

# New Europe College GE-NEC Program 2002-2003 2003-2004



---

CELIA GHYKA  
IOANA IANCOVESCU  
IRINA POPESCU-CRIVEANU  
ALEX. LEO ȘERBAN

RUXANDRA DEMETRESCU  
IOANA MUNTEANU  
MARIA RALUCA POPA

---

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright © 2006 – New Europe College

ISSN 1584-0298

NEW EUROPE COLLEGE

Str. Plantelor 21

023971 Bucharest

Romania

Tel. (+40-21) 327.00.35, Fax (+40-21) 327.07.74

E-mail: nec@nec.ro



## RUXANDRA DEMETRESCU

Geboren 1954, in Craiova

Promotion in Kunsttheorie (*Die Theorie der Sichtbarkeit im Kontext der Moderne*)

Seit 1990 unterrichtet sie Kunstgeschichte und Kunsttheorie an der Fakultät für Kunstgeschichte der Universität der Künste in Bukarest

Seit 2004 Vice-Rektorin der Universität der Künste

1995 – Fellow im Institut für die Wissenschaften vom Menschen, Wien

1999 – 2003, Leiterin des Rumaünischen Kulturinstituts in Berlin

2003-2004, Fellow im New Europe College in Bukarest

### Veröffentlichungen:

*Beardsley*, Meridiane, Bukarest, 1986

*Alois Riegl. Kunstgeschichte als Stilgeschichte* (Anthologie, Übersetzung und Einführung), Meridiane, Bukarest, 1998

*Kunst und Erkenntnis. Theorie der Sichtbarkeit im Kontext der Moderne*, Editura Fundatiei PRO, Bukarest 2005



# DIE KUNSTREFLEXION IN RUMÄNIEN IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS: MODERNITÄT UND NATIONALES BEWUSSTSEIN

## Entstehung der Moderne in der rumänischen Kunst

Wer über die moderne rumänische Kunst sprechen möchte, sollte gleich zu Beginn drei bestimmte Fragen beantworten: erstens, was ist und wann beginnt die Zeit der Moderne in der europäischen Kultur; zweitens, was ist und ab wann kann man von moderner Kunst - vor allem Malerei – sprechen, und drittens, was bedeutet die rumänische moderne Kunst und wann beginnt sie überhaupt? Noch dazu sollten all diese Behauptungen – soweit kein Zweifel mehr daran besteht – im neuen Kontext der heutigen Kunstliteratur einsetzen, deren Anliegen (auch) die Wiedergewinnung stilistischer Tendenzen ist.

Die Zeit der Moderne beginnt um 1800. 1786 schrieb Goethe: *Die Zeit der Schönheit ist vorbei*, und prophezeite damit die neue Epoche. 1800 ist nicht nur das konventionelle Datum, das ein neues Jahrhundert einführt, sondern darüber hinaus ein bedeutungsvoller Bruch, der die Moderne bestimmt. Um 1800 beginnt unsere Epoche und gleichzeitig eine neue Phase der Weltgeschichte: das glaubenslose, mythenzerstörende 19. Jahrhundert, so wie es Baudelaire schilderte, eine Epoche des Liberalismus, der starken Industrialisierung, des Individualismus und des Subjektivismus. In dieser neuen Weltanschauung büßte die Kunst – laut Hegel – ihre ehemalige Funktion ein und begann ihre Mitte zu verlieren, wie später Hans Sedlmayr urteilte. Die Boheme zog in die Viertel der Künstler oder verließ die Stadt, um die Natur (wieder) zu finden. Die Malerei des neuen Jahrhunderts musste sich, ab 1830, mit der kulturellen Verspätung des Publikums auseinandersetzen. Die Entdeckung der Fotografie führte – laut Walter Benjamin – zum Verlust der *Aura*. Die

Hierarchie der Gattungen der Malerei verschwand, die christliche Kunst wurde erschüttert, verschiedene, oft gegensätzliche stilistische Richtungen entstanden. Die immer ausgeprägteren thematischen und stilistischen Unsicherheiten zeigen eine Unsicherheit des Lebens an, die sich in eine Aufspaltung des malerischen Raumes transformiert.

Diese historische Umwandlung spiegelt sich auch im Zwiespalt des 19. Jahrhunderts wider, das reaktionär und fortschrittlich zugleich war. In der Kunst äußert sich diese Dualität in dem Bruch zwischen offizieller und moderner Kunst. Der Gewinn war die Freiheit in der Wahl der Themen und der expressiven Möglichkeiten. Hegel sprach über die Kunst als freies Instrument, Hölderlin proklamierte die Kirche der Ästhetik, und am Ende des Jahrhunderts verneinte Oscar Wilde die Moralität der Kunst und des Künstlers. Die größten Leistungen des Jahrhunderts sind das Museum und der Bahnhof, beide heutzutage symptomatischer Weise im Musée d'Orsay vereinigt.

Die Kunstreflexion bewegt sich zwischen Goethes oben erwähnten Worten: *Die Zeit der Schönheit ist vorbei*, und der Behauptung Oscar Wildes: *Die Kunst ist die wahre Realität und die Wirklichkeit eine Fiktion*.

Die Moderne lebte vom Widerspruch der beiden Modelle, die einmal auf die Zukunft und einmal auf die Tradition gerichtet waren, und fand den notwendigen Widerstand gegen ihre eigenen Utopien in sich selbst.

Das Wagnis der Modernität in der europäischen Malerei begann in den 50er Jahren und fand besonders und vorzüglich in Frankreich statt. In diesem Sinne war Gustave Courbet der erste große Moderne. Die gewagteste Gattung der bildenden Künste war die Malerei, die eine sich immer erneuernde Moderne darstellte, vom Realismus bis zum Postimpressionismus, von Courbet bis Cézanne.

## **Was geschah in Rumänien?**

Wenn die Moderne als Bruch um 1800 betrachtet werden kann, so ist die Situation in der rumänischen Kunst um so merkwürdiger, denn als ihr Spezifikum erscheint im 19. Jahrhundert ein gewaltiger Bruch mit der alten Tradition, die gewöhnlicherweise als alte oder mittelalterliche Kunst bezeichnet wird: Ein kultureller Zyklus im Rahmen von *Byzance après Byzance* – um das berühmte Diktum des ebenso berühmten Historikers und Gelehrten Nicolae Iorga zu zitieren. Es war die christlich-orthodoxe

Kunst, die Kunst der Ikonen und der Wandmalereien, die im Kanon der alten byzantinischen Lehrbücher mehr oder weniger unverändert blieben, mit bestimmten –insbesondere griechischen oder russischen – Einflüssen. Im rumänischen Raum gab es keine Renaissance, und ein bedeutender rumänischer Italianist, Alexandru Marcu<sup>1</sup>, beklagte die Abwesenheit des Humanismus und der Renaissance und damit auch der klassischen Kunst in unserer Kultur. Die Position des Künstlers blieb noch bis Ende des 18. Jahrhunderts die eines mittelalterlichen Meisters; deshalb sind auch so viele Namen untergegangen, denn von dem heroisierenden und apologetischen Versuch Vasaris, der in seinen *Vite* die Namen der Künstler vom Tod bewahrte und sie als unsterblich proklamierte, war bei uns kaum die Rede. Ein Kultus des Individualismus als Zeichen der Kunst seit der Renaissance (Jacques Maritain) ist in der rumänischen Kunst erst im 19. Jahrhundert spürbar. So beginnt die neue Zeit der rumänischen Malerei mit den Primitiven, die die Anonymen der alten Zeit ersetzen.

Dieser Bruch heißt mit einem Wort *Okzidentalisierung*: Man importierte neue Formeln und Künstler aus den mittel- und westeuropäischen Milieus, die den neuen Bedürfnissen der rumänischen Gesellschaft entsprachen. Die Anfänge der neuen Kunst fallen mit den Anfängen des modernen rumänischen Staates überein. In einem von Geschichte und historischen Geist geprägten Jahrhundert war die Rolle der Geschichte in Rumänien besonders wichtig: Die Lehre der nationalen Geschichte sollte den neuen nationalen Geist und das nationale Bewusstsein entwickeln. Der neue Künstler sollte auch ein Patriot und ein Erzieher sein, und so entwickelte sich eine neue, säkularisierte Kunst, deren Raum nicht mehr die Kirche, sondern die bürgerliche Öffentlichkeit war. Mit einer Verspätung von fast fünf Jahrhunderten entstand auch bei uns die berühmte *instauration du tableau*. (Victor Stoichiță)

Desto einzigartiger und bewundernswerter war die rapide Verwandlung der rumänischen Kunst, vor allem der Malerei. 1830 kamen die ersten ausländischen Künstler, die „Wanderer“, von denen manche schon in den moldauischen oder walachischen Städten blieben. 1848 war die Generation der sogenannten 48er, der Märtyrer, die Anfang der 50er Jahre im Exil starben. Als Beispiel darf hier Constantin Daniel Rosenthal erwähnt werden, der aus dem österreichischen Kaiserreich kam, rumänischer Bürger wurde und in seiner Heimatstadt Budapest im Gefängnis starb.

Gheorghe Tattarescu machte den nächsten Schritt, als er sich von einem traditionellen Meister in einem in Rom ausgebildeten Maler verwandelte. Schließlich vollzog sich der neue Zyklus mit Theodor Aman,

dem Anhänger der Vereinigung, dem Dandy, dem in Paris ausgebildete Maler: Er war der erste rumänische Künstler, der den Status des Künstlers radikal und absichtlich änderte und die künstlerische Tätigkeit zur *ars liberalia* proklamierte. Sein Haus – das heutige Aman Museum in Bukarest – ist ein Symbol der neuen Würde, und die große Werkstatt – sein Atelier – wurde auch als gesellschaftlicher und sogar mondäner Ort gestaltet. Aman war der erste Direktor der Bukarester Kunstakademie: Er glaubte fest an die Kunstpädagogik des Akademismus. Stilistisch aber war er ein Eklektiker, ein Vertreter der offiziellen Kunst, die aus einer Mischung von Klassizismus, Akademismus und sämtlichen romantischen Zügen entstand. Sein Lieblingsthema war die historische Ikonographie: Die Thematisierung der Geschichte war mit dem Historismus des Jahrhunderts eng verbunden. 1864 sprach er über die Bedeutungslosigkeit der Landschaftsmalerei – „einer weiblichen Leistung“.

Die Modernität, im Sinne der anti-akademischen Richtung und der radikalen Änderung der Kunst, entstand in Rumänien erst mit Nicolae Grigorescu. Es ist beachtlich, dass in einem Zeitraum von nur zwei Jahrzehnten (1860 – 1880) sowohl die Konstruktion als auch die Dekonstruktion der Institutionalisierung der Kunst stattfand. Ab Grigorescu kann man von einer Modernität in der rumänischen Kunst sprechen, von dem Übergang von Verspätung zum Synchronismus.

Es war die ungewöhnliche Gabe *des Vergessens* – um Andrei Pleșu zu zitieren – die Grigorescu erleichterte, verschiedene Etappen zu durchlaufen: er begann ganz bescheiden als kleiner Ikonen- und Kirchenmaler, bekam Ende der 50er Jahre ein Stipendium für die Pariser Kunstakademie, wo er mit dem berühmten Akademiker Gleyre studierte, und verließ dessen Werkstatt in der selben Zeit wie Renoir –1863 –, um in Barbizon *sur nature* zu malen. Er eignete sich die klassische und romantische Lehre an, um sich der Schule von Barbizon zu widmen. Er befreundete sich mit Corot und Millet, deren Einflüsse in seinem Werk am sichtbarsten wurden. In seiner Verbundenheit mit dem Geist der Natur war er aber Théodore Rousseau am nächsten, der die Stimme der Bäume hörte: Noch am Ende seines Lebens sprach Grigorescu mit den Bäumen, die er als *meine Söhnchen* bezeichnete.

Grigorescu war der erste wahre, im modernen Sinne große Landschaftsmaler und der erste Nationalmaler, der die Bauern und die Dörfer mit einer sich vom alten exotischen Akzent unterscheidenden Glaubwürdigkeit schilderte. 1870 kam er zurück nach Rumänien, errang den ersten Preis des Salons<sup>2</sup> mit einem Porträt, zögerte aber, seine

Landschaften auszustellen. Zwei Jahre später fuhr er wieder nach Frankreich und entdeckte in den 70er Jahren den Impressionismus. 1877 nahm er am Unabhängigkeitskrieg teil und wurde einer der ersten und sicher der bedeutendste Kriegsberichts-Maler. Immer an vorderster Front, zeichnete er *alla prima* und schuf ein umfassendes Bild der Ereignisse. In den 80er Jahren schließlich entwickelte sich sein eigener, reifer Stil. So entstand eine Biographie eines Künstlers, der den Weg von der Ikone bis zur impressionistischen Serie ging. Grigorescu überwand die Tradition, dann die retrograden Stilrichtungen, dann den Barbizonismus, um endlich die Lehre des Pleinairismus in seine eigenen Formen umzugestalten.

### **Entstehung und Entwicklung der Kunstreflexion in Rumänien: Die rumänische Kunsttheorie zwischen (reiner) Sichtbarkeit und Einfühlung**

Vor fast neun Jahrzehnten schrieb Jacques Maritain über das potentielle Interesse eines Dialoges zwischen Philosophen und Künstlern, in einer Epoche die sich mit dem fragwürdigen intellektuellen Erbe des 19. Jahrhundert auseinandersetzen sollte, um die geistigen Bedingungen eines ehrlichen Schrittes wiederzufinden<sup>3</sup>.

1995 proklamierte Hans Belting **das Ende der Kunstgeschichte**, trotz ihres akademischen und kulturellen Erfolges<sup>4</sup>. Zwischen diesen zwei radikalen Meinungen könnte man die spektakuläre Entwicklung der Kunsthistoriographie des 20. Jahrhunderts sehen. Nach Hans Sedlmayr<sup>5</sup> ist der Traum Ernst Heidrichs, die Kunstgeschichte sei eine führende Geisteswissenschaft, endlich wahr geworden, weil ihr Gegenstand unzeitlich und geschichtlich ist und sich als Gegenwart und Vergangenheit im Wechselspiel von Wirklichkeit und Einbildung durch die Kunst verkörpert. In einem Versuch, die Kunstgeschichtsschreibung diachronisch zu beurteilen, erklärte Hermann Bauer die Emulation der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nicht zuletzt dank der völlig neuen induktiven Denkmöglichkeiten der Psychologie, der Theorien der Anschauung und des Ausdrucks. Die Chance der Kunstgeschichtsschreibung sei die Fruchtbarmachung der spekulativen Deduktion durch die empirischen induktiven Methoden. Die Auseinandersetzung des idealistischen philosophischen Systems mit der Wissenschaft vom Menschen trug ihre Früchte. Zu ihren Vertretern gehörte die um die Mitte des 19. Jahrhunderts geborene Generation: Konrad Fiedler (1841) und Alois Riegl (1858)<sup>6</sup>. Der

Initiator der reinen Sichtbarkeit wurde neben dem Wiener Gelehrten eingeordnet, der die Kunstgeschichte als Stilgeschichte betrachtete. In seiner noch immer aktuellen Skizze der Kunstwissenschaft definierte Dagobert Fry<sup>7</sup> „die geschichtliche Auffassung der ersten Intention“, d.h. die Kunstgeschichte, die als Gegenstand die Kunst selbst hat, dann „die geschichtliche Auffassung der zweiten Intention“, das ist die Geschichte der Kunstgeschichte, und „die geschichtliche Auffassung der dritten Intention“, die sich mit dem „wann“ und „wie“ einer Kunstmethodologie befasst. Die Doktrinen-geschichte entwickelt sich dann in einem von zwei Gesichtspunkten bestimmten kritischen Diskurs: auf die Gegenwart gerichtet und retrospektiv, auf die von der Gegenwart (wieder)geschaffene Vergangenheit. Die großen Kunsthistoriker – laut Pierre Vaisse – haben die reine Praktik der Kunstgeschichte überwunden, um die Natur der Kunst zu ergründen und die Methoden und (Grund)begriffe zu erläutern.

Der Segen und der Fluch der Kunstwissenschaft sind die Unmöglichkeit, ihren Gegenstand rein geschichtlich zu begreifen (Panofsky)<sup>8</sup>. Die Forschung der Kunstgeschichte braucht eine gewisse Distanzierung und eine äußere Perspektive, um die Geschichte und die Kunst zu definieren: Diese Definition ist für Konrad Fiedler<sup>9</sup> der Gegenstand der Kunsttheorie. Die wahre Kunstgeschichte kann nur geschrieben werden, nachdem man den wahren Kunstbegriff erläutert hat. Die Fiedler'sche Theorie geht davon aus, dass das künstlerische Element eines Werkes ausschließlich in seiner visuellen Konfiguration zu identifizieren ist, die danach in einem deskriptiven Diskurs beschrieben, nie aber nur in Worten erklärt werden kann. Mit anderen Worten, die Quintessenz eines bildenden Kunstwerks besteht nicht in der Illustration eines unabhängig vom Bild existierenden Begriffes.

Wenn die spezifische Dimension der bildenden Künste in ihrer visuellen Konfiguration besteht, dann muss sich die Kunstwissenschaft mit dem Dilemma auseinandersetzen, sich sowohl der Gesetze der Geisteswissenschaft wie auch der verborgenen Wirklichkeit der Anschaulichkeit eines Bildes anzunehmen. Das Ziel jeder wissenschaftlichen Tätigkeit ist die begriffliche Erkenntnis, so dass ein Bild nach der Gesetzmäßigkeit der Wissenschaft und nicht der Kunst beurteilt wird. Fiedler behauptet, in der Kunstwissenschaft sei das Sehen dem Begriff untergeordnet; sie sei nicht imstande, das eigentlich nur im Visuellen offenbarte Künstlerische zu enthüllen. Er betrachtet die Kunstwissenschaft als ein Widerspruch in sich und teilt sie in ihre gegensätzlichen Elemente: die visuell gestaltete Kunst und die konzeptuell agierende Wissenschaft.

Die kognitive Dimension des Denkens unterscheidet sich von der Einbildungskraft des Sehens. Die Schwierigkeit der Kunstgeschichte entsteht daraus, dass sie die Kunst mit einer präzisen Intention betrachtet, um ihre stilistische, formale und ikonographische Entwicklung zu rekonstruieren, dadurch aber die unmittelbare visuelle Begegnung mit dem Bild vermeidet oder entstellt, indem sie sich mit der Analyse seiner konzeptuell fassbaren oder historischen Aspekte zufrieden stellt. So entsteht die Beschäftigung mit dem symbolischen oder ikonologischen Inhalt des Bildes, den man in einem wissenschaftlichen Diskurs entwickeln kann. Das alles verfälscht aber die echte Erörterung vom Ursprung und Spezifikum der Kunst. Das wahre Interesse für die Sichtbarkeit beginnt, sobald sich das Interesse (die Besessenheit) für die Ikonographie sich zurückzieht, verschwindet. Aus Fiedlers Kritik der Kunstgeschichte, die Kunst erforscht, ohne sie zu definieren, entsteht die Suche nach einem Kunstbegriff und nach einem neuen Verhältnis zwischen Kunst und Kunstwissenschaft. Hier entsteht eine Kunsttheorie, die die Gesamtheit mit der sichtbaren Dimension vereinigt. Fiedler kritisiert die philosophische Theorie des Schönen: das Spezifikum der Kunst ist nicht das Schöne, sondern eine bestimmte Vorstellung, deren anschaulicher Ausdruck das Bild ist. Diese unmittelbare Suche nach einem Kunstbegriff ist die Kunsttheorie, im Gegensatz zur Ästhetik, deren Gegenstand die „indirekte“ Erforschung künstlerischer Phänomene ist. Seine Untersuchung grenzt sich von Anfang bis Ende von der Kunstphilosophie ab, um das wahre Kunstverständnis zu bestimmen, das nur dank einer künstlerischen Erkenntnis der Welt möglich wird. In diesem Kontext sollte man auch Fiedlers Zusammenhang Kunst – Erkenntnis – Wissenschaft sehen. Der moderne Naturalismus ist seiner Meinung nach die Karikatur des wahren wissenschaftlichen Geistes: Ohne die Wissenschaft zu verachten, versteht Fiedler Kunst und Wissenschaft als zwei verschiedene, gleichermaßen wichtige parallele Tätigkeiten, mit gegenseitigen Beziehungen, denn die Kunst ist, so wie die Wissenschaft, Forschung und die Wissenschaft, so wie die Kunst, Schöpfung. Die Gleichberechtigung entsteht aus einem gemeinsamen Ursprung: „Die Kunst entsteht mit der selben Notwendigkeit wie die Wissenschaft im Moment, wo der Mensch die Welt für das wahrnehmende Bewusstsein schöpft“. Fiedler nimmt die traditionelle Konzeption der Kunst als Erfindung der Welt wieder auf und stellt den Sinn der Beziehung um: Wenn die Kunst auch Erkenntnis ist, sollte die Kunstreflexion eine Erkenntnistheorie und keine Ästhetik sein. Jede menschliche Tätigkeit ist selbstständig und schafft eigene „Wirklichkeit“:

Die Begriffswelt der Wissenschaft ist ebenso wenig „Natur an sich“, wie die sichtbare Welt der Malerei, weil die Sichtbarkeit nicht der äußerliche Anschein der Dinge, sondern Tätigkeit des erkennenden Sehens ist.

Alois Riegl hat eine gewisse Wahlverwandtschaft (vermittelt durch seinen Geschichtsprofessor Max Büdinger) mit Burckhardts Methode, die in seiner *Historischen Grammatik der bildenden Künste* spürbar ist: Er versuchte die verschiedenen Aspekte der Kunst in ihrer geistigen, geschichtlichen und kulturellen Umgebung zu erläutern. Riegl unterscheidet sich wesentlich von Burckhardt, weil er die künstlerische Tätigkeit nie als sekundäres Phänomen, als materielle Spiegelung des abstrakten Denkens betrachtet. Er war gleichzeitig ein ständiger Gegner der damaligen von Gottfried Semper vertretenen materialistischen Methode, die die Entwicklung der bildenden Künste auf mechanizistischen Evolutionsgesetze reduzierte.

Riegls Hauptwerke hatten in der Epoche ihrer Veröffentlichung einen polemischen Charakter. Der Autor selbst war sich seiner kritischen Mission bewusst, was er in der Einleitung der *Stilfragen*<sup>10</sup> deutlich äußerte.

Die klassische Ästhetik des 19. Jahrhunderts entwickelte eine harmonische Theorie der Totalität und Universalität der Kunst, deren stabile Werte nach der Vollkommenheit der Verwirklichung beurteilt wurden. In seinem 1901 veröffentlichten Essay *Naturwerk und Kunstwerk*<sup>11</sup> behauptete Riegl, von der Renaissance bis zum Ende des 19. Jahrhunderts herrsche der absolute Kanon eines objektiven, nie erreichbaren Kunstideals. In einem festen Glauben an die universelle Wahrheit verstand man die Erkenntnis als *adequatio* der subjektiven menschlichen Vernunft an die objektive *ratio* des Universums. Die Philosophie des 19. Jahrhunderts war grundsätzlich eine Metaphysik - entweder der Tatsache (die positivistische), oder der Ideen und Kategorien (die idealistische). Die Form wurde als Intuition der Synthese einer dialektischen Auffassung von Zeit und Raum begriffen. Dank verschiedenen philosophischen und künstlerischen Richtungen der Jahrhundertwende (Pragmatismus, Kierkegaards Lebensphilosophie, Cézanne, Proust) wurde die Zeit als wichtige Eigenschaft der geistigen Tätigkeit akzeptiert. Das Aufgeben der objektiven Dimension der Existenz erlaubte der modernen Epoche das kritische Verständnis einer Kunstgeschichte außerhalb der klassischen räumlichen Vorstellung. Die 1901 veröffentlichte *Spätromische Kunstindustrie* ist der erste glaubwürdige Beweis der neuen Tendenz in

der Analyse der nicht-klassischen Produkte der Kunstindustrie der spätrömischen Periode. Der Wiener Gelehrte meinte, dass die Kunstgeschichte erst seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts auf ihre normativen Vorurteile eines klassischen objektiven Ideals verzichten wollte und konnte, um die Kunstphänomene in ihrer historischen Ganzheit zu betrachten.

In der Bibliothek der rumänischen Akademie findet man ein Exemplar der vierten Auflage von Adolf von Hildebrands *Problem der Form in der bildenden Kunst*. Der Band gehörte Marin Simionescu Râmniceanu und wurde der Accademia di Romania in Rom geschenkt. Die auf Deutsch geschriebenen Lektürennotizen sind für sein Interesse am Problem der Form höchst relevant. Die Einführung (S. 13) trägt folgende Indexzeichen: „+ = ausführlich zusammenfassen“ und „L = wichtig für die Landschaftsstudien“. Außerdem gibt es im ganzen Text Notizen über die wichtigsten Begriffe: „die Form“ (S.14), „Individuelle Anschauungsweise“ (S. 29), „das künstlerische Sehen“, „die Kunst“ (S.37), „Flächeneindruck als zweidimensionale Anordnung“ (S.67), „Im Stein“ (S. 120). Im dritten Kapitel wiederholt sich die Aufzeichnung „Wichtig für die Landschaftsstudien“; S.113 steht Folgendes: „mit Bedeutung für die Psychologie der Künstler obwohl das viel Unwahrheiten enthüllt“. S. 116 betont er mit Fragezeichen folgendes Fragment: *Das Persönliche spielt nur insofern eine Rolle, als es künstlerisch objektiver Natur ist und in ein allgemeines künstlerisches Gesetz ausmündet*. Am Ende des Buches – S. 135 – gibt es folgende Bemerkung: „Sehr wichtig. Heute mehr Wahrnehmung als Vorstellung“.

Der Band mit den handschriftlichen Notizen Râmniceanus hat eine gewisse dokumentarische und bibliophile Bedeutung. In unserem Kontext ist er vor allem wichtig, weil die Anmerkungen das Interesse für die Kunsttheorie in der rumänischen Kultur zusammenfassen. Es gibt sowohl visuelle Analysen als auch Begriffe, die im Kontext der reinen Sichtbarkeit lesbar sind. Die bekanntesten Autoren sind Alois Riegl, Hildebrand und, eher an letzter Stelle, Konrad Fiedler. Hildebrands *Problem der Form in der bildenden Kunst, Stilfragen, Spätrömische Kunstindustrie*, sogar die *Entstehung der Barockkunst in Rom* von Riegl wurden in der rumänischen Kunstliteratur der Zwischenkriegszeit gelesen und kommentiert.

Der erste Aspekt ist der unmittelbare Zugang zu den Texten. Eine große Chance der rumänischen Kultur war die deutschgeprägte Ausbildung

der Philosophen und Kulturwissenschaftler. Vianu, Blaga, Simionescu-Râmniceanu, Ștefan Nenițescu, später deren Schüler, Ion Frunzetti, Mircea Popescu verfügten über eine umfangreiche Kultur, die von aktuellen philosophischen Tendenzen unterstützt war. Ștefan Nenițescu verkörpert ein schönes Beispiel einer deutschen und italienischen Ausbildung, denn er war von Benedetto Croce sehr beeinflusst. Riegl, Hildebrand und Fiedler wurden damals viel mehr gelesen als heute.

Der zweite Aspekt ist die Art, wie diese Texte übernommen wurden. Man könnte drei verschiedene Kategorien von Autoren unterscheiden: Die Philosophen und Ästhetiker, oder, mit anderen Worten, die großen spekulativen Denker (Tudor Vianu, Lucian Blaga, Ștefan Nenițescu), die hier nur insofern erwähnt werden, als sie auch kunstkritische oder -theoretische Texte schrieben; dann die Kunsthistoriker und Kunstkritiker, die über eine theoretische Basis verfügten (Ion Frunzetti scheint uns der konsequenteste Formalist zu sein); nicht zuletzt die Künstler, die sich auch theoretisch über Kunst geäußert haben (Francisc Șirato ist das überzeugendste Beispiel).

Tudor Vianu, Professor für Philosophie und Ästhetik an der Bukarester Universität, war ein leidenschaftlicher Kunstkommentator. Seine Texte über die rumänische Skulptur sind viel mehr als bloße Kunstchroniken: Sie verraten das Interesse des Autors für das in einem historischen Werdegang betrachtete Problem der Form, das gleichzeitig in dem damaligen Kontext der allgemeinen kulturellen Debatte über „Tradition“, „nationale Charakteristika“ und „Modernität“ thematisiert wurde.

Vianu schrieb auch über die großen Stilrichtungen nach 1900: Seine Studie über den Expressionismus hat auf die rumänische Kultur eine große Wirkung ausgeübt<sup>12</sup>, vor allem das Fragment, wo Alois Riegl zitiert wird. Wie Hermann Bahr<sup>13</sup>, betrachtet er den Wiener Gelehrten als „retrospektiven Propheten des Expressionismus“, aufgrund seines Begriffes vom „Kunstwollen“. Vianu erinnert an Riegls Polemik gegen Gottfried Semper:

„Um 1890 hatte Alois Riegl in Wien eine neue Theorie ... gegen Semper entworfen ... Material, Technik und Zweck werden als negative Faktoren, als Reibungskoeffizient betrachtet, der die Freiheit des Schaffens verhindert. Die Entstehung der Stile ist von einem bestimmten, selbstbewussten ‚Kunstwollen‘ geprägt. Der Künstler ... verkörpert seine eigene Einstellung

in einer bestimmten Ausdruck mit einem vollkommenen Willen. Die Expressionisten haben sich auf Riegls Theorien gestützt<sup>14</sup>.

Vianu thematisiert Riegls Theorie auch im Kontext der Beziehung der Kunst zur Natur. Riegl meinte, Kunst sei nicht Wiedergabe sondern „Wettbewerb“ mit der Natur. „Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe“, schrieb Herwarth Walden, und diese Äußerung, meint Vianu, sei „das Schlagwort des Tages“ geworden: die Expressionisten seien noch weiter gegangen, als sie sich von der Natur befreiten: „Der Künstler ... wird seine Expressivität nur aus dem ihm zur Verfügung gestellten Material, aus Formen und Farben, ... total unabhängig ... organisieren“. Riegls Kunstwollen verwandelt sich in „künstlerischen Instinkt“, lautet Vianus Schlussfolgerung<sup>15</sup>.

Das oben erwähnte Fragment scheint uns aus zwei Perspektiven äußerst relevant: erstens, als Übernahme Riegls im Kontext der Avantgarde und als „expressionistische“ Lektüre des „Kunstwollens“; zweitens, weil die Opposition „Impressionismus – Expressionismus“ in der kunstkritischen Debatte der 20er und 30er Jahre ein Schwerpunkt wurde. Man äußerte sich damals vorzüglich gegen den Impressionismus, im Namen des „neuen formalen Bewusstseins“, des „neuen Klassizismus“ als Mittel zur Wiederherstellung der Tradition. Vianus Bemerkungen über „den vermeintlichen, eher äußerlichen Unterschied“ zwischen „Impression“ und „Einfühlung“, über die Opposition zwischen Kunsttheorie und Van Goghs Synthese könnten in die allgemeinere Debatte „Idealismus – Naturalismus“ integriert werden, denn sie behaupten, so wie Fiedler vorher, das autonome künstlerische Gestalten. Der Ausdruck „künstlerischer Instinkt“ wurde durch die Auffassung des Expressionismus als „absolute Malerei“ ergänzt. Diese sei von der „Abwesenheit jeder Kontingenz“ charakterisiert.

Vianus Text „Noten über den Kubismus“<sup>16</sup> ist insofern hier interessant, da der Autor sich auf die Suche nach „Vorläufern“ machte. An erster Stelle wird Cézanne erwähnt, der vor allem eine gewisse „Ordnung“ gegen die impressionistische Technik und Vision geschaffen habe. Danach betrachtet Vianu die theoretische Perspektive aus Worringers „Abstraktion und Einfühlung“ als „Prolog zum Kubismus“: „Während der Einfühlungsdrang – laut Worringer – ein glückliches Zusammensein zwischen Mensch und Natur als Voraussetzung habe, sei die abstrahierende Tendenz eher das Resultat der Furcht vor den äußerlichen gewaltigen Kräften“<sup>17</sup>. Ironisch fügt Vianu hinzu:

„Die Verbundenheit mit dem Orient ist ein Hauptthema der kubistischen Theorie; sie existiert im Kontext des Interesses, das die Modernen der asiatischen Kunst seit Jahrzehnten entgegen bringen. Ob wirklich Picassos Abstraktionismus eine neue orientalische religiöse Dominierung verkörpert, ist nur Hypothese. Sie bleibt eher ein kurioser Teil der modernen Mystik“<sup>18</sup>.

Der Kubismus widerspiegeln den Triumph der Ästhetik der Form und bleibe mit seinem „bloßen Spiel der Formen“ „außerhalb der Kunst“.

Ștefan Nenițescu war, von allen Philosophen und Ästhetikern, mit den Künstlern am engsten verbunden. Seine Freundschaft mit dem Maler Sabin Popp ist fast eine Legende geworden: Er war sein spiritueller Mentor und hat seinen künstlerischen Werdegang stets unterstützt. Șirato nannte ihn „den subtilen Denker“ und hat seine spekulative Autorität anerkannt. Für Nenițescu sei die Kunstphilosophie nur insofern möglich, wenn sie in engem Kontakt mit der Kunst bliebe: die Ästhetik müsste sich deshalb auf die Geschichte der Kunst stützen. Sein intellektuelles Projekt einer induktiven Ästhetik verwirklichte sich in der *Geschichte der Kunst als Philosophie der Geschichte*. Die Geschichte der Kunst wird als Geschichte der Sichtbarkeit verstanden; diese führe zu einem tieferen Sinn der Erkenntnis, dank der künstlerischen Tätigkeit, die vor allem „Ordnung“ sei. Das ehrgeizige Ziel des Autors war, eine Synthese zwischen Sichtbarkeit und Historizität aufzubauen.

Man behauptet, sein Text habe den erwünschten Einfluss nicht gefunden: Er sei mit Zitaten überfüllt und für die Künstler zu kompliziert und „unlesbar“. Es gibt aber zwei wichtigen Dimensionen, die Nenițescu als führender Autor einer rumänischen „Theorie der Sichtbarkeit“ offenbaren: die Wahl von bildenden Künsten als Objekt der Kunstanschauung und der Zusammenhang zwischen „Sehen“ und „Denken“:

Damals war Nenițescu der aufmerksamste Leser Fiedlers, obwohl sein Zugang zu dessen Texten lückenhaft blieb<sup>19</sup>.

Im 20. Jahrhundert entstand in Rumänien eine Kunstreflexion im Zusammenhang mit der spektakulären Entwicklung der modernen Kunst – vor allem der Malerei. Nachdem die Moderne eine Selbstverständlichkeit wurde, konnte auch die Debatte über den „nationalen Geist“ und die Gleichzeitigkeit mit den westlichen Kunstrichtungen entstehen. Die Polemik um den spezifischen Charakter

der rumänischen Kunst ist mit dem kulturellen Problem der Tradition eng verbunden.

Grigorescu verkörperte in der rumänischen Kunstgeschichte die erste Künstlerlegende: Der Maler, der alle Traditionen überwunden hatte, der niemals in einer Kunstakademie lehrte, aber zahlreiche Nachfolger hatte, der schließlich Subjekt einer polemischen Debatte in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde. Seine Lehre war die des privilegierten Auges: „Sehen lernen ist alles“ behauptete sein deutscher Zeitgenosse Hans von Marées; das entsprach auch Grigorescus Überzeugung, obwohl er diese Worte nie sprach. Später aber, von Ștefan Nenițescu zitiert, wurden sie zum Motto des kunstgeschichtlichen Diskurses in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: „Das Auge ist das Instrument einer unmittelbaren Erkenntnis: *Sehen lernen ist alles*. Es gibt ein Unterschied zwischen Sehen und Denken, meinte Hans von Marées“<sup>20</sup>.

Aus solchen Überlegungen ist vermutlich die Idee entstanden, von einer „Kritik des Sehens“ zu sprechen. Es scheint, als kämen die Künstler, die am nachdrücklichsten das Seherlebnis festzuhalten imstande sind, auch dem Phänomen des Sehens am nächsten. Denn der sinnlich-kreative Augen-Blick des Malers hält die Welt, die er im Ausschnitt gesehen, am eindringlichsten fest. Man redete damals viel über die „Kraft“ und die „Erziehung“ des Auges: Die Qualität des Sehens wurde sowohl von Künstlern, als auch von Kritikern und Kunstwissenschaftlern betont. Ein gelehrter Maler, Francisc Șirato, sprach 1938 über Grigorescus „außergewöhnliches Auge“, und Brâncuși malte vor einigen Jahrzehnten das Portrait des Malers Nicolae Dărăscu, indem er ihn absichtlich ohne Hände darstellte, weil er (nur) „mit den Augen“ gemalt habe.

Der Schwerpunkt der kulturellen und kunstgeschichtlichen Debatte in den 20er und 30er Jahren lag auf dem Problem des nationalen Stiles, die in zeitweise heftige Auseinandersetzungen mündete<sup>21</sup>. 1924 erschien Francisc Șiratos Essay „Die rumänische bildende Kunst“<sup>22</sup>; 1925 veröffentlichte Marin Simionescu Râmniceanu sein Buch über die *Notwendigkeit der Schönheit*, in dem er auch die „nationalen Charakteristika der rumänischen Kunst“ zu identifizieren versuchte<sup>23</sup>. Für den letzten war das Spezifische unserer nationalen Kunst „die Anpassungsfähigkeit“, d.h. die Eigenschaft, sich fremde Kunstrichtungen anzueignen. In der Malerei habe man den Impressionismus gewählt, und so sei die Vorliebe zur Landschaftsmalerei entstanden. Im Gegensatz dazu sah der Maler und Kunstkritiker Șirato in der Tendenz zur formalen Abstraktion und dem Vermeiden des Naturalismus eine beständige

Dimension der rumänischen Kunst. So formulierte er den Begriff des „rumänischen formalen Geistes“, der in allen Epochen der Kunstgeschichte spürbar sei – in der Volkskunst, in der mittelalterlichen (post)byzantinischen und in der modernen Kunst –, deren Charakteristik in der Gestaltung der inneren formalen Struktur bestehe. 1925 schrieb Henri Focillon in der Einführung des Kataloges zur rumänischen Ausstellung in Paris (Jeu de Paume) über die „drei Epochen“ und „drei Welten“ des rumänischen Volksgeistes. Die Moderne sei durch Lyrismus und Einfühlung geprägt, im Gegensatz zur alten Kunst, die vor allem Ordnung gewesen sei<sup>24</sup>. 1931 behauptete der Kritiker Aurel Broșteanu<sup>25</sup>, Grigorescu sei der erste Interpret unseres ethnischen Geistes in der Sprache der Farben gewesen, und sein Nachfolger Ioan Andreescu verkörpere das tragische Existenzgefühl in der düsteren Identität seines gesamten Werkes. Zwei Jahre später veröffentlichte Alexandru Busuioceanu eine zusammenfassende Studie über die Entwicklung der modernen rumänischen Kunst<sup>26</sup>, in der er deren historischen Werdegang und deren charakteristischen Züge erläuterte. Die rumänische moderne Malerei beginne unter dem Zeichen des Romantismus und werde von einem „idyllischen Gefühl“, der „Vorliebe für die Farbe“ und einem „ausdrucksvollen Temperament“ definiert. Grigorescu habe „die neue Wissenschaft der Farbe und der genau beobachtenden Nuancen“ erreicht, Andreescu übe mit einem „fast impressionistischen Auge“ die Tonvarianten der Materie, und Ștefan Luchian sei der große Initiator des modernen Kolorismus, der in seiner Kunst „als einziges Prinzip nicht eine Theorie, sondern die absolute Ehrlichkeit hatte“<sup>27</sup>.

1943 unterteilt Ion Frunzetti seine Untersuchung über „Die Struktur der rumänischen Kunst“<sup>28</sup> in zwei Abschnitte: „Die Entstehung des Stiles“ und „Die Grundelemente der rumänischen Malerei“. Der erste fasst die Entwicklung der wesentlichen Momente der rumänischen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammen. Grigorescu übe eine „impressionistische Technik“, seine Sensibilität sei vom nationalen Geist in einer Kunst der „optischen Synthese“ geprägt. Sein zögernd entdeckter Impressionismus verwandele die französische Erfahrung in der „alles, auch das Licht, Farbe wird“, in einem eigenen Stil, in dem „alles, auch die Farbe, Licht wird“<sup>29</sup>. Andreescu verkörpere ein anderes „Gesicht“ der rumänischen Malerei. Ihm fehlte die Zeit „mit der Farbe zu spielen“, dagegen versuche er als erster eine gestaltende Malerei, die den materiellen Urgrund der Dinge durch unterschiedliche stoffliche Aspekten vertieft<sup>30</sup>. Grigorescu sei „dem Optischen verbunden“ geblieben,

Andreescu „sucht die innerliche Architektur der Form“ und hätte sicher eine andere, originelle Synthese erreicht, wenn er nicht so früh gestorben wäre<sup>31</sup>. Der wahre Moderne sei Luchian geworden, der die rumänische Malerei grundsätzlich verändert habe. Seine „Revolution“ bedeute nicht nur eine Stilrevolution, sondern vor allem auch eine thematische: „Er verkörpert eine wichtige These der modernen malerischen Ästhetik über die Gleichgültigkeit der anekdotischen und literarischen Sujets, die der Malerei nur als Vorwand dienen, die visuellen Wahrnehmungen in einer emotionellen Erfahrung zu verwirklichen“<sup>32</sup>. Im Gegensatz zu Grigorescus Malerei, die als „sensorieller Realismus einer optischen Synthese“ bezeichnet wird, gehört Andreescus Kunst einem „epistemologischen Realismus“ an: „Unzufrieden mit der bloßen visuellen Sinneswahrnehmung, versucht Luchian malerische Empfindungen – intellektuelle Wahrnehmungen – mit Emotionen zu verbinden“. So findet die rumänische Malerei die in der Volkskunst so berühmte glänzende Farbe wieder<sup>33</sup>.

Frunzettis Analyse hat ihre Wurzeln in den Grundbegriffen der reinen Sichtbarkeit, z.B. Grigorescus „Fernsicht“ oder in Riegls Oppositionen: „haptisch-optisch“, „Nahsicht-Fernsicht“. Der Begriff der „inneren Formarchitektur“ ist aus Adolf von Hildebrands *Problem der Form* äußerst intelligent entwickelt. Wölfflins Grundbegriffe sind in der Analyse der „plastischen“ und „malerischen“ Stile spürbar, die dem Autor die Beurteilung der rumänischen Malerei als *Kunst der Farbe* ermöglicht. Der interessanteste Einfluss der Theorie Konrad Fiedlers ist im Zusammenhang zwischen Kunst und Erkenntnis lesbar: Wo Frunzetti Grigorescu und Luchian gegensätzlich charakterisiert, definiert er die Kunst als „Erkenntniserfahrung“. Grigorescu sei „ein Dogmatiker der Sinneswahrnehmungen“, Luchian „ein Maler, der seine Wahrnehmungen kritisch behandelt“; deshalb verweile der erste in einer optischen Synthese, der letztere aber habe eine emotionelle Synthese erreicht<sup>34</sup>.

Im zweiten Abschnitt seiner Untersuchung definiert Frunzetti die Charakteristika der rumänischen Malerei als dem lateinischen Geist entsprechendes „kontinuierliches Streben zur Synthese“ und einer Vorliebe für die Farbe. Mit einem genaueren Blick hatte Alexandru Busuioceanu mehrere Stilrichtungen entdeckt; die rumänische moderne Malerei stamme aus dem Impressionismus und Postimpressionismus, werde aber im 20. Jahrhundert eine vielfältige und reife Kunst, deren Hauptaspekte die Atmosphäre und Farbe der Spätimpressionisten und die Synthese der Farbe mit der formalen Konstruktion im Sinne Cézannes seien. Die neuere

Generation entwickle diese Richtungen weiter in der Landschaftsmalerei und in der linearen Expressivität eines plastischen Konstruktivismus oder einer dekorativen und nebyzantinischen Stilisierung<sup>35</sup>.

Am Ende der 30er Jahren erfuhr die Debatte eine wesentliche Radikalisierung um den Begriff des nationalen Geistes und die Charakteristika der rumänischen Malerei. Der anerkannte Kunsthistoriker, Professor und Sammler George Oprescu feierte die spektakuläre Entwicklung eines Jahrhunderts moderner rumänischer Malerei<sup>36</sup>, der schon erwähnte Italianist Alexandru Marcu schrieb über das Fehlen einer soliden klassischen Stiltradition in unserer Kulturgeschichte, und die Malerin Olga Greceanu proklamierte „ein Jahrhundert Holzwege unserer Malerei“, denn „von 1839 bis 1938 existierte überhaupt keine rumänische Kunst“<sup>37</sup>. Am 21. März 1938 berichtete die Zeitung *Rampa* über den im Bukarester Atheneum gehaltenen Vortrag der Malerin über „Den nationalen Geist der rumänischen Malerei“. Der Kommentator, der bekannte Kunstkritiker Ionel Jianu<sup>38</sup>, findet die Schlussfolgerungen zu subjektiv; bei diesem kulturellen Thema gebe es gegensätzliche gleichberechtigte Meinungen. Die bekanntesten Autoren dazu seien Petru Comarnescu, der sich schon 1930 über den nationalen Geist der Kunst und Literatur geäußert habe<sup>39</sup>, und Francisc Șirato, der seit zwei Jahrzehnten darüber schreibe<sup>40</sup>.

Olga Greceanu behauptete, die naturalistische Malerei Grigorescus sei kein Ergebnis des rumänischen Geistes gewesen, sondern eine bloße Imitation des französischen damals sehr in der Mode geratenen Impressionismus. Der nationale Charakter könne nicht in den malerischen Aspekten des Dorfes und der Bauern verkörpert sein, sondern sei in einer tieferen Sieldimension verankert, die zu einer bestimmten Nationalität passe<sup>41</sup>. Grigorescu sei zwar unser größter Maler, habe aber nicht unsere nationale Schule gegründet, denn „ein wahrer Gründer verkörpert vor allem den moralischen Charakter seines Volkes“. Wir hätten eine Schule, einen Stil und eine Tradition besessen, die leider verloren gegangen seien, obwohl sie fünf Jahrhunderte lang lebendig gewesen waren. Danach macht die Autorin – im eigentlichen und übertragenen Sinne – ihr Glaubenbekenntnis, das sich unter dem Zeichen des Fundamentalismus und einer gefährlichen Distorsion des Diskurses entziffert: „Wir wissen, dass das Eigentliche, das Beständige des rumänischen Geistes die Orthodoxie ist. Daher müsse der Stil unserer Kunst ebenfalls schematisch, formell, abstrakt sein, und wären wir diesem Weg gefolgt, wäre endgültig eine autochthone rumänische Kunstschule geboren worden“. Weiter

behauptet die Autorin, Grigorescu habe die französische Schule zum Vorbild genommen, doch „diese sind Katholiken, wir Orthodoxe. Bei ihnen gibt es eine diffuse Sensibilität, bei uns eine zusammenfassende, weil die Orthodoxie mehr Passion als Einfühlung verlangt“. Die Schlussfolgerung lautet: „Wir anerkennen das große Talent und den besonderen Rang Grigorescus, doch kann ihn die Geschichte nicht als Nationalmaler in ihre Seiten aufnehmen, denn sie muss immer gerecht sein“<sup>42</sup>.

Ende 1938 veröffentlichte Olga Greceanu das Buch *Der nationale Geist der rumänischen Malerei*, das ihre anti-westlichen Thesen weiter verfolgt und sich einer Tradition einfügt, die die Okzidentalisation scharf kritisierte. So bemerkte 1916 Olimp Grigore Ioan, die rumänischen Künstler wären gedrängt, ihre Inspiration in fremden Quellen zu suchen, deshalb habe die heutige Kunstrichtung keinen nationalen Charakter<sup>43</sup>. 1902 behauptete ein anderer Autor, die Charakteristik der wahren großen Malerei hätte sich erst in Grigorescus Kunst verkörpert<sup>44</sup>. Olga Greceanus Diskurs schlug keine bloße Rückkehr zur byzantinischen Kunst vor, sondern „eine dekorative Kunst, die den moralischen mystischen Charakter unseres Volksgeistes widerspiegeln, ein abstraktes Bild und den festen Glauben. Nur eine hieratische Kunst entspräche unserer lateinisch-orthodoxen Tradition“. Hier könne man auch eine breitere, im Sinne der Moderne entwickelte Einstellung entdecken: „Das Dekorative bietet dem Künstler unerschöpfliche Möglichkeiten, das Verständnis des Abstrakten ist unbegrenzt“<sup>45</sup>. Die Kraft der Tradition kombiniert sich überraschender Weise mit zentralen modernen Begriffen wie „abstrakt“, „hieratisch“, „dekorativ“, die aber schwer zu verstehen sind, nicht zuletzt wegen des prophetisch-mystischen Tonfalls der Autorin. Die treue Anhängerin der rumänischen Tradition äußerte sich in ihren reifen Jahren mehr und mehr über die Orthodoxie und die religiöse Bedeutung der Kunst. 1943 veröffentlichte sie den theologischen Essay *Să ne rugăm* (Lasset uns beten)<sup>46</sup> und die kunstgeschichtliche Studie *Le visage du Christ chez les peintres de la Renaissance*, in der ihre Zurückweisung der westlichen Kunst ihren radikalsten Ausdruck findet: „...dans toutes les peintures de la Renaissance, le Christ nous apparaît comme un personnage historique, par opposition à l’image abstraite à laquelle nous avions habitué les Byzantins. Nous accusons encore la Renaissance – toujours au point de vue religieux – d’avoir limité la vérité à la vérité historique, en diminuant l’esprit de l’Évangile qui vise plus haut. Les peintres de la Renaissance ont fait de la mort de Jésus une situation, les Byzantins, une icône“<sup>47</sup>. In

diesen extremen Äußerungen erkennt man auch den Einfluss des rückwärtsgewandten Denkers Nechifor Crainic, der 1939 behauptete, die Imitation in der Kunst führe zu moralischer Erniedrigung. Interessanterweise sind die früheren Meinungen der Malerin mehr kunsttheoretisch ausgerichtet; 1919 schrieb sie in ihrem Tagebuch: „Ich hatte mich verändert ... in den Akten von Matisse suchte ich eine Deformation ... ich war von allem Modernen begeistert“; 1921 behauptete sie, sie wolle „eine relieflose, auf der flachen Wand abgedrückte Figur“, etc. Ihren Werdegang könnte man als eine Transition vom Modernismus zum Traditionalismus betrachten.

Es war ein (un)glücklicher Zufall, dass ihr erwähnter Vortrag über Grigorescu eine äußerst heftige, aber nichts desto weniger interessante Polemik in der rumänischen Kunstreflexion herausforderte. Der Kunstkritiker Ionel Jianu<sup>48</sup> begann in der Ausgabe der Zeitung *Rampa* am 30. März eine Nachfrage über „den Maler Grigorescu und den rumänischen Geist“. Viele Künstler und Schriftsteller nahmen sich die Mühe zu antworten. Die Einstellungen zu diesem Thema waren unterschiedlich und zeigen die Vielfalt der damaligen kulturellen Atmosphäre. Lucia Dem. Bălăcescu meinte, in Grigorescu „verkörpere sich nicht der rumänische Geist“, weil er „zu sehr von Corot beeinflusst gewesen wäre“; Victor Ion Popa fand: „Grigorescu kann ein großer Maler sein, auch ohne rumänischer Charakteristik“, Ștefan Popescu dagegen behauptete, Grigorescus Kunst sei „typisch rumänisch“<sup>49</sup>. Die Frage wuchs sich zu einer wichtigen Debatte aus. Adrian Maniu publizierte den Artikel „Ist Grigorescu rumänisch?“<sup>50</sup>, Nicolae Petrașcu die Untersuchung „Die nationale rumänische Charakteristik der Malerei“<sup>51</sup>; im selben Jahr veröffentlichte in Brüssel Francisc Șirato seine Monographie *Grigorescu*; Zambaccian schrieb einen Essay über den französischen Einfluss bei den rumänischen modernen Malern<sup>52</sup>, der eine Fortsetzung seiner im Vorjahr erschienenen Studie „Grigorescu und die neue Künstlergeneration“ war<sup>53</sup>. Die Kontroverse wurde manchmal ironisch kommentiert, so etwa von Vasile Băncilă: „Unser vom ethnischem Standpunkt überzeugender Maler wurde von Kritikern umstritten: Ist er ein spezifisch rumänischer Künstler oder nicht?“, obwohl „seine Ethnizität die kosmische Intuition seines Werkes“ sei, im Gegensatz zur existentialistischen, „dürren“ Form des Byzantinismus, der gewiss nicht in dem Maße der rumänischen Vision entspreche, wie manche behaupteten<sup>54</sup>. Adrian Maniu beklagte: „Man erwähne Grigorescu nur im Kontext der vermeintlich subtilen Kontroverse, ob der arme große Künstler national charakteristisch sei oder nicht“<sup>55</sup>.

In den oben zitierten Texten findet man, neben den Begriffen der Tradition und des nationalen Geistes, interessante Stilbemerkungen und manchmal auch feine Bildanalysen. So notierte Zambaccian: „Corots Naturalismus wird rustikaler Pantheismus bei Grigorescu“ und erwähnte die Skizze als künstlerischen Spontaneitätsbeweis in Grigorescus Poetik, indem er den Künstler selbst zitierte: „Nur in der Skizze kann man wirklich ehrlich sein“<sup>56</sup>. Adrian Maniu schlägt eine überraschende, ungewöhnliche Interpretation der generell unterschätzten, ikonographisch mit Bauernfiguren- und Landschaften überladenen letzten Phase vor, die er als Verwirklichung der impressionistischen Serien versteht:

„Grigorescu ist in diesen Serien von Bauern, Ochsen und weißen Landschaften der originellste. So wie Monet seinen Seerosenserien, malt Grigorescu seine eigenen Serien, nachdem er sich von dem französischen Beispiel befreit hatte ... Mit dem Streben, dieselben Sujets zu wiederholen, um immer etwas Neues zu finden, wird er in seinem Impressionismus eine große Persönlichkeit“<sup>57</sup>.

Meines Wissen wurde diese sehr subtile Analyse in der rumänischen Kunsthistoriographie niemals vertieft oder übernommen.

Francisc Şirato bietet zweifellos den interessantesten Text über Grigorescu an. Zuerst indem er die Beziehung des Malers zu der westlichen Kunsttradition und zur Natur vergleicht: „Grigorescu kopiert keinen Meister. Was ihn an erster Stelle interessiert, ist, die Natur beobachten zu lernen. Die Erziehung des Auges allein erlaubt ihm seine eigene Kunstvision, und er bestrebt sich mehr als jeder andere rumänische Maler, mehr sogar als Andreescu, sein eigenes Auge zu entwickeln“<sup>58</sup>. Der Begriff des zu erziehenden Auges des Malers darf im Sinne von Hans von Marées berühmtem Ausspruch „Sehen lernen ist alles“ verstanden werden. Wie der deutsche Maler, versuchte auch Grigorescu die Erscheinungen mit seinem Auge zu beobachten und in den visuellen Gestaltungen zu verkörpern. Vor allem in der französischen Moderne sprach man von den ungewöhnlichen Möglichkeiten des Auges – es gab einen eigentlichen Kultus des souveränen, schöpferischen Auges des Malers. Ingres meinte, Courbet sei nur ein Auge: *C'est un oeil!* Cézanne sagte über Monet: *Il n'était qu'un oeil, mais quel oeil!* In Şiratos Text findet man auch interessante Bemerkungen über eine visuelle, sich von der rationalen unterscheidenden Erkenntnis, die an Fiedlers Theorie erinnern: „Grigorescus Ergebnisse stammen aus seiner mehr visuellen als

rationalen Beziehung zur Natur, und sind deshalb wesentlich wichtiger als bei Luchian und Andreescu. Um alle geheimnisvollen Aspekte der Natur zu verstehen und die Phänomene bis zur letzten Konsequenz zu ergründen, muss das Künstlerauge über eine bestimmte Formation und eine extreme Sensibilität verfügen. Grigorescu hatte dieses Privileg und konnte deshalb den primären Impressionismus, der nichts anderes als eine unbestimmte künstlerische Form ist, überwinden<sup>59</sup>. Şiratos „privilegiertes Auge“ erinnert an Marées „ominöses Sehen“ und dessen scharfe Kritik des Impressionismus bei Fiedlers Verurteilung des Naturalismus<sup>60</sup>.

Die in Rumänien in den 20er und 30er Jahren entstehende Kunstreflexion zeigt zwei Charakteristika: eine allgemein kulturelle Dimension, die sich im Diskurs über die Tradition und den nationalen Geist verwirklicht, und die kunsttheoretische Diskussion von Kategorien und Begriffen. Zusammen bieten sie das Bild einer jungen und eklektischen Kunstliteratur: die Kunstkritik und –theorie sind erst am Anfang ihrer rumänischen Geschichte, und das Streben nach Gelehrtheit kombiniert oft gegensätzliche Theorien: Sichtbarkeit und Einfühlung, Wölfflin und Worringer, Focillon und Dvořák sind in ihren kritischen Äußerungen manchmal bloß bruchstückhaft gelesen und verstanden.

## **Ein Sonderfall: Die Entstehung der modernen rumänischen Plastik**

### Die Texte

Die modernste Gattung in der Kunst des 19. Jahrhunderts war die Malerei. Die Bildhauerei hat in dieser Epoche voller Widersprüche eine ganz andere Geschichte und ein eigenartiges Schicksal. Denn sie hatte mehrere Vorurteile zu bekämpfen: erstens war sie nur als klassische Kunst (an)erkannt: So beurteilte sie Hegel in seiner Ästhetik, aber auch Mme de Staël oder Théophile Gautier, der 1835 schrieb: *Tout sculpteur est forcément classique* (Winckelmanns „edle Einheit und stille Größe“). So entstand im Vergleich mit der gewagten Modernität der Malerei eine Verspätung in der stilistischen Entwicklung. Mehr an die Tradition gebunden, bleibt die Skulptur die beliebteste Verkörperung allerlei Repräsentationen: allegorisch bzw. mythologische, historische, patriotische, religiöse, vor allem aber menschlich-heroisierende. Der Marmor, die Bronze sollte die großen Menschen aller Zeiten ins Leben

bringen, sowohl in antikisierender als auch in moderner Verkleidung. Der erste wahre Moderne war Auguste Rodin.

In der rumänischen Bildhauerei war die Situation noch heikler: Die alte orthodoxe Kunst kannte eine dekorative, angewandte Plastik nur in geringem Maße. Es gab keine Tradition der monumentalen oder figurativen Skulptur, das stellten fast alle Autoren fest. So entstanden zwei *topoi* in der rumänischen Kunstliteratur: die „Abwesenheit“ der Bildhauerei und die Vorliebe für die Malerei in der rumänischen bildenden Künste.

Der Bildhauer und Kunstkritiker Oscar Han schrieb über die Abwesenheit der Plastik in der Geschichte des rumänischen Volkes: „Erst spät, als der rumänische Volk zum Leben eines modernen Staates aufwacht, entstand auch die Bildhauerei“<sup>61</sup>. Laut Tudor Vianu, habe sich die Malerei unter günstigeren Voraussetzungen als die Bildhauerei entwickelt, weil die rumänische künstlerische Produktion der Moderne durch Lyrismus geprägt sei<sup>62</sup>. Günter Ott übernimmt diese Äußerung und behauptet, der rumänische Künstler habe eine Vorliebe und eine Begabung für die malerischen Eigenschaften<sup>63</sup>.

Die Entstehung oder Erscheinung der Bildhauerei als autonome künstlerische Gattung darf konsequenterweise als Zeichen der Okzidentalierung betrachtet werden. Schon im 19. Jahrhundert erschienen die ersten Texte, die das Entstehen einer klassischen Plastik als absolute Priorität unserer Kultur behaupteten. So sprach 1851 Alexandru Odobescu (Schriftsteller, Kunsthistoriker und Archäologe, er war der erste Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bukarest): „Es wäre ein Glück, in unserem Land solche Meisterwerke (wie „Laokoon“ oder Canovas „Engel“) zu haben, oder mindestens ehrenhafte Kopien“<sup>64</sup>.

Es war ein Zufall – ein äußerst glücklicher –, dass ein deutscher Goldschmied aus Hanau der Gründer der rumänischen Bildhauerei und der erste Professor für Bildhauerei und Perspektive an der 1864 in Bukarest gegründeten Kunstakademie wurde. Der 1826 in Hanau geborene Karl Storck, Sohn eines bescheidenen Webers, befand sich 1848 in Paris und kam kurz danach nach Bukarest, wo er eine Anstellung als Juwelier fand (bei Joseph Resch). Einige Jahre später erhielt er die Möglichkeit, seine Studien fortzusetzen. 1857-1858 verbrachte er drei Semester als „alter Student“ in der Werkstatt des berühmten Max von Widemann, Professor an der Kunstakademie in München. Danach kehrte er in sein neues Land zurück und nahm regen Anteil sowohl an dem kulturellen Leben als auch

an der Bewegung des nationalen Erwachens, die maßgeblich durch die Künstler der Zeit angeregt war. So führt er die Bildnisse der Wojewoden – (Fürsten) – Stefans des Großen und Mihai des Tapferen aus. Die heroisierenden Figuren prägten die neue Ikonographie der rumänischen Kunst und symbolisierten die nationale Unabhängigkeit.

1862 realisierte Storck sein neoklassisches Meisterwerk, das Giebelfeld der Bukarester Universität, das er mit einem mythologischen Relief („Minerva krönt die Wissenschaften und die Künste“) schmückte. Im Jahre 1865 nahm Storck am Salon teil, der sogenannten „Ausstellung der lebenden Künstler“, und wurde für eine Schillerbüste mit der Goldmedaille ausgezeichnet.

Storck war ein ausgezeichnete Porträtist und schuf zahlreiche Bildnisse seiner Zeitgenossen. Das Porträt und das Grabdenkmal waren damals – in Rumänien ebenso wie überall in Europa – die Hauptbeschäftigungen eines Bildhauers und widerspiegelten den Geschmack und das Repräsentationsbedürfnis der Epoche. Außerdem zwangen ihn – laut seinen Biographen – die materiellen Sorgen und etliche Familienschwierigkeiten, allerlei Gewerbe zu betreiben: Er verfertigte dekorative Ornamente (Stuckaturen) aus Gips und Terrakotta für Wohnhäuser, Treppenaufgänge und Balustraden, Grabsteine, Lehn- und Chorstühle für Kirchen, Holzmodelle und sogar aus Salz hergestellte Porträtbüsten. Ich würde aber diese Vielfalt seiner Kreativität auf künstlerische Neugier zurückführen und, vielleicht, auch auf eine Mischung zwischen Handwerker und Künstler, die sein ganz persönliches Kennzeichen zu sein scheint. Mit anderen Worten: Karl Storck machte den bedeutenden Schritt von einem traditionellen Meister zu einem gebildeten Künstler, der auch andere lehrte. In diesem Sinne sind die allegorischen Figuren und die Engel seiner Grabmäler ein Zeichen seiner (neo)klassischen Würde.

Den bedeutendsten Teil seines künstlerischen Lebenswerkes bilden jedoch die monumentalen Standbilder. Die Denkmäler der Fürstin Balasa, der Ana Racovitza Davilla und des Erzpriesters Tudor sind seine besten Leistungen.

Karl Storck war auch der erste Bildhauer, der sich in Rumänien mit der Genre-Skulptur befasste, indem er eine Serie von Statuetten modellierte, welche zartfühlend und anschaulich Szenen aus dem alltäglichen Leben und der pittoresken bäuerlichen Realität darstellten.

Seine letzten Werke hat er in Bulgarien ausgeführt, wo er zum Andenken an die im Unabhängigkeitskrieg von 1877 gefallenen

rumänischen Soldaten zwei große Standbilder errichtete. Kurz darauf, im Jahre 1887, starb Karl Storck: er hat der rumänischen Bildhauerkunst eine solide, vom Klassizismus geprägte Tradition hinterlassen, die von seinen beiden Söhnen, Carol und Frederick, genannt Fritz, fortgeführt wurde, sowie von seinen zahlreichen Schülern, denen er als begnadeter Professor neue Wege wies.

Storck hatte sich so gut in Rumänien eingelebt, dass sein Schwager ihm einmal schrieb, ihm sei es das Leben in Hanau zu langweilig und er wollte gerne auch nach Bukarest kommen...

Während sein ältester Sohn seinen Sinn für Abenteuer und lange Reisen erbe – er studierte in Italien und lebte jahrelang in Amerika, wo er in Philadelphia ein erfolgreicher Porträtist wurde -, verwirklichte sein jüngster Sohn, Frederick, seine klassisch-akademischen Bestrebungen. Er studierte in München, kannte Hildebrand und baute später in Bukarest nach dem Muster des Stuck-Hauses die Villa Storck.

Seine begabtesten Schüler aber waren zwei Rumänen: Ioan Georgescu und Ștefan Ionescu Valbudea. Beide studierten 1878 - 1883 in Paris bei renommierten akademischen Bildhauern wie Dumont, Delaplanche, Falguière und Frémiet und lernten neben der eklektisch-akademischen Lehre auch die Moderne kennen. Das Dilemma zwischen Tradition und Avantgarde quälte unsere Bildhauer aber kaum. Prestige und Anerkennung waren viel zu groß: Beide wurden mit Erfolg im Pariser Salon ausgestellt. Man sollte auch nicht vergessen, dass in diesem Frankreich der Skulpturen („cette France partout sculptée“) der Akademismus die Norm und die Moderne noch sehr stark abgelehnt war. So wurde Ioan Georgescu ein verspäteter, aber reiner Klassizist und Valbudea ein klassischer Eklektiker mit einem gewissen romantischen Schwung im Sinne von François Rude. Man könnte das Thema noch weiter treiben und die beiden Künstler als apollinisch und dionysisch bezeichnen. Bestimmt waren sie die ersten wirklich großen Bildhauer in der rumänischen Kunst, und mit ihnen entstand eine Schule und eine stilistische Richtung, die sich danach im Rahmen des klassischen Figurativen entwickelte. Vom schwankenden Klassizismus des alten Storck bis zu dem sogenannten „neuen Klassizismus“ der 20er und 30er Jahre blieb der rumänische Bildhauer „forcément classique“. Mit einer großen Ausnahme: **Dimitrie Paciurea** (1873-1932). Er studierte in Bukarest und ab 1895 vier Jahre in Paris bei einem eklektischen Künstler – Thomas –, las die Symbolisten Verlaine und Mallarmé, verfolgte den Skandal um Rodins Balzac und die Debatte zwischen Rodin und Medardo Rosso, einem leidenschaftlichen Anhänger

des Impressionismus. Danach verbrachte er ein Jahr in München und ein Jahr in Italien.

Zurück in Bukarest begann Paciurea eine Serie von Porträtbüsten berühmter Zeitgenossen: Dichter, Philosophen, Maler. 1909 wird er Professor an der Akademie der Künste in Bukarest. 1906 schuf er seine erste und größte monumentale Plastik: der Riese (Gigant), in einem Stil, der an Michelangelo erinnert. Sechs Jahre später realisierte er sein eigenartigstes Werk: *Mariae Himmelfahrt*, bekannt auch als *Madonna Stolojan*, da sie ursprünglich als Grabmal für die rumänische Familie Stolojan in Auftrag gegeben wurde. Es ist ein sehr stilisiertes und abstrahierendes Relief im Stil und in der Ikonographie der byzantinischen Fresken. So entstanden zwei anticlassischen Tendenzen, die Paciureas ganze Kreativität bestimmten: die dramatische Form im Sinne eines eigenartigen Symbolismus und die Stilisierung im Sinne der alten Tradition. Die erste Tendenz wurde stärker und entwickelte sich zu den äußerst ausgeprägten imaginären Formen der Sphinxen und Chimären: „Sphinx“ (1912), „Gott des Krieges“ (1915) und die Serie der Chimären (1912-1927): die Chimären der Luft, der Erde, des Wassers, der Nacht. Fünf weitere sind ohne Titel, und die drei letzten tragen die Namen „das Denken“, „Pan“ und „Satyr“ (1928-1931). Die Sphinx und der Gott sind als männliche Figuren repräsentiert. Die „realen“ Chimären haben weibliche Köpfe, den Körper eines Reptils mit oder ohne Flügel, kräftige Klauen und ein ruhiges, rätselhaftes Lächeln. In der alten Mythologie war die Chimäre ein Monster mit dem Kopf eines Löwen, dem Körper einer Ziege und dem Schwanz eines Drachens: Sie fraß Menschen, bis Bellerophon sie tötete. Ihr verwandt war die Meduse mit dem weiblichen Körper, die von Perseus enthauptet wurde. In der Zeit der Moderne verkörperten sie Eros und Thanatos, Liebes- und Todestribe, und so entstand die Ikonographie des Symbolismus, von Moreau bis Munch, in der die Sphinx, die Chimäre und Salome Hauptfiguren waren. Sicher konnte Paciurea all diese Werke gesehen haben, aber seine eigene Mythologie ist doch eigenartig: seine Sphinx ist ein Mann und verkörpert die kriegerische Zerstörung. Seine Chimären sind immer allein – die menschlichen Opfer fehlen – und verkörpern den Willen zur Form, zu einer Gestaltung aus einer Urmasse. Sie kämpfen mit sich selbst, um den Raum zu erobern. Im Gegensatz zum Symbolismus fehlt die narrative Dimension. Die Modernität des Künstlers besteht in der Befreiung von der Ikonographie, in der Abwesenheit jeder Geschichte. Die Autonomisierung der Chimären von ihrem kulturellen Hintergrund stellt die Form als wahres Problem der

Plastik ins Zentrum. Paciurea hat die Lehren Rodins und Hildebrands meisterhaft übernommen: von Rodin die Idee der Serie und die Kohärenz des gesamten Werks, aber auch die Meditation über die materielle Verkörperung des Genies<sup>65</sup>; von Adolf von Hildebrand, dem Theoretiker, die architektonische Gestaltung als inneres Prinzip der Bildhauerei.

Man könnte behaupten, Paciurea sei für seine Zeitgenossen, sogar für seine Schüler verwirrend und zu modern – deshalb auch unverständlich – geblieben. Man bezeichnete ihn als „den Einsamen“, „den Mysteriösen“, und sein Meisterwerk, „die Chimäre der Luft“, 1927 mit dem großen Preis für Plastik ausgezeichnet, wurde von einem der besten Kunstkritiker der Epoche – Oscar Walter Cisek – als „bizar“ apostrophiert<sup>66</sup>. Er hatte zahlreiche Studenten, aber keinen einzigen Nachfolger. Alle wussten aber, dass er den wahren Bruch in der rumänischen Skulptur verkörperte: In der Kunstdliteratur sprach man von der Skulptur vor und nach ihm.

Sein begabtester Schüler war auch sein erster Biograph: Oscar Han, der 1935 sein Buch über den Meister veröffentlichte. Es ist Apologie, aber nicht Verständnis; er schrieb über die Einsamkeit des Künstlers, der sich in die mysteriöse Welt seiner Chimären in seiner Werkstatt zurückgezogen hatte<sup>67</sup>. Oscar Han war ein überzeugter Anhänger des französischen Bildhauers Bourdelle und des neuen Klassizismus. Er schrieb gegen Rodin und über den Tod des Impressionismus. Seine und auch die jüngere Generation zählte höchst begabte Künstler, die sehr erfolgreich und produktiv waren. Sie deckten die rumänischen Städte mit monumentalen Statuen die, wie ein großer Historiker schrieb, nur einmal wirklich betrachtet werden: am Tag ihrer feierlichen Enthüllung<sup>68</sup>. Die meisten dieser Bildhauer haben die Nachkriegszeit überlebt und dienten auch der kommunistischen Propaganda: die Stalin- und Leninstatuen waren die neuen Symbole einer triumphalen goldenen Epoche. Die Denkmäler Stalins wurden schon in den 60er Jahren zerstört oder in anderen Figuren umgearbeitet. Ein Paradebeispiel dafür ist die Statue des rumänischen Schriftstellers und Dramatikers Caragiale. Die Leninstatuen wurden erst nach der Wende 1989 entfernt in einer emblematischen *damnatio memoriae*.

Paciurea starb 1932 und mit ihm auch die Chance einer originellen Modernität in der rumänischen Bildhauerei. 1947 noch kritisierte der Kunsthistoriker George Oprescu die Serie der Chimären und Sphinxen, die nur die finstere Seele des Künstlers verkörperten<sup>69</sup>. Der Triumph des Künstlers kam erst Jahrzehnte später, mit einer Retrospektive, die 1973

im Kunstmuseum Bukarest stattfand<sup>70</sup>: Damals entdeckte man sowohl seine Größe, als auch seine Modernität. Vielleicht war die Zeit eben dann reif, denn die rumänische Kunst hatte sich von den rückwärtsgewandten Klassizismen und Realismen – den sozialistischen eingeschlossen – endgültig befreit.

Sieben Jahre früher war in einem Kloster der andere große Einzelgänger der rumänischen Bildhauerei verstorben: Gheorghe Anghel. Seine Kreativität entwickelte sich im Rahmen eines neu entdeckten Archaismus, der sich im Begriff der Säulenstatue verkörperte. Sein gesamtes Werk ist eine Meditation über die Darstellung des Genies in menschlicher Gestalt. Der unerfüllte Traum von Paciurea, eine monumentale Statue von Eminescu zu schaffen, wird mit Anghels Eminescu künstlerische Wirklichkeit.

- 1 Alexandru Marcu, *Renașterea românească și Italia*, București 1940, S. 9-10.  
 2 Jährliche Ausstellung zeitgenössischer Kunst in Bukarest, von der  
 3 Kunstakademie veranstaltet.  
 4 Jacques Maritain, *Art et scolastique*, 3. Auflage, Paris, 1935, S. 3.  
 5 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*,  
 6 München 1995, S. 7.  
 7 Hans Sedlmayr, „Kunstgeschichte als Wissenschaft“, in *Kunst und Wahrheit*,  
 8 Hamburg 1958, S. 199.  
 9 Hermann Bauer, *Kunsthistorik*, München 1976, S. 156.  
 10 Dagobert Fry, „Probleme einer Geschichte der Kunstwissenschaft“, in  
 11 *Baustiene zu einer Philosophie der Kunst*, hrsg. von Gerhard Fry, Darmstadt  
 12 1976, S. 35.  
 13 Erwin Panofsky, „Der Begriff des Kunstwollens“, in *Aufsätze zu Grundfragen*  
 14 *der Kunstwissenschaft*, Berlin 1967, S. 50.  
 15 Konrad Fiedler (1841-1895) kam als Mäzen und Kunstsammler zur Kunst;  
 16 seine Kunstanschauung formte sich in direkten Kontakten zu dem Maler  
 17 Hans von Marées und zu dem Bildhauer Adolf von Hildebrand. Seine  
 18 Hauptwerke sind: *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*  
 19 (1876) und *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887). Die  
 20 gesammelten Werke wurden von Hermann Konnerth veröffentlicht (*Schriften*  
 21 *über Kunst*, München, 1914). Gottfried Boehm hat eine neue, erweiterte  
 Edition von Fiedlers Werken herausgegeben: *Schriften über Kunst*, München  
 1971 (21991).  
 22 Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin 1893, S. XVIII.  
 23 Alois Riegl, „Naturwerk und Kunstwerk“, in *Gesammelte Aufsätze*,  
 24 Augsburg-Wien 1929, S. 51-53.  
 25 Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, București 1925, S. 21-28.  
 26 Hermann Bahr, *Expressionismus*, München 1916.  
 27 Tudor Vianu, *op.cit.*, S. 23-24.  
 28 *Ibid.*, S. 25.  
 29 *Ibid.*, S. 53-54.  
 30 *Ibid.*, S. 44.  
 31 *Ibid.*, S. 45.  
 32 Nenițescu hatte Fiedlers Theorie hauptsächlich von Hermann Konnerth  
 übernommen (*Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers*, München 1909). Er zitiert  
 auch vom *Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (Leipzig 1887).  
 33 Stefan Nenițescu, *Istoria artei ca filosofie a istoriei*, București 1985, S. 17.  
 34 In der heutigen rumänischen Kunstwissenschaft wurde das Problem der  
 Tradition und des nationalen Stiles in den 20er Jahren vor allem von Ioana  
 Vlasiu wiederentdeckt und thematisiert: „La peinture roumaine des années  
 '20 et le problème de la tradition“, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*,

- XIX, 1982, S. 21-34, XXI, 1984, S. 3-19; *Anii '20 tradiția și pictura românească*, București, Meridiane, 2000.
- 22 Francisc Șirato, „Arta plastică românească”, in *Gândirea*, 1924, nr. 1.
- 23 Marin Simionescu Râmnicăneanu, „Caracterele naționale ale artei românești”, in *Necesitatea frumuseții. Studii de estetică și de artă*, București, Cultura Națională, 1925, S. 27-40.
- 24 Henri Focillon, „L'Art et l'histoire en Roumanie”, in *Exposition de l'Art Roumain ancien et moderne, Catalogue des œuvres exposées*, Paris, 1925, S. 27.
- 25 Aurel Broșteanu, *Acest altceva...pictura*, București, 1974, S. 14.
- 26 Das Studium erschien ursprünglich in *L'Europe de l'Est et du Sud-Est*, Paris nr.3-4, 1933, S.182-202; hier zitiert aus Alexandru Busuioceanu, *Scieri despre artă*, hrsg. von Oana Busuioceanu und Theodor Enescu, București 1980, S. 76-79.
- 27 *Ibid.*, S.76-77.
- 28 Zitiert hier aus Ion Frunzetti, *Pegas între Perseu și Meduza*, 2. Band *Formă și semn*, București 1985, S. 187-214.
- 29 *Ibid.*, S. 193-194.
- 30 *Ibid.*, S. 198-199.
- 31 *Ibid.*, S. 201.
- 32 *Ibid.*, S. 201-203.
- 33 *Ibid.*, S. 193.
- 34 *Ibid.*, S. 204-205.
- 35 Busuioceanu, *op.cit.*, S. 78.
- 36 George Oprescu, „Un secol de pictură românească” in *Doi ani de critică artistică. Note și impresii*, București 1939. Die fünf Abschnitte wurden ursprünglich als Radiovorträge 1938 präsentiert und fassen seine frühere *Pictura românească din secolul al XIX-lea* zusammen. Im ersten Abschnitt schreibt der Autor über die Wende von einer symbolisch-idealistischen Kunst zu einer westlichen realistischen (S. 6.).
- 37 Olga Greceanu, *Renașterea picturii românești*, București 1939, S. 10-11.
- 38 *Rampa*, 21. März, *Kalender*: „Olga Greceanus Vortrag über den rumänischen Geist”. Der Autor, Ionel Jianu, unterschrieb mit seinen Initialen (nach dem Mikrofilm aus der Bibliothek der rumänischen Akademie)
- 39 Petru Comarnescu, „Specificul național în literatură și artă”, in *Acțiune și reacțiune*, 1930, 2. Band, S. 15-16. Ionel Jianu notierte die drei von Comarnescu betonten Eigenschaften des rumänischen Geistes: „Lebhaftigkeit, Naturgefühl und Gleichgewichtssinn”, die das absolute Gegenteil von Olga Greceanus Theorie seien (*op. cit. supra*).
- 40 Francisc Șirato hatte 1919 in drei Ausgaben der Zeitschrift *Sburătorul*, 16., 23. und 30. August, drei programatischen Texte unter dem gemeinsamen Titel „Spre o artă națională” (Auf dem Weg zur Nationalkunst), die im 1924 erschienen Aufsatz über „Die rumänische bildende Kunst” (siehe *supra*) eine endgültige, normative und theoretische Form fanden.

- 41 Olga Greceanu, „Der rumänische Geist und der Maler Grigorescu“, in  
*Universul literar*, 2. Juli 1938 (zitiert hier nach dem Mikrofilm aus der  
 Bibliothek der rumänischen Akademie).
- 42 *Ibid.*
- 43 Olimp Grigore Ioan, *L’Influence étrangère chez les artistes roumains*,  
 București 1916, S. 10. Der Autor sprach über eine Entwicklung à rebours  
 der rumänischen Kunst, die zuerst den Synchronismus mit den westlichen  
 Stilrichtungen sucht und erst danach den nationalen Charakter (S. 13).  
 Grigorescu sei eine Ausnahme, weil er instinktiv den wahren Geist des  
 rumänischen Volkes gespürt habe und somit ein nationaler Künstler  
 geworden sei. (S. 16-17).
- 44 Kean, „Le mouvement artistique roumain contemporain“, in *La Revue*  
*d’Europe*, April 1902.
- 45 Olga Greceanu, *Specificul național în pictura românească*, București 1938,  
 S. 20-21.
- 46 Olga Greceanu, *Să ne rugăm*, Craiova 1943. Hier entdeckt man verblüffende  
 Äußerungen, wie z.B : „Wie kann man die religiösen Formen verstehen?“ (S.  
 23)
- 47 Olga Greceanu, *Le visage du Christ chez les peintres de la Renaissance*,  
 București 1943, S. 31.
- 48 Ionel Jianu hatte schon in der Ausgabe der *Rampa* am 28. März angekündigt:  
 „In einem Vortrag behauptete die Malerin Olga Greceanu, Nicolae  
 Grigorescu sei kein spezifisch nationaler Maler, weil in seinem Werk nur die  
 Motive national sind, der Stil aber französisch. Wir haben die wichtigsten  
 Maler und Künstler gefragt, um eine Antwort darauf zu bekommen“ (zitiert  
 nach dem Mikrofilm aus der Bibliothek der rumänischen Akademie).
- 49 Das Thema wird im Artikel „Arta lui Grigorescu e specific românească“  
 (Grigorescus Kunst ist typisch rumänisch), in *Universul literar*, 16. Juli 1938,  
 entwickelt.
- 50 *Universul literar*, 9. Juli 1938.
- 51 *Universul literar*, 10. Juli 1938.
- 52 *Revista Fundațiilor regale*, nr.5, 1938
- 53 *Revista Fundațiilor regale*, nr.2, 1937.
- 54 Vasile Bancelă, „Moment grigorescian“, in *Gândirea*, Juni 1938, S. 281-287.
- 55 Adrian Maniu, *op. cit.* zitiert hier aus *Mărturii despre Grigorescu*, hrsg. von  
 Ionel Jianu und Vasile Benes, București, 1957, S. 109.
- 56 Zambaccian, „Pictorul Grigorescu față de noua generație“, *op. cit.*, zitiert  
 hier aus *Mărturii...op. cit.* p.122.
- 57 Adrian Maniu, *op. cit.*, p. 114.
- 58 Francisc Șirato, *Grigorescu*, Bruxelles 1938, zitiert hier aus Vasile Bancelăs  
 Übersetzung in *Mărturii...op. cit.*, p. 131.
- 59 *Ibid.*, p.139.

- <sup>60</sup> Die Ablehnung des Impressionismus im Kontext des neuen Klassizismus der 20er Jahre ist ein *topos* in der rumänischen Kunstliteratur: Șirato, „De ce moare impresionismul“ (Warum der Impressionismus stirbt), 1922, oder Oscar Walter Cisek, „Luchian și depășirea impresionismului“ (Luchian und die Überwindung des Impressionismus), 1946, sind die überzeugendsten Texte dieser theoretischen Richtung.
- <sup>61</sup> Oscar Han, „Scurtă privire asupra sculpturii în trecut“, in *Sculptorul D. Paciurea*, București, Editura Fundației pentru Literatură și Artă „Regele Carol al II“, 1935, S. 12-13.
- <sup>62</sup> Tudor Vianu, *Oscar Han*, Craiova, Ramuri, Colecția Arta Românească Modernă „Apollo“, f.a., S. 7.
- <sup>63</sup> Günter Ott, *Sculptorii din familia Storck*, București, Editura Academiei Române, Publicațiile Fundației Elena Simu, 1940, S. 3. Der Autor zitiert in diesem Kontext Vianus umfassende Studie „Sculptura românească“, *Artă și tehnică grafică*, iunie-septembrie 1938.
- <sup>64</sup> Alexandru Odobescu, „Viitorul artelor în România“ (Über die Zukunft der Künste in Rumänien): der Text eines in Paris im Rahmen der Gesellschaft „Junimea“ (die Jugend) gehaltenen Vortrags, gedruckt 1907 in *Convorbiri literare*, hier *apud Sinteze, perspective, opinii*, București, Editura Meridiane, 1980, S. 25.
- <sup>65</sup> Siehe dazu Ioana Vlasiu, „Paciurea, Eminescu și himerele“, in *Arta*, nr.5, 1989. Die Autorin schrieb, Paciurea habe in seiner Modernität die Normen der künstlerischen Gattung überwunden und im Sinne Rodins (im seinem „Balzac“) den Geist des Dichters zu verkörpern versucht. Die Eigenschaft des Dichters sei das Denken als obsessives Thema, das der Bildhauer als „Wettbewerb“ der materiellen Kunstmöglichkeiten mit seinen eigenen Grenzen betrachte.
- <sup>66</sup> Oscar Walter Cisek, „Salonul oficial“, in *Gândirea*, 1927, martie. Ioana Vlasiu war die erste Autorin die über „Paciurea und die Grenzen der Kunstkritik“ schrieb (in *Arta*, nr. 6, 1987, S.22-24).
- <sup>67</sup> Oscar Han schrieb über „Die Ikone des Menschen“, in *op. cit.*: „Er vermied jede Kontakte mit den Menschen ...er war ein Einzelgänger, einsam, ruhig und traurig“. (S. 7)
- <sup>68</sup> Nicolae Iorga, „Ce este un muzeu de artă“, in *BCMI*, 1938, 96, S.70-77: „...Unsere monumentalen Statuen haben kaum einen Sinn: Sie existieren nur am Tag ihrer feierlichen Enthüllung, danach werden sie nur dann betrachtet, wenn Betrunkene an ihrem Marmor oder Stein stolpern...“.
- <sup>69</sup> George Oprescu, „Dimitrie Paciurea“, in *Revista Fundațiilor regale*, XIV, nr.2, 1947, hier *apud Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, București, 1968, S. 201.
- <sup>70</sup> Dan Häulică, „Triumful lui Paciurea“, in *Contemporanul*, 3. Nov. 1973.

## LITERATURVERZEICHNIS

### Allgemeine Bibliographie

- BAHR, Hermann, *Expressionismus*, München 1916
- BAUER, Hermann, *Kunsthistorik*, München 1976
- BELTING, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995
- DESSOIR, Max, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906
- DESSOIR, Max, *Einleitung in die Philosophie*, Stuttgart 1936
- DESSOIR, Max, DERI, Max, *Einführung in die Kunst der Gegenwart*, Leipzig 1920
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée devant l'histoire de l'art*, Paris 1990
- DILLY, H., *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt/M. 1979
- DITTMANN, Lorenz, ed., *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1985
- FRY, Dagobert, „Probleme einer Geschichte der Kunstwissenschaft“, in *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, ed. Gerhard Fry, Darmstadt 1976
- FRY, Dagobert, *Kunstwissenschaftlichen Grundfragen*, Darmstadt 1984
- HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste, Artisans et academiciens à l'âge classique*, Les Editions de Minuit, Paris, 1993
- HOFMANN, Werner, „Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts“, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1955
- KOOPMANN, Helmut, Schmoll, J. Adolf, ed., *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1972
- LANKHEIT, Klaus, *Revolution und Restauration, 1785-1855*, Köln 1988
- MARITAIN, Jacques, *L'Intuition créatrice dans l'art et la poésie*, Paris 1966
- PANOFSKY, Erwin, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964
- PÄCHT, Otto, *Methodisches und kunsthistorisches Praxis*, München 1986
- RAGGHIANI, Carlo, *L'Arte e la critica*, Firenze 1951
- RAPHAEL, Max, *Idee und Gestalt*, München 1921
- ROSEN, Charles, ZERNER, Henri, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*, New York 1984
- SHERRINGHAM, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris 1992
- SEDLMAYR, Hans, *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958
- SMITH, Paul, WILDE, Carolyn, ed., *A Companion to Art Theory*, Blackwell Publishers, 2002
- STÖHR, Jürgen, ed., *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996
- TITZMANN, M., *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik, 1800-1880*, München 1978
- UTITZ, Emil, *Bemerkungen zur allgemeinen Kunsttheorie*, Berlin 1959
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstracție și intropatie*, București 1970
- WYSS, Beat, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996
- WYSS, Beat, *Trauer der Vollendung*, Köln 1997

ZAUNSCHIRM, Thomas, *Systeme der Kunstgeschichte*, Wien 1975

### **Rumänische Texte**

- BALTAZAR, Apcar, *Convorbiri artistice*, București 1974
- BĂNCILĂ, Vasile, "Moment Grigorescian", in *Gândirea*, Juni 1938, pp. 281-287
- BROȘTEANU, Aurel, *Acest altceva, pictura*, București 1974
- BUSUIOCEANU, Alexandru, ed. bei Oana Busuioceanu und Theodor Enescu, București 1980
- BLAGA, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, București 1927
- BLAGA, Lucian, *Orizont și stil*, București 1936
- BLAGA, Lucian, *Artă și valoare*, București 1939
- BLAGA, Lucian, *Scriseri despre artă*, București 1970
- CISEK, Oscar Walter, *Eseuri și cronici plastice*, București 1967
- CISEK, Oscar Walter, *Sufletul românesc în artă și literatură*, Cluj 1974
- COSTESCU, Eleonora, *Începuturile artei moderne în sud-estul Europei*, București 1983
- FRUNZETTI, Ion, *Pegas între Perseu și Meduză*, București 1985
- FRUNZETTI, Ion, *Arta românească în secolul XIX*, București 1991
- FRUNZETTI, Ion, *În căutarea tradiției*, Florica Cluceru, ed., București 1998
- GRECEANU, Olga, *Specificul național în pictura românească*, București 1938
- GRECEANU, Olga, *Renașterea picturii românești*, București 1939
- HAN, Oscar, *Dălți și pensule*, București 1970
- ILIESCU, Ion, *Geneza ideilor moderne în cultura românească*, Timișoara 1972
- JIANU, Ionel, Beneș, V., ed., *Mărturii despre Grigorescu*, București 1957
- MARCU, Alexandru, *Renașterea românească și Italia*, București 1940
- MORAR, Vasile, Anthologie bei, *Despre frumos și artă. Tradiția gândirii estetice românești*. București 1984
- NENIȚESCU, Ștefan, *Istoria artei ca filosofie a istoriei*, București 1985
- OPREA, Petre, *Cronici și critici de artă plastică în presa bucureșteană din secolul al XIX-lea*, București 1980
- OPRESCU, George, *Doi ani de critică artistică, Note și impresii*, București 1939
- OPRESCU, George, *Scriseri despre artă*, București 1968
- PAVEL, Amelia, *Idei estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Cluj 1972
- PAVEL, Amelia, Anthologie bei, *Sinteze, perspective, opinii. Din gândirea românească despre artă*, București 1980
- PINTILIE, Andrei, *Ochiul în ureche. Studii de artă românească*, București 2002
- POPESCU, Mircea, *Itinerarii artistice*, București 1981
- RESSU, Camil, *Însemnări*, București 1967
- SIMIONESCU-RĂMNICEANU, Marin, *Caracterele naționale ale artei românești, in Necesitatea frumseții*, București 1925
- ȘIRATO, Francisc, *Prospecțiuni plastice*, București 1958

- ȘIRATO, Francisc, *Încercări critice*, București 1967  
TONITZA, N.N., *Scrieri despre artă*, București 1962  
VIANU, Tudor, *Fragmente moderne*, București 1925  
VIANU, Tudor, *Filosofie și poezie*, București 1971  
VLASIU, Ioana, *Anii '20 tradiția și pictura românească*, București 2000