

kritische berichte

Heft 4 2018 Jahrgang 46

| | | | |
|----------------------------|---|---|----|
| Industriefotografie | Eva Ehninger / Kathrin Rottmann / Änne Söll Steffen Siegel | Editorial | 3 |
| | Mira Anneli Naß | Keinerlei Ansicht? Industriefotografie und Kulturindustrie bei Bertolt Brecht | 5 |
| | Peter H. Christensen Eva Ehninger | Krupp'sche Panoramen als Sichtbarkeitsdispositiv. Visuelle Strategien der Narration von (industrieller) Macht | 15 |
| | Dennis Jelonnek | Furtive Photographies of the <i>Ruhrgebiet</i> | 23 |
| | Änne Söll | Die Industrie der Fotografie. Arbeit als Bildproblem | 32 |
| | Kathrin Rottmann | Industriefotografie in der Fotografie-Industrie: Bilder der Polaroid Corporation, 1965–1974 | 42 |
| | Gisela Parak | «Das Ehrenkleid unserer Wehrmacht»: Paul Wolffs Fotografien in den Werkstätten von Peek und Cloppenburg 1942 | 52 |
| | Annika Wienert | Industrialisierte Reproduktion? Campbells Suppenfabrik im <i>Fortune</i> -Magazin | 61 |
| | Norbert Schneider | Renger-Patzschs <i>Eisen und Stahl</i> und die Sinnhaftigkeit der Industriearbeit | 70 |
| | | <i>Ruin porn, reconsidered.</i> Oder: Zur Fotografie der Postindustrie | 80 |
| | | Nachruf auf Klaus Herding (27.12.1939–26.8.2018) | 89 |

Das vorliegende Heft der *kritischen berichte* widmet sich den in unterschiedlichen Kontexten produzierten und publizierten Industriefotografien und deren «rhetorischer Funktion».¹ Anstelle einer Definition, was «Industriefotografie» historisch jeweils gewesen sein mag, wird in den Beiträgen gefragt, wie die Arbeit, Industrie und deren Produkte in den Fotografien inszeniert, wie angesichts viel beschworener Rationalisierung und Maschinisierung der Produktion das Verhältnis von Hand- und Maschinenarbeit gestaltet und wie die Industrie sowie deren Reste als Projektionsfläche für heterogene Zwecke ins Bild gerückt wurden.²

In Bochum, wo der Workshop zum Thema Industriefotografie für diese Ausgabe stattgefunden hat, ist längst nicht mehr die Ruhr-Industrie, sondern neben Versicherungen und Verwaltungen die Ruhr-Universität der größte Arbeitgeber. Mit deren Gründung suchte die Landesregierung 1961 in erster Linie andere Universitäten von der gestiegenen Studierendenzahl zu entlasten, begegnete damit aber zugleich – in Kombination mit dem Bau eines Einkaufszentrums, eines Planetariums und der Niederlassung eines mittlerweile stillgelegten Automobilwerks auf dem Gelände einer kurz zuvor geschlossenen Zeche – dem Ende der Montanindustrie und bemühte sich, das «Image einer Bergarbeiterstadt gegen das einer Kulturstadt einzutauschen».³ Mittels der Ausrichtung auf Philosophie und Technik versprach die Ruhr-Universität, die künftigen Angestellten der «programmierte[n]» oder «technokratische[n] Gesellschaften» auszubilden und damit auf den Strukturwandel zur nachindustriellen «Informations- oder Wissensgesellschaft» zu reagieren.⁴

Mit diesem Strukturwandel korrelierte auch das kunsthistorische Interesse an Industriefotografien und «Industriekultur».⁵ Industriefotografien wurden seit dem späten 19. Jahrhundert zahlreich hergestellt, mitunter in betriebseigenen Fotoateliers. Sie sind Speicher von Material- und Produktionswissen und wurden genutzt, um in werkseigenen Schriften oder illustrierten Magazinen die soziale und industrielle Organisation innerhalb der Fabriken anschaulich und die industriellen Produktionsprozesse überhaupt öffentlich sichtbar zu machen. Sie besitzen keinen institutionellen Ort, sondern befinden sich in der Regel in Firmenarchiven, Nachlässen, Industrie- und Technikmuseen, reproduziert in historischen Publikationen oder als Inbegriff moderner Fotografie ausgestellt in Museen. Seit den späten 1920er Jahren wurden sie auch außerhalb des engeren Kontextes der Industrie- und Werbeschriften in avantgardistischen Zeitschriften, Fotobüchern und Illustrierten publiziert und diskutiert. In den Fotografien schien sich «das neue Erhabene der modernen Welt» finden zu lassen, während die fotografierte Technik darin als die «neue fotografisch-ästhetisch-epistemische Internationale» politisch und ideologisch so indifferent war, dass sie sich als Erbin und Fortschritt höchst unterschiedlicher Traditionen inszenieren ließ.⁶ In der Kunstgeschichte fanden Industriefotografien

jedoch erst Beachtung, als man die Fabriken, in denen sie entstanden waren, in den westlichen Industrienationen bereits stillgelegt hatte und dort die Ruinen der postindustriellen Gesellschaft zu entdecken suchte.⁷ Heute scheinen neben dem Ende der Industrie die Versprechen der neuen «Industrie 4.0» und der smarten Materialien das Interesse an Industriefotografien zu befördern, weil in der Inszenierung von größtenteils zurückliegenden Produktionsprozessen und den einst ins Bild gesetzten Arbeitsverhältnissen etwas den meisten Betrachter_innen – vor allem vermutlich den Kunsthistoriker_innen unter ihnen – längst abhanden Gekommenes sichtbar gemacht zu sein scheint.⁸

Louisa Denker und Max Böhner vom Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin sowie Maike Wagner, Samira Kleinschmidt, Anna Krebs und Katharina Boje vom Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum sei für ihre Arbeit an dieser Ausgabe herzlich gedankt.

Anmerkungen

- 1 Allan Sekula, *On the Invention of Photographic Meaning*, in: Victor Burgin, *Thinking Photography*, London 1982, S. 84–109, hier S. 92.
- 2 Vgl. zur Kritik an den Genres in der Fotografie Abigail Solomon-Godeau, Harry Callahan. *Gender, Genre, and Street Photography*, in: Dies., *Photography After Photography. Gender, Genre, History*, Durham 2017, S. 77–93, hier S. 78–79.
- 3 Hans Stallmann, *Euphorische Jahre. Gründung und Aufbau der Ruhr-Universität Bochum*, Essen 2004, S. 235–236.
- 4 Alaine Touraine, *Die postindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1972 (frz. 1969), S. 7; Daniel Bell, *Die nachindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1975 (engl. 1973), S. 374.
- 5 *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG. 1907–1914*, hg. v. Tilmann Buddensieg, 2. Aufl., Berlin 1981. Vgl. dazu Fabian Grütter / Max Stadler, *Am Ende der Arbeit: Industriekultur und Bilderglaube*, in: *kritische berichte*, 2016, Heft 3, S. 45–53.
- 6 Vgl. Bernd Stiegler, *Technikfotografien. Aufnahmen aus dem Reich der Freiheit und der Notwendigkeit*, in: *Monatshefte*, 2017, Bd. 109, Heft 2, S. 270–281, hier S. 271, 275, 278.
- 7 Vgl. Reinhard Matz, *Industriefotografie. Aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets*, Essen 1987 (Schriftenreihe der Kulturstiftung Ruhr, Bd. 2); *Tote Technik. Ein Wegweiser zu den antiken Städten von morgen*, hg. v. Rolf Steinberg, Berlin 1981, S. 65–78.
- 8 Bundesministerium für Bildung und Forschung, Webseite, <https://www.bmbf.de/de/zukunftsprojekt-industrie-4-0-848.html>, Zugriff am 26. Juli 2018. Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, Allan Sekula. *Fotografie zwischen Diskurs und Dokument*, in: Allan Sekula. *Seemannsgarn*, Düsseldorf 2002, Ausst.-Kat., Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, 1995, S. 189–204, hier S. 191–192.

Die Nachricht vom Tode Klaus Herdings löste weithin, besonders aber bei allen, die noch zuletzt mit ihm in Kontakt standen, einen großen Schock aus. Noch einen Tag bevor sich der schreckliche Unfall ereignete, hatte er mir wegen eines Beitrags zu Werner Hofmann geschrieben, den er für unser Jahrbuch *Kunst und Politik* in Aussicht gestellt hatte. Er hatte um zusätzliche Zeit für die Abgabe gebeten, da er seit Monaten pausenlos an seiner großen Monographie zu Pierre Puget gearbeitet habe und nun einer dringenden Erholung bedürfe.

Mit dem auf drei Bände angesetzten Werk zu Puget, das sich zu einem wahrhaft monumentalen Projekt auswuchs, hatte Klaus Herding ein Thema wieder aufgegriffen, welches bereits Gegenstand seiner 1968 an der Universität Münster eingereichten Dissertation war.¹ Die Arbeit hatte noch Werner Hager (1900–1997) betreut, der auch der Doktorvater von Max Imdahl und Günter Fiensch war. Deren Verständnis von Kunstexegese war maßgeblich von ästhetischen Prinzipien geprägt, die der Kunst der Moderne – und die war für sie eine formbestimmte, zur Abstraktion oder gar absoluten Gegenstandslosigkeit tendierende Kunst – entlehnt waren. Auch Herding hat in dem Kreis um Hager seine Sensitivität für Formaspekte hochgradig verfeinert, daneben aber schon damals immer auch das Motivische im Blick behalten.

Herding war vermutlich Hagers letzter Schüler. Seine Dissertation legte er in dem Jahr vor, das einer ganzen Bewegung ihren Namen gegeben hat und der sich Herding zeitlebens zugehörig fühlte. Es war nicht zufällig, dass er sich mit einem Außenseiter befasst hatte, der aus der Provinz und «von unten» her kam. Pugets *Milon von Kroton* hat er später noch als eine «Fallstudie einer Krise des Heroismus im absolutistischen Zeitalter» begriffen.² Außenseiter und Rebellen haben Herding stets fasziniert; ihnen galt seine Sympathie. Unter den neueren Künstlern war dies namentlich Gustave Courbet, dem er immer wieder, in sich wandelnden hermeneutischen Zugriffsweisen auf das Werk und die ihm gewidmeten Theorien der Zeitgenossen, größere Publikationen und zahlreiche Aufsätze gewidmet hat. Was nun die Sujets der Künstler betraf, so zog ihn mächtig die Figur des Kynikers Diogenes von Sinope an, Herding konnte zeigen, dass die ikonographischen wie theoretischen Diskurse der Frühen Neuzeit zu Diogenes, der mit der Lampe, dem Licht der Vernunft, den «wahren Menschen» suchte, staats- und sozialphilosophische Programme einer Einforderung von antityrannischer Volkssouveränität waren.³ Er arbeitete aber auch heraus, dass Diogenes im vorrevolutionären 18. Jahrhundert keineswegs auf die weltflüchtig-rousseauistische Linie gebracht wurde. Denn, so hieß es im *Diogène conteur ou les lunettes de la vérité*: «Der Welt zu entfliehen, wenn man ihr dienen kann durch Tugend und Talent, heißt die Gesellschaft bestehlen.»⁴ Wer Klaus Herding näher kannte, nahm intuitiv an ihm voller Bewunderung diese

«kynischen» Züge wahr. Er war, auch wenn dies heute altmodisch klingt und mitunter postmodernem Spott ausgesetzt sein mag, ein durch und durch moralischer Gelehrter, dessen Intellektualität ihn nicht in abgehobenem Elitarismus den sozial benachteiligten Menschen entfremdete. Vielmehr blieb es seine Maxime, dass wissenschaftliche Ratio nicht zuletzt für deren Interessen in der Perspektive auf eine allseitige Emanzipation einzutreten hat.

Als alle Nuancen erfassendem Historiker waren ihm die Brechungen moralischer Normen nur zu deutlich bewusst. Seine mehr oder minder latente Parteinahme für die politischen Ziele der Französischen Revolution – als Vollenderin des bürgerlichen Projekts der Aufklärung – haben ihn nicht blind gemacht für den blutigen Preis, den ein rigides Tugendsystem während der *Terreur*-Phase in selbstgerechtem Wahn unzähligen Opfern abgefordert hat. Herdings – teilweise in Verbindung mit Rolf Reichardt verfasste – Studien zur Bildpublizistik dieser großen Ablösung von den Strukturen des Ancien Régime sind Meisterwerke einer seismographisch und mikrologisch an der Ikonographie der polemischen Pamphlete abgelesenen Mentalitätsgeschichte.⁵ Sie zeigen, wie alte, noch in religiöser Allegorik versinnbildlichte Wertmuster Zug um Zug transformiert wurden, dabei aber in der Widersprüchlichkeit des nicht ganz Überwundenen stecken blieben. So war eine «komplizierte, bisweilen sogar verwirrende Struktur [...] die Folge».⁶ Ausgerechnet diese massenhaft reproduzierten, von den einander opponierenden Parteien agitatorisch unter das Volk gebrachten Bilder entrieten jener didaktisch zuspitzenden Eindeutigkeit, welche paradoxerweise die Tafelmalerei zu erreichen vermochte: Denn dieser gelang es, kompositionell den Prozess widerstreitender Argumente zu bereinigen.

Der andere große Außenseiter war, wie erwähnt, Gustave Courbet. Unvergessen bleibt die von der Hamburger Kunsthalle und dem Städelschen Kunstinstitut veranstaltete Ausstellung von 1978, an deren Konzeption Herding maßgeblich mitgewirkt hat (der andere Hauptinitiator war Werner Hofmann). Um diese Ausstellung rankten sich ein von Herding inauguriertes Kolloquium und etliche von ihm verfasste Studien, die zugleich ein anderes großes Thema dieser Zeit, das Realismus-Problem, erörterten. «Realismus» galt noch bis Ende der 1970er Jahre bei linken Kunsthistoriker_innen als nachgerade kanonisches Paradigma.⁷ Es war so dominant, dass selbst jene, die eher ein Faible für zur Abstraktion tendierende oder nonfigurative Richtungen hatten, auch diese noch unter die Kategorie des Realismus zu subsumieren suchten.⁸

Herdings bemühte sich in dieser Diskussion, die Balance zwischen dem historischen Befund, was in welcher Absicht und mit welchen Kriterien einmal als Realismus definiert oder proklamiert worden ist, und dem aus der aktuellen politischen Bewegung heraus entstandenen Postulat eines gesellschaftskritischen Realismus zu wahren. Er demonstrierte sein eigenes Realismus-Konzept an Courbet und diesem nahestehenden Kunstkritikern. Der Titel eines 1978 erschienenen Taschenbuchs, das Herding als kommentierte Quellenanthologie herausbrachte, hieß programmatisch *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. An Courbet arbeitete er als «Wesensmerkmale» eine «antiautoritäre Zielrichtung» und «antagonistische Form» heraus:⁹ «Beides wird hier positiv verstanden, als Eröffnung eines historisch notwendigen Prozesses durch den bis dahin unangefochtene ästhetische, sittliche, gesellschaftliche Normen aufgebrochen und erschüttert wurden.»¹⁰ Herding griff zur Kennzeichnung von Courbets Position dessen zentrales Diktum auf, dass Realismus die «Verneinung des Ideals» sei, darüber hinaus die

«Störung vorgegebener Codes».¹¹ Ein dezidiert befolgbares Programm habe Courbet indes nicht aufstellen wollen. Vielmehr belasse er den Widerspruch in ungelöster Spannung, woraus nicht zuletzt resultiere, dass seine Bilder vielfach unfertig erscheinen.¹²

Hieran erkennt man, dass Herding am Realismus-Problem schon damals etwas theoretisch stark zu machen suchte, was in der Folgezeit unter dem Begriff der *Ambiguität* diskutiert wurde, heute aber, wie schon einmal in den fünfziger Jahren, ästhetizistisch (bzw. immanentistisch) unter Ausklammerung sozialer Referenz oder Kausierung.¹³ Den Sinn für auszuhaltende Spannungen, für Denk- und Gefühlsambiguitäten hat dieser hochsensible *Homo politicus* selbst nicht zuletzt in den Kontexten von '1968' feinnervig ausgebildet: Da wollte er einerseits, im Gegensatz zu manchen Heißspornen dieser Zeit, das Bewahrenswerte nicht aufgeben, obwohl es von der Definitionsmacht der Konservativen, teilweise in das NS-System Involvierten besetzt war. Andererseits konnte er sich aber auch nicht der Einsicht in die Notwendigkeit verschließen, gegen dieses Establishment, seine Politik und seine Deutungen aufzubegehren, selbst um den Preis des Liebesentzugs. Herding hat häufiger davon berichtet, wie sein Lehrer Hager nach den heute kaum mehr vorstellbaren Attacken des Fachestablishments auf Martin Warnke um und nach 1970 ihm, weil er Warnke unterstützte, sagte, er betrachte ihn fortan nicht mehr als seinen Schüler. Wie es in den 1960er Jahren an bundesdeutschen Universitäten aussah und was er selbst dort erlebte und zu hören bekam, hat Herding höchst anschaulich in seinem Großessay *1968. Kunst – Kunstgeschichte – Politik* berichtet.¹⁴

Wie dieses 2008 erschienene Büchlein verdeutlicht, hat die Erinnerung an die konfliktreiche Zeit um und nach 1968 Herding unausgesetzt beschäftigt.¹⁵ Dennoch konnte man den Eindruck gewinnen, dass er nach all den heißen Kämpfen eine Zone suchte, die vom Politischen nicht mehr so stark tangiert war. So mag man vielleicht das Graduiertenkolleg *Psychische Energien bildender Kunst* einschätzen, das er, natürlich nach einer längeren Vorbereitung, 1995 eröffnete.¹⁶ Dieses Kolleg hat überregional große Aufmerksamkeit gefunden, und selbst die Wochenzeitung *Die Zeit* nahm es zum Anlass zu einem langen Interview mit seinem Begründer.¹⁷ Hier beklagt Herding, dass die Kunstgeschichte «Leib und Seele» vergessen habe: «Die Frage ist doch: Was ruft an Kunstwerken eigentlich unsere emotionale Beteiligung hervor?» Erstaunlich war, dass Herding nun (beispielsweise) den Stab über Meyer Schapiro mit seinen «ikonographischen Traditionsreihen» brach, weil dieser eine Äußerung Leonardos, die Freud psychoanalytisch gedeutet hatte, objektivierend durch historische Ableitung hatte interpretieren wollen. Herding schob dagegen, bei aller Beobachtung der historischen Koeffizienten, überaus deutlich das subjektive Moment in den Vordergrund und ließ auch die Möglichkeit des freien Assoziierens zu. Man gewann den Eindruck, dass er nun unversehens mehr in die Nähe der älteren Anmutungstheorien mit ihren Imponderabilien geriet, als ihm von seinem kritischen Ansatz her eigentlich hätte lieb sein können. Aber offenbar war es ihm ein Bedürfnis, nun ihn selbst bewegende Fragen von Gefühlsverschattungen, zumal Melancholie, im tröstenden Projektionsfeld bildender Kunst zu ventilieren.¹⁸ Dass fortan auch ein dem Unbewussten naher Grenzzustand, der Traum, zu seinem Thema wurde, konnte kaum ausbleiben. Von Dürer über Goya, Delacroix, Max Klinger bis Odilon Redon wurden die visuellen Zeugnisse aufgerufen, in deren symbolischen Chiffren Somnambules nach Fixierung verlangte. Und auch bei Courbet wurde jetzt von Herding das Traumhafte entdeckt, das sich bei ihm derart stark in den

Vordergrund schob, dass er so weit ging, den (von Courbet ja selbst gebrauchten) Begriff «Realismus» als einen «von begrenzter Tragfähigkeit» zu bezeichnen.¹⁹ Bei Courbets Bild der *Schlafenden Spinnerin*, die – als Darstellung eines Erschöpfungszustandes – bewusst eine sozialkritische Kontrafaktur des *Acedia*-Motivs besonders in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts war (Nicolaes Maes und andere), sah er nur noch, wie der Betrachter «auf Äquidistanz zu Wirklichkeit und Traum gehalten» wird: «Er möchte den Gedanken der Schlafenden nachspüren und sich in das Graubraun versenken, wird aber durch die lebhaften Muster immer wieder wachgerüttelt.»²⁰ Ich gestehe, dass ich ihm bei aller Bewunderung seiner deskriptiven Fähigkeiten, an Form- und Farbcharakteren eine endothyme Qualität zu erspüren, nicht mehr ganz folgen mochte.²¹ Darüber haben wir damals bei Ende der Ausstellung leider nicht diskutiert, die er wissenschaftlich und organisatorisch so großartig konzipiert und realisiert hatte.

Klaus Herding hat ein riesiges Werk hinterlassen, das seinesgleichen sucht. Ein Werk, das mit höchstem wissenschaftlichem Anspruch erarbeitet ist und von stупender Gelehrsamkeit zeugt. Ihm gelang es immer wieder, mit markanten, scharfsinnig durchdachten eigenen Thesen in Diskussionen einzugreifen und Projekte zu entwickeln, die noch lange in Erinnerung bleiben werden. Man hat sich gefragt, woher er, der nicht mit unverwüstlicher Gesundheit gesegnet war, diesen Impetus, diese immense Kraft, dieses konzentrierte Durchhaltevermögen nahm. Ihm war es vergönnt, international höchste Anerkennung zu finden, und das mochte ihm, dem Opponenten, eine wohlverdiente Genugtuung gegeben haben. Falsch und ungerecht aber wäre es, hier nur ein puritanisches Leistungsprinzip zu sehen. Denn war nicht vieles, ja das Meiste bei Klaus Herding vorrangig eine Geste füreinander einstehender Freundschaft und Unterstützung? Der Ulmer Verein, den er mit begründet hatte, und die Guernica-Gesellschaft, deren wissenschaftlichem Beirat er von Beginn an angehörte, wie auch viele andere Organisationen einer kritischen Gegenöffentlichkeit danken ihm für seine uneigennützigte Hilfe. Wir werden nicht allein seine immensen wissenschaftlichen Leistungen und Impulse für eine kritische Kunstgeschichte in ehrender Erinnerung behalten, sondern auch seinen liebenswürdigen Humor, seine Humanität und sein Ethos der Solidarität.

Norbert Schneider

Anmerkungen

1 Eine erweiterte Fassung dieses Nachrufs erscheint in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, 2018, Bd. 20. Klaus Herding, Pierre Puget. *Das bildnerische Werk*, Berlin 1970. Die neue Puget-Monographie, an der er seit Jahren arbeitet und die kurz vor der Vollendung stand, soll in einem französischen Verlag erscheinen. Stefan Trinks hat in seinem Nachruf auf Klaus Herding in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 31.8.2018 geschrieben: «es wird von bereits geleisteten zwanzig Millionen Schreibmaschinenanschlägen gemunkelt.» Das würde heißen, dass das Manuskript etwa 9.000 Seiten umfasst! Zusammenfassend zu Puget hat sich Herding geäußert in: Puget sculpteur, in: *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, 1620–1694*, hg. v. Marie-Paule Vial/Luc Georget, Marseille 1994, S. 87–99, Ausst.-Kat., Marseille, Centre de la Vieille Charité, Musée des Beaux-Arts; Réunion des Musées Nationaux, 1994; zuletzt noch in dem Artikel: Puget, Pierre, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 98, Berlin/Boston 2018, S. 134–136.

2 Klaus Herding, Pugets *Milon von Kroton* als Fallstudie einer Krise des Heroismus im absolutistischen Zeitalter (mit Überlegungen zu Thesen Marc Fumaroli), in: *Estetica Barocca*, hg. v. Sebastian Schütze, Rom 2004, S. 379–413.

3 Klaus Herding, Diogenes als Bürgerheld, in: *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie*, 1982, Bd. 5, S. 232–254; danach auch in: K. H., *Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne*, Frankfurt am Main 1989, S. 163–181.

4 *Diogène conteur ou les lunettes de la vérité*, Paris 1764, S. 35, zit. bei Herding 1982 (wie Anm. 3), S. 240.

5 Klaus Herding/Rolf Reichardt, *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt am Main 1989.

6 Klaus Herding, Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der Französischen Revolution, in: Ders. 1989 (wie Anm. 3), S. 95–126, hier S. 121.

7 Vgl. dazu Norbert Schneider, Chancen und Funktionen des Realismus im westlichen Kunstbetrieb der Nachkriegszeit, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, 2014, Bd. 16: *Die Wirklichkeit der Kunst. Das Realismus-Problem in der Kunstgeschichte der Nachkriegszeit*, hg. v. Ders./Alexandra Axtmann, S. 13–25.

8 So konnte beispielsweise der Kubismus, der sich, zumindest bei Braque, auf kantianische Ideen, somit ein idealistisches Konzept berief, als die wahre Form des Realismus proklamiert werden (dies war etwa die Position von Franz-Joachim Verspohl).

9 *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, hg. v. Klaus Herding, Frankfurt am Main 1978, S. 9. Es bedurfte eines Zeitraums von 34 Jahren, bis dieses Werk mit den Original-

quellen auf Französisch herauskam (*Le réalisme comme contradiction. Visions, conflits et résistances dans l'œuvre de Courbet*, ed. de Klaus Herding, traduit de l'allemand par Anne-Marie Green, Ormans 2012 (Les Cahiers de l'Ethnopolé).

10 Ebd.

11 Ebd., S. 10

12 Vgl. ebd.

13 Vgl. als klassische Studie William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London 1947 (1930). Die Wirkung dieses Buches setzte zunächst im US-amerikanischen *New Criticism* ein und griff dann auf immanentistische Strömungen auch in der BRD über, besonders auf den Kreis um das Projekt *Poetik und Hermeneutik*. Zum Thema «Ambiguität» vgl. aus jüngerer Zeit *Ambiguity in the Western Mind*, hg. v. Craig J. N. de Paulo/Patrick Messina/Marc Stier, New York 2005.

14 «In einer süddeutschen Universität, an der ich studierte, gab es in meinem Fach einen Ordinarius, der seinem «nicht-ordinarionalen» Kollegen nur zu sagen brauchte: «Ich möchte Ihnen im Institut nicht mehr begegnen», woraufhin sich der arme Teufel, ein international angesehener Gelehrter, nur noch nachts in das Institutsgebäude wagte. Ich habe noch im Ohr, wie im Juni 1967 einer unserer Professoren, an einer nordwestdeutschen Universität, höhnte: «Die Studenten kommen heute gewiss nicht zur Vorlesung, die trauern ja noch um Benno Ohnesorg, haha!» (Klaus Herding, 1968. *Kunst – Kunstgeschichte – Politik*, Gießen 2008, S. 62.) Manches ordinariale Gebaren scheint heute wieder Einzug zu halten, folgt man Herdings Zeilen, die er mir am 22.1.2017 schrieb: «[...] mir sagte der derzeitige GD des Instituts klar ins Gesicht, dass er emeritierte oder pensionierte Professoren wie mich nicht als Kollegen ansähe. Das hat mich sehr betroffen, denn ich habe ja das Frankfurter Institut wesentlich aufgebaut. Aber es gibt ja auch unter den jetzigen Stelleninhabern keine Solidarität mehr.»

15 Meine Diskussion seiner Thesen findet sich in *Sehepunkte*, 2010, Bd. 10, 2010, Nr. 10, in: *Sehepunkte*, Webseite, <http://www.sehepunkte.de/2010/10/16585.html>, Zugriff am 12. September 2018.

16 Vgl. auch die gleichnamige Festschrift für Herding, die, herausgegeben von Henry Keazor, 2002 in Köln bei DuMont erschien.

17 Elke von Radziewsky, Jeder Künstler ein Triebtäter? Die Kunst und die psychischen Energien – ein Gespräch mit dem Kunsthistoriker Klaus Herding, in: *Die Zeit*, 1. Oktober 1998, Nr. 41, S. 63–64.

18 Vgl. Klaus Herding, Begriff und Gestalt der Melancholie in der Kunst der Moderne, in: *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*, hg. v. Martin Harbsmeier/Sebastian Möckel, Frankfurt am Main 2009 (stw, Bd. 1908), S. 338–389.

- 19** Klaus Herding, Der andere Courbet, in: *Courbet. Ein Traum von der Moderne*, hg. v. Ders./Max Hollein, Ostfildern 2010, S. 10–18, Ausst.-Kat, Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 2010, hier S. 11.
- 20** Ebd., S. 14.
- 21** Ein wenig erinnerte mich das an Hans Sedlmayrs Interpretationsverfahren, besonders deutlich entwickelt in dessen Aufsatz: Die «machia» Bruegels, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1934, N.F. Bd. 8, S. 137–159. Sedlmayr hat sich bekanntlich bei der Anwendung der Kategorie des «endothymen Grundes» auf die Charakterologie von Philipp Lersch bezogen (*Aufbau des Charakters*, Leipzig 1938, S. 27 u.ö.).