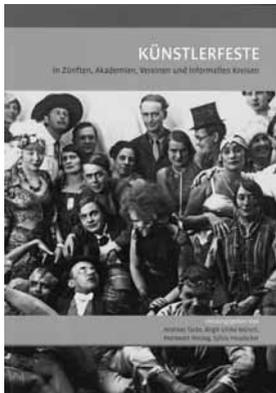


theoretischen Schriften anderer Länder beeinflusst wurden. So kompilierte in der ersten niederländischen verschriftlichen Kunsttheorie Karel van Mander französische, italienische und deutschsprachige Traktate. Bei Gerard de Lairese wiederum bemerkt man den Einfluss der Académie Royale. Neben französischen und deutschsprachigen Schriften zur Kunst wurde auch auf die landeseigenen Theorien zurückgegriffen, wie bei Arnold Houbraken oder Philips Angel zu sehen ist.

Folglich verbirgt sich hinter dem Buch von Ulrike Kern mehr als der erste Blick auf dessen Titel vermuten lässt. Dabei macht die Herangehensweise Kerns an die verschiedenen Konzepte rund um Licht und Schatten dem Leser das doch eher trockene Thema der Kunsttheorie leicht nachvollziehbar. Die Verbindung von Kunsttheorie und Gemälden, die deren Konzepte umsetzen, trägt nicht nur zum Verständnis bei, sondern lockert auch Kerns Analyse auf.

JANINA MODEMANN  
Trier



**Andreas Tacke, Birgit Ulrike Münch, Markwart Herzog und Sylvia Heudecker (Hrsg.); Künstlerfeste. In Zünften, Akademien, Vereinen und informellen Kreisen** (Kunsthistorisches Forum Irsee 6); Petersberg: Michael Imhof Verlag 2019; 240 S., 24 farb. u 159 s/w-Abb.; ISBN 978-3- 7319-0831-9; € 39,95

In 17 Beiträgen bietet der Tagungsband *Künstlerfeste* des Kunsthistorischen Forums Irsee einen historisch breit angelegten Überblick über ein diverses Thema. Dabei fügen sich besonders die verschiedenen Zugänge und Fallbeispiele zu einem vielschichtigen Bild zusammen, welches

über Jahrhunderte geprägt wurde.

Nach thematisch chronologischer Sortierung beginnt der Band mit dem Artikel *„Mäßiges Mahl“ oder „schädliche mispreuch“? Festivitäten der zunftgebundenen Maler im Alten Reich* von Danica Brenner. Dabei beschäftigt sich die Autorin mit den Vorläufern der sogenannten Künstlerfeste im Kontext spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Zunftordnungen. Die Aufnahme neuer Zunftmitglieder oder die Erlangung einer Qualifikation innerhalb der Zunfthierarchie wurde im ausgehenden Mittelalter planmäßig mit einem Fest bedacht. Wenn auch die Quellenlage nur spärlich Auskunft über die Gebräuche gibt, so ist über die Zeremonien der Gesellentaufen und – freisprechungen und Meisterrechtsverleihungen berichtet worden. „Die *Settinge* der Hamburger Maler überliefern nicht nur detailliert, dass der Meisterrechtsanwärter dreimal vor dem Handwerk um die Aufnahme zu bitten und dabei jeweils Geldzahlungen zu leisten hatte, sondern auch, dass der Umfang des von ihm zu stiftenden Festessens sowie Anzahl und Ämter der daran teilnehmenden Personen von der

Zunft genau festgelegt wurde.“ (12) Darüber hinaus dienten die Zunftstuben auch als Veranstaltungsorte zur Begießung von Hochzeiten und Kindstauften unter den Mitgliedern. Laut der Ordnung der Frankfurter Glasmaler von 1590 wurden nach einigen Beschwerden Sanktionen gegenüber Gastgebern verhängt, die es mit dem Alkoholausschank übertrieben hatten. Die Teilnahme der Zunftmitglieder an solchen Festen war durchaus gewünscht, sofern eine angemessene Repräsentation ihres Berufsstandes gewährleistet war. Weitere Anlässe zu vereinsmäßigen Versammlungen boten politisch oder religiös motivierte Umzüge und Prozessionen oder Beerdigungen.

Konkrete Fallbeispiele aus dem italienischen Cinquecento beschreibt Edgar Lein in seinem Beitrag *Die Feste der Florentiner Künstlerbruderschaften Compagnia del Paiuola und Compagnia della Cazzuola*, basierend auf Giorgio Vasaris Beschreibungen, welche über weite Strecken zitiert werden. Erstere, zu Deutsch die ‚Bruderschaft vom Kochkessel‘, bestand aus zwölf Künstlern, die sich regelmäßig im Haus des Mitglieds Giovanfrancesco Rustici trafen, wobei jeder vier weitere Gäste hinzubringen durfte, sodass sich bis zu 48 Personen zusammenfanden. Das Buffet setzte sich aus von den Geladenen mitgebrachten Speisen zusammen. Vasari beschreibt überdies aufwändige Inszenierungen und Präsentationen innerhalb dieser Feste, wie skulptural aufgetürmte Pasteten und Architekturen nachempfundene Torten. Noch ausführlicher werden die Gepflogenheiten der ‚Compagnia della Cazzuola‘, der ‚Bruderschaft von der Maurerkelle‘, die sich zunächst aus 24 Mitgliedern zusammensetzte, aufgeteilt in eine ‚Große und Kleine Bruderschaft‘, in den Viten beschrieben: Kostümierungen waren thematisch vorgegeben und bei gemeinsamen Feiern wurde der Hierarchie der ‚Großen‘ und ‚Kleinen‘ auch in den Rollenspielen Rechnung getragen. Vasari beschreibt etwa die theatralische Inszenierung der mythologischen Unterwelt, die zum Höhepunkt in ein Festmahl zu Ehren der Vermählung von Proserpina und Pluto mündete. Man servierte „[...] anstelle von Früchten und Konfekt die aus Zucker gebildeten Gebeine von Toten“ (Vasari) (24). Aufwändige Bühnenbilder und Requisiten sowie Effekte wie künstlicher Regen und Feuerwerke gehörten zum Ausstattungsrepertoire dieser Feste. „Offen bleibt die Frage, von wem Vasari die detaillierten Informationen über die Künstlerfeste erhalten hat. Dass Giorgio Vasari, der ein Jahr vor der im Jahre 1512 erfolgten Gründung der *Compagnia della Cazzuola* geboren wurde, in jungen Jahren selbst an diesen Veranstaltungen der Bruderschaft teilgenommen hat, ist eher unwahrscheinlich.“ (27) Die genannten Bruderschaften existierten jeweils rund 20 Jahre und lösten sich um 1530 auf.

Charlotte Mende befasst sich unter dem Titel *Alle Forze dell'Accademia* mit *Ursprung, Funktion und Wandel des Lukaspatriziniums an den frühneuzeitlichen Kunstakademien Florenz und Mailand*. Dabei wertet sie die Quellen zu den organisatorischen Strukturen im besonderen Bezug auf die Festkultur und deren Entwicklung innerhalb der Florentiner ‚Accademia et Compagnia dell'Arte del Disegno‘ und der Mailänder ‚Accademia di San Luca di Milano‘ aus. So legten die Gründungsstatuten der Florentiner Vereinigung genaue Richtlinien zur Abhaltung des Lukaspatriziniums fest, welches nicht nur zur religiösen Andacht, sondern auch zur Außenwahrneh-

mung der ‚Accademia‘ genutzt wurde. Ein künstlerischer Wettbewerb diente dabei der Zur-Schau-Stellung des Könnens: „Diese Strategie kann in ihrer Werbewirksamkeit gegenüber potentiellen Auftraggebern in der Stadt nicht hoch genug bewertet werden, da die öffentliche Prozession am LukASFest zunächst eine der wenigen Gelegenheiten darstellte, einem uneingeschränkten Publikum Einblick zu gewähren.“ (34) Dass sich diese Festlichkeiten bald schon vom Patrozinium lösten und etwa mit Ausstellungen verbunden wurden, ist die logische Konsequenz.

Bildanalytisch und gattungsgeschichtlich nähert sich Elisabeth Fritz dem Thema: *Vom Künstlerfest zur Feier des gemalten Bildes: Antoine Watteaus ‚Fêtes vénitiennes‘* lautet der Titel des folgenden Beitrags. Im Künstlerfest als Bildgegenstand wird immer auch über die Kunst und ihre Urheber sowie die Präsentation der Kunst reflektiert. Denn in zweiter (der malerischen oder grafischen) Ebene wird auch die künstlerische Ausstattung wie Bühnenbilder, Kostüme und dergleichen wiedergegeben. Die Darstellungen von Künstlerfesten reichen dabei von skizzenhaften ‚Momentaufnahmen‘ bis hin zu repräsentativen Kompositionen von idealisiertem Charakter mit politischem Impetus. Realität und Fiktion stehen oft nah beisammen, wenn sich historische Künstlerpersönlichkeiten anachronistisch unter das feiernde Volk mischen und wie bei Wilhelm von Kaulbach (Abb. 1) an die Maskerade seiner Kollegen erinnern oder karikierende Überzeichnung und Übertreibung zur Ausdruckssteigerung Anwendung finden und somit ein nicht ganz ernst zu nehmendes Bild des Festes zeigen. Die Autorin vergleicht im Folgenden verschiedene Darstellungen auf ihre inhaltliche und formale Komposition. Watteaus *Venezianische Feste* folgt dabei dem im Frankreich des 18. Jahrhunderts beliebten Konzept der ‚fête galante‘. „Das streng regulierte und klar definierte Rollenverhalten der höfischen Etikette wird in der *fête galante* dabei ins freie Spiel übersetzt, womit eine Tendenz zur Öffnung beziehungsweise Hinterfragung der endgültigen Zugehörigkeit zu bestimmten gesellschaftlichen Klassen verbunden ist.“ (45) Die Grenzen zwischen den Darstellungsmodi verschwimmen; Porträts realer Personen treten neben Charakterfiguren sowie Theaterrollen und Allegorien. Hierzu sei erwähnt, dass der seit 1732 verwendete (Plural-)Titel *Fêtes vénitiennes* auf ein ‚opéra-ballet‘ gleichen Namens rekurriert und es sich möglicherweise auch um eine Szene aus eben diesem Stück handeln könnte. „Die Mehrdeutigkeit der Figuren wird nicht zuletzt durch die für Watteau typische Arbeitsweise gestützt, indem er sich bekanntermaßen eines wiederkehrenden Repertoires an Figuren bediente, die er versatzstückartig anordnete und dabei zu immer wieder neuen Konstellationen in verschiedenen Werken vereinte.“ (48) In seiner offenen Malweise und der Wiedergabe zeitgenössischer Festkultur darf Watteaus Gemälde auch als Vorläufer impressionistischer Darstellungen geselliger Versammlungen gelten.

„Kurzum, alles war froh und lustig“ überschreibt Simone Leyk ihren Artikel zu *Spielformen künstlerischer Vergesellschaftung – Die Feste der deutschen Künstler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts* und zitiert dabei den schwedischen Dichter Per Daniel Amadeus Atterbom. Die finanzielle Situation der deutschen Künstler, die sich im frühen 19. Jahrhundert in Rom verdingen wollten, war prekär; es mangelte an



Abb. 1: Wilhelm von Kaulbach: Ein Künstlerfest, wobei das Standbild König Ludwigs I. bekrönt wird (Entwurf für ein Fresko an der Neuen Pinakothek), wohl 1852, Öl auf Leinwand, 74,5 × 179 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek (44)

Aufträgen, ebenso wie an Ausstellungsmöglichkeiten und kulturellen Treffpunkten, trotzdem Rom immer als ein Anziehungspunkt zur Weiterbildung aller Künste attraktiv geblieben war. Aus dieser schwierigen Lage heraus wurden nicht zuletzt aus werbewirksamen Gründen Aktionen im öffentlichen Raum initiiert, wie das Aufführen von Theaterstücken, ‚tableaux vivants‘ oder imposanten Festzügen. Zu den bekanntesten Veranstaltungen gehören die ‚Cervara-Feste‘ der ‚Deutschrömer‘ in den Cervara-Grotten, die von der Autorin in ihrer knapp 70-jährigen Praxis genauer beschrieben werden in Anlehnung an den 1996 erschienen Aufsatz *Il carnevale dei tedeschi* von Inge Eichler. Auch die nachkommenden deutschen Künstler des Lukas-Bundes, die eine besondere Unterstützung durch den Kronprinzen Ludwig von Bayern erhielten, zeigten beim Künstlerfest in der Villa Schultheiß 1918 großes Engagement in der Konzeption und Ausgestaltung des Festaktes zu Ehren ihres Förderers, der persönlich zugegen war. Der Ruf dieser Veranstaltungen wurde auch in die Heimat getragen und ab den 1830er Jahren wurden viele der Abläufe der römischen Feste von Münchner Künstlergruppen und -vereinen übernommen.

Brigitte Metzler befasst sich in *Kronprinz, Kunst und Karneval* mit einem Künstlerfest der Düsseldorfer Malerschule, das 1839 in direkter Zusammenarbeit mit den Theaterakteuren Karl Immermann (Regie/Dramaturgie) und Julius Rietz (Musik) entstand und somit von vorneherein als interdisziplinäres Projekt zwischen bildender Kunst, Musik und darstellendem Spiel konzipiert wurde. Zur Aufführung kamen *Wallensteins Lager* von Schiller und Immermanns Stück *Ost und West*; besonders auf historisch authentische Kostüme wurde Wert gelegt. Ein Zug der Malerschulen, eingeteilt in die Kunstlandschaften Italien, Deutschland und Niederlande, in denen die Teilnehmer wichtige Vertreter der Alten Meister verkörperten, schloss das Spektakel ab.

Mit einem Fest des Künstlervereins ‚Malkasten‘ von 1860 gibt Sabine Schroyen ein weiteres Exempel für die im 19. Jahrhundert verbreitete Praxis des Künstlerfestes

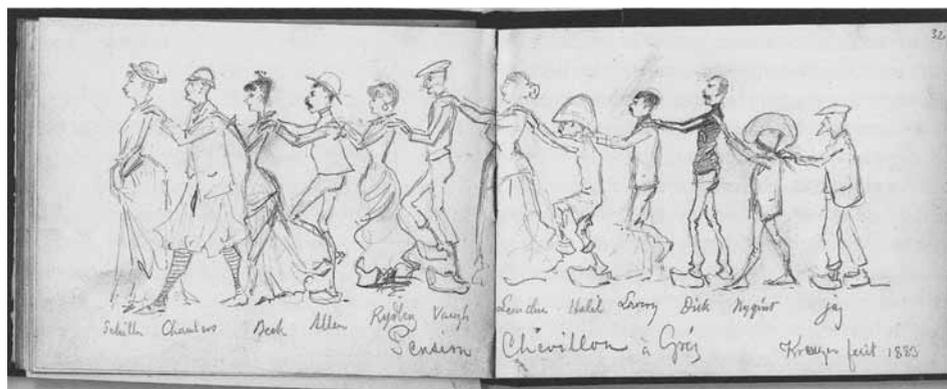


Abb. 2: Nils Kreuger: *Pension Chevillon à Grez* (aus dem Skizzenbuch von Nils Kreuger), 1883, Bleistift auf Papier, Kalmar, Konstmuseum (138)

im Vereinskontext. In diesem Jahr fand „die fünfte allgemeine deutsche Künstlerversammlung in Düsseldorf mit mehr als 300 Teilnehmern aus dem gesamten deutschsprachigen Raum“ (86) statt. Dabei hatte der Düsseldorfer Künstlerverein ‚Malkasten‘ sich wenige Jahre zuvor mit der Akademie überworfen und die Künstlerschaft teilte sich in zwei Lager. Dies zeigte sich auch an den Teilnehmern der ersten Künstlerversammlung in Bingen 1856; wichtige Vertreter der Akademien in und außerhalb Düsseldorf blieben fern. Das dreitägige Programm enthielt vormittags Sitzungen, gemeinsame Mahlzeiten und Ausflüge und künstlerische Darbietungen. Der Erfolg der Tagung legte die Ressentiments allmählich bei, sodass in den Folgeveranstaltungen in Stuttgart, München und Braunschweig und schließlich in Düsseldorf die Zahl der Teilnehmer stetig wuchs. „Auch Wilhelm Schadow lenkte ein; sein 1857 in Opposition zum Malkasten und Künstler-Unterstützungsverein gegründeter Künstlerverein löste sich 1859 auf, und die Mehrzahl seiner Mitglieder trat en bloc in den Malkasten ein.“ (88) Nachdem dem Verein unter staatlichen Auflagen eine eigene Immobilie, das ehemalige Wohnhaus Friedrich Heinrich Jacobis, zugesprochen wurde, festigten sich Struktur und Organisation. Für die Planung und Durchführung der fünften Künstlerzusammenkunft und dem Künstlerfest 1860 zeichnete der ‚Malkasten‘ alleinig verantwortlich. Neben den für die Künstler organisierten Sitzungen und gemeinsamen Gastmählern wurden Veranstaltungen – ein Gesangskonzert, ein Theaterstück – angeboten, die gegen Eintritt auch für die interessierte Bevölkerung zugänglich waren. Am letzten Abend wurde ein Festspiel im aufwändig illuminierten Jacobi’schen Garten dargebracht, zu welchem 500 weitere Karten an externe Zuschauer verkauft wurden. „Zum Abschluss des Festspiels wurden die Zuschauer aufgefordert, die Fackeln zu ergreifen und unter Marschmusik zusammen mit den Darstellern durch den erleuchteten Park zu ziehen, begleitet von Leuchtkugeln und Raketen.“ (94)

Ein weiterer, reich bebildeter Beitrag von Edith Heindl – *Apotheose und Kult betitelt* – beschreibt *Michelangelos 400. Geburtstag in Florenz 1875 als internationales Künst-*

lerfest. Während der dreitägigen Feierlichkeiten, an denen sich organisatorisch Mitglieder der Stadt sowie der Akademien und Museen beteiligten, glich die Stadt einem Festival mit Vorträgen, Festmahlen, Ausstellungen, Konzerten und anderen Spektakeln. „Glocken läuteten, Musikkapellen probten, Zeitschriften- und Souvenir-Verkäufer boten Medaillen, Taschentücher und Streichholzschachteln mit Michelangelos Konterfei zum Kauf an.“ (103) Monografische Publikationen begleiteten das Jubiläum. Die Gäste waren international und mitunter hochrangig. Die Autorin beschreibt weiterhin den Ablauf der Feierlichkeiten, die den Geniekult mit pathetischen Lobeshymnen und Ehrbezeugungen festigten. „Michelangelo wurde aus dem national-italienischen Kontext ins universell Menschliche des Erhabenen, Schönen und Guten sublimiert.“ (111)

Mit *...ein Gleichnis in fremdem Gewand* stellt Miriam-Esther Owsle die Feste des Vereins Berliner Künstler (etwa die sogenannten Pergamonfeste, die Stiftungs- und Winterfeste) im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert vor. Kennzeichnend für die Berliner Künstlerschaft war schon früh eine heiter-ironische Note – „kein weihevoller Ernst“ (120) –, welche in den Einladungskarten und Festprogrammen nachzuvollziehen ist. Wie 1968 in der Presse berichtet wurde, stand die Ausgelassenheit im Zentrum: „Kaum einer bringt es von sich selbst fertig sich für ein Fest als ‚schöner Mann‘ als Raffael oder Rubens, als Ritter oder Edelknecht zu drapieren und eine würdige Rolle mit ernster Andacht durchzuführen. Man maskiert sich bereitwillig, aber es muss so verrückt wie möglich sein.“ (121) Somit waren zwar die traditionellen Choreografien vergangener Künstlerfeste aufgegriffen worden, der Ton aber hatte sich geändert. Aus den Festspielen zu Ehren der Künstlerheroen vergangener Jahrhunderte und der Profilierung und Etablierung des Vereins wurde in Berlin ein buntes, burleskes Treiben.

Carina Rech beschäftigt sich mit der besonderen Situation loser skandinavischer Künstlergruppen in München und Grez-sur-Loing im späten 19. Jahrhundert. Dabei sei die junge Generation aufstrebender Künstlerinnen und Künstler in den Blick genommen, welche auf Studienreisen in das südlichere Europa (Norwegen hatte keine Kunstakademie!) ihr künstlerisches Selbstverständnis ausbildeten und diese neugewonnene Haltung als Image festigten. „Aus der Ferne entwarfen sie in Zeitungsbeiträgen für das heimische Publikum ihr exzentrisches Selbstbild als unangepasste ‚Pariserjungs‘, welches die Rezeption jener Generation bis heute prägt.“ (129) Gerade auch für die weiblichen Künstler stellte das Künstlerfest die Möglichkeit dar, über Kostümierung (Geschlechter-)Identitäten zu überwinden und an Selbstbewusstsein zu gewinnen. Aufwändige Studien und Entwürfe für historische Gewänder nach bekannten altmeisterlichen Gemälden wurden angefertigt, die Kleidung schließlich nachgeschneidert. Porträtfotografien zeugen von der professionellen Umsetzung und Detailverliebtheit der Kostümierungen. So war man zunächst als Gast auf dem Allotria-Festzug 1876 in München erschienen. Die Gewänder konnten anschließend wiederum als Vorlagen für Historien Gemälde oder Rollenporträts weiterverwendet werden. „Im Umfeld der Künstlerfeste findet eine spielerische und vielgestaltige Aneignung der alten Meister statt: vom Kopieren der Gewänder in Zeichnungen und dem



Abb. 3: Heimrad Prem und Erwin Senft: Schwabylon (Einladungskarte), 1956, Siebdruck, 20,8 × 14,8 cm, Druck: Klein & Volbert, München, Akademie der Bildenden Künste, Archiv, Konvolut Helmut Magg (198)

Schneidern der Kostüme, über die performative Aneignung der jeweiligen Figuren – sowohl während des Festes als auch im Atelier des Fotografen – bis hin zur Überführung der Objekte und des erlebten in die eigene Kunst im Medium der Malerei.“ (134) Als Paris die deutschen Kunstmetropolen Ende des 19. Jahrhunderts ablöste, zogen es auch die skandinavischen Künstlerinnen und Künstler vor, sich in Frankreich fortzubilden. Für ihre Pleinairmalerei wählten sie ab 1882 das dörfliche Grez-sur-Loing, in dem sich eine internationale Künstlerkolonie versammelt hatte. Ein freiheitlich-ungezwungenes Zusammenleben und individuell-exzentrische Kleidung zeichneten die Künstlerinnen und Künstler, die dort die Sommer verbrachten, auch nach außen hin aus. Hatte man sich in München noch detailgetreu an historischen Kunstwerken orientiert, waren die Verkleidungen der Grezer Künstlerfeste kreativer und provisorischer. Diese Entwicklung zeigt paradigmatisch die Neuausrichtung der Feste auch andernorts, was letztlich auch auf die institutionellen Feierlichkeiten der Akademien und Vereine rückwirkte.

Mit einem Zitat aus der Oldenburgischen Landeszeitung von 1925 betitelt Gloria Köpnick ihre Abhandlung zu den Künstlerfesten der Oldenburger Vereinigung für junge Kunst: ‚So steuerte ein jeder planlos durch ein Tohuwabohu von Sonnen, Monden und Sternen‘. Die Vereinigung hatte sich 1922 als avantgardistische Alternative zum hiesigen Kunstverein gegründet und steuerte bald vielfältige Veranstaltungen – nicht nur aus der bildenden, sondern auch darstellenden Kunst, Literatur und Musik – zum Oldenburger Kulturleben bei. Die Leitung und Organisation oblag aber nicht

einer Gruppe von Künstlern, sondern den Ideengebern Ernst Beyersdorff, Gerichtsrat und Sammler moderner Kunst, und Walter Müller-Wulckow, Direktor des Landesmuseums. „Die Ausrichtung von Künstlerfesten gehörte nicht zu den originären Vereinsaktivitäten, denn traditionell wurden diese vom Oldenburger Künstlerbund in Zusammenarbeit mit dem Oldenburger Kunstverein ausgerichtet.“ (146) 1926 allerdings ergab sich – vermutlich aus finanziellen Gründen – eine Kooperation mit der Vereinigung: das sogenannte ‚Duda‘-Fest, welches bereits 1914, 1920 und 1922 stattgefunden hatte, sollte auf breitere Schultern verteilt werden und gleichzeitig ein noch größeres Publikum ansprechen. Unter dem Motto ‚Novo Duda. Die große Filmstadt‘ wurde neben einem thematisch passenden Rahmenprogramm ausgelassen getanzt und gefeiert. Das folgende Jahr stand unter dem Titel ‚Die Marionetten des Omajaku‘. „Um die Besucher des Oldenburger Duda-Fests auf den Abend einzustimmen und Kostümanregungen zu geben, veröffentlichte das Veranstaltungskomitee vorab erneut einfallsreiche Anzeigen und Ankündigungstexte in der regionalen Presse[.]“ (149f.) In den folgenden beiden Jahren wurde unter den Titeln ‚Jazz‘ und ‚Mondball‘ eigenständig von der Vereinigung getragen gefeiert. Mit dem Erstarken der NSDAP ging diese kurze lebhaftere Ära in Oldenburg zu Ende.

Michael Cornelius Zepter rekonstruiert Oskar Schlemmers szenisches Stück *Treppenwitz* von 1927 im Beitrag ‚Der Sieg des Clowns‘. Der Autor gibt zunächst einen Abriss über die Aktivitäten und Akteure an der Bauhaus-Bühne in Dessau unter Schlemmer. Der *Treppenwitz* ist über (Schwarz-weiß-)Fotografien von Erich Consemüller, Lux Feininger und Irene Bayer überliefert. Somit sind zumindest die Kostüme und Requisiten nachvollziehbar. Schriftliche Aussagen geben zudem Auskunft über die Darsteller unter den Masken. Drei choreografische Varianten der Performance mit abweichendem Personal und Bühnenequipment sind überliefert. Zentrum der tänzerischen Handlungen ist jeweils eine Treppenkonstruktion oder -skulptur. Im Sinne der von Schlemmer proklamierten Typenbühne wird die Figur des musikalischen Clowns als Kontrapunkt zu den wendigen und anmutigen Tänzern eingeführt. „[Andor] Weininger [Bauhausschüler und in diesem Fall Clowndarsteller] sollte sich nicht tänzerisch bewegen wie die übrigen Akteure, sondern bedächtig, täppisch, tollpatschig, wie in Zeitlupe; also Gesten, wie sie uns auch von Zirkusclowns vertraut sind.“ (163) Durch diese verschiedenen Bewegungstypen entstanden Spannungen und Reaktionen. Motivation der Protagonisten bildete die Treppe, die es zu erklimmen galt. „Der unbeholfene und täppische Clown ging aus diesem Kampf als Sieger hervor.“ (163) Diese Stücke wurden im Kontext von Bauhausfesten wie dem ‚Schlagwörterfest‘ 1927 zur Aufführung gebracht, allerdings ist der Kontext dieser Inszenierungen ein anderer als der in den vorangegangenen Beschreibungen. Die Bühnenkunst war im Lehrangebot des Bauhauses fest verankert und nicht nur zur Unterhaltung anlässlich von Festlichkeiten gedacht. Sie bot vielmehr einen Einblick in die alltägliche Arbeit der Künstlerinnen und Künstler.

„Kommen Se im FRACK, Vaehrtester, dann zahl'n Se STRAFE“. So lautet die Überschrift des Beitrags von Janina Nentwig über die Feste der Berliner ‚Novembergruppe‘. Der eingetragene Verein bemühte sich von Anfang an (1918) um politisches Mitsprache-

recht in kulturellen Belangen wie staatliche Architektur- und Kunst am Bau-Aufträge, aber auch Kunstunterricht an Schulen. Künstlerkostümfeste dienten ihm auch zur vereinsinternen Finanzierung, beispielsweise von Mitgliederausstellungen. Die vom Kubismus, Futurismus und Expressionismus getragene Avantgarde-Gruppe konnte etwa gesondert an der Großen Berliner Kunstausstellung 1919 teilnehmen, stieß aber zunächst auf wenig Verständnis. Im März des Folgejahres fand das erste der Kostümfeste unter dem tautologischen Titel *Die kubische Kiste* statt. Dem Plakat zu entnehmen, gab es „neben Musik und Tanz auch eine große Tombola und ein dadaistisches Kabarett.“ (170) Besonders die anspielungsreichen Ankündigungen und programmatischen Plakate und Flugblätter, die auch Nicht-Mitglieder einladen sollten, waren in ironisch-bissigem Ton verfasste Werbeanzeigen, die auf aktuellste gesellschaftliche Entwicklungen oder den neuesten Skandal Bezug nahmen. „Während die Kunstschaffenden also auf dem Fest ihr berufliches Netzwerk pflegten und Tratsch und Klatsch austauschten, hofften die übrigen Besucherinnen und Besucher auf originelle Kostüme und unterhaltsame Eskapaden der Bohème.“ (173) Das Kostümfest wuchs in den folgenden Jahren zunehmend und galt als wichtige Veranstaltung, die in Berlin immer Anfang Dezember die Ballsaison einläuten sollte. Das ursprüngliche Organisationsteam aus den Reihen der Künstler musste allmählich Aufgaben an professionelle Agenturen abgeben, um die Größe und den Aufwand zu stemmen und sich rechtlich abzusichern. Hinzu kamen nach 1926 noch öffentliche Sommerfeste und Silvesterbälle. Zu Beginn der 1930er Jahre wurden die Aktivitäten aufgrund der Wirtschaftskrise weniger, bis die Vereinigung unter den Nationalsozialisten völlig zerfiel.

Einen Blick auf die Wiener ‚Gschnasfeste‘ 1933 und 1939 wirft Ingrid Holzschuh unter der Frage *Karikatur oder politische Propaganda?*. Schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts gab es die Künstlerfaschingsbälle in Wien, ab 1868 aber konnte die Genossenschaft der bildenden Künste auf ein eigenes Gebäude, das Wiener Künstlerhaus, zugreifen. Zu Beginn noch mit historischen Themen bedacht, griffen die Feste gegen Ende des 19. Jahrhunderts mehr und mehr auf satirische Weise aktuelle gesellschaftliche und politische Entwicklungen und Ereignisse auf. Zum ‚Gschnasfest‘ 1933 wurde unter dem Motto ‚Wien und die Wiener Eiszeit bis zum Jahre 3000‘ ein zukunftsutopischer Stadtplan Wiens als Wandbild angefertigt. Die künstlerische Leitung oblag dem Architekten Siegfried Theiss, glühender Verfechter der NS-Ideologie. Während Kanzler Dollfuß 1933 die österreichische NSDAP noch verbot und Sympathisanten daher noch mit weniger offensichtlichen Hinweisen ihre Gesinnung kundtaten, war 1939 Antisemitismus bereits gesellschaftsfähig. Eine Karikatur aus den *Wiener Neuesten Nachrichten* titelt ‚Gschnasfest zum erstenmal ohne Juden‘. Die Einladung jenes Jahres enthielt wiederum eine vereinfachte Stadtzeichnung mit allerlei Figuren und Spruchbändern. „Die Karikatur diene als Ausdruck von rassistischen Ideologien und menschenunwürdigen Realitäten, die ins Lächerliche gezogen wurden, und als Vermittlerin für den Propagandaapparat des nationalsozialistischen Regimes – eindeutig und für jeden verständlich.“ (190)

Caroline Sternberg widmet sich der Analyse von *Plakate[n] der Faschingsfeste der Akademie der Bildenden Künste München in den 1950er Jahren*. Anknüpfend an den

Künstlerfasching der Vorkriegszeit, die sogenannte ‚Schwabinger Bauernkirta‘, führte man diese Tradition unter dem Namen ‚Schwabylon‘ ab 1950 weiter. Die Gestaltung der Plakate wurde im Vorfeld als Wettbewerb unter den Studierenden ausgeschrieben. Humorvolle, aber kaum parodistische, auf grafische und collagierte Elemente konzentrierte Entwürfe zwischen Figuration und Abstraktion entsprachen dem Zeitgeschmack der Nachkriegszeit. „Formale Reduktion stand im Vordergrund.“ (195) Die Autorin gibt zudem einen Abriss über den eskalierenden Streit zwischen dem Akademiestudenten Heimrad Prem (bekannt als Gründungsmitglied von SPUR) und dem Professor Josef Oberberger, der sich an der Plakatgestaltung der Jahre 1956 und 1957 entzündete. Prem und Senft hatten den Wettbewerb für sich entschieden. Oberberger erklärte maßgeblich an dem Entwurf beteiligt gewesen zu sein und Prem wiederum bezeichnete es als „Dreck“ (199). Der Student wechselte anschließend die Klasse und erhielt von seinem ehemaligen Professor Hausverbot.

Das Thema der Schwabylon-Feste greift auch Andreas Tacke nochmals auf und fokussiert sich auf die Maskenzeichen der 1950er Jahre. Zahlreiche Schnappschüsse der Feste von 1953/54 von Berthold Fischer begleiten den Artikel. Als Maskenzeichen werden künstlerisch gestaltete Anhängeplaketten (beispielsweise aus Zinn) bezeichnet, deren Tragen zum Besuch der Veranstaltung berechtigten. Quasi als Eintrittskarten wurden sie schon im Vorverkauf angeboten. Neben den Maskenzeichen als materielles Erbe von Festen im Allgemeinen verweist Tacke exkursorisch auf die Fotosammlung des Stadtarchivs München, bevor eine Analyse der Motivik und Motivfindung der Schwabylon-Maskenzeichen von 1955, 1956, 1958 und 1960 erfolgt. Die Entwürfe unterlagen auch hier einem (anonymen) Wettbewerb, an dem sich Studierende zu einem vorgegebenen Motto mit einer Einreichung beteiligen konnten. Die Gewinner waren Karl Potzler (1955), Georg Probst (1956), Reinhard Munzert (1958) und Hans Hitzelsberger (1960).

Der abschließende Beitrag von Sigrid Hofer titelt *Bohème in Karl-Marx-Stadt. Künstlerfeste zwischen Subkultur und Staatssicherheit*. Sie berichtet vom Leussow-Recycling 1977, vom Mehl-Art-Event 1980 und dem Vogelscheuchenfest 1983. „Neben abstrakten und expressiven künstlerischen Positionen betonen Happenings und Performances nunmehr das gemeinsame, und damit auch das solidarische Wirken [in der DDR].“ (220) Künstlerfeste boten hierfür einen weitestgehend geschützten Rahmen innerhalb einer repressiven Kulturpolitik. Erst nach der Wende wurde deutlich, wie sehr auch diese Veranstaltungen unter Beobachtung standen. Besonderes Engagement entwickelte die Produzentengalerie *Clara Mosch* (ein Akronym der beteiligten Künstler) in Chemnitz/Karl-Marx-Stadt. Ihre Aktionen sind durch den Fotografen (und wie sich herausstellte IM) Rolf-Rainer Wasse bestens dokumentiert. Häufig handelte es sich dabei um sogenannte Pleinairs, die schon morgens mit einem Fußballspiel begannen, bevor man sich zu einer Kunstauktion und Musik im Kulturhaus versammelte. Dass „mit politischen Statements nicht gespart wurde“ (226), zeigt sich an den zahlreichen Aktionen im öffentlichen Raum oder der Natur. „Offenbar ließ der Staat die Gruppe [um *Clara Mosch*] gewähren, da die Events die Gelegenheit boten,

die ‚bereits erkannten feindlich-negativen Kräfte aus dem kulturellen Bereich‘ gesammelt beobachten und operativ bearbeiten zu können.“ (227)

Der Tagungsband gibt in vielen Einzelbeispielen quer durch die Jahrhunderte ein überblicksmäßiges Bild vom Wandel der Künstlerfeste in verschiedenen regionalen Kunstlandschaften. Auffallend ist eine gewisse Ähnlichkeit der Abläufe und Strukturen, was die Sensation bei der Beschreibung der Ausstattung bei der durchgehenden Lektüre phasenweise etwas schmälert. Allerdings ist die Publikation durchaus zu empfehlen, da historische Quellen gehoben und ausgewertet wurden. In diesem Zusammenhang sind auch die reproduzierten Bildzeugnisse (Karikaturen, Plakate, Fotos...) positiv herauszuheben. Aus ihnen sprechen neben dem Zeitgeist der individuelle Humor und die Kreativität der jeweiligen Protagonisten.

BARBARA MUHR  
Regensburg



**Oliver Auge und Katja Hillebrand (Hrsg.); Klosterbuch Schleswig-Holstein und Hamburg. Klöster, Stifte und Konvente von den Anfängen bis zur Reformation. 2 Bände;** Regensburg: Schnell & Steiner 2019; 1.600 S., 781 farb. u. 307 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7954-2896-9 (Bd. 1) und 978-3-7954-2896-2 (Bd. 2); € 120

Das in jeder Hinsicht einschlägige *Klosterbuch Schleswig-Holstein und Hamburg*, herausgegeben von dem Lehrstuhlinhaber für Landesgeschichte des Historischen Seminars der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Oliver Auge, und der Kunsthistorikerin Katja Hillebrand, erweist sich als Referenzwerk seiner Gattung.

Beginnend mit einer Einführung in Aufbau und Handhabung des interdisziplinären Handbuchs, an dessen Zustandekommen neben den Herausgebern nicht weniger als 63 Autoren verschiedener Fächer mitgewirkt haben, wird zunächst ein ausführlicher Forschungsüberblick (Oliver Auge) über das Thema gegeben. Der topografische Rahmen erfasst die Gesamtheit der Klöster, Stifte und Konvente in Schleswig-Holstein und Hamburg, in einem Territorium, das im Mittelalter von der Elbe bis zur Königsau (Kongeaå) reichte. Verzeichnet werden nicht nur die wenigen, aktuell in Resten ihrer baulichen Substanz noch sichtbaren Anlagen, sondern auch die abgegangenen, nur noch durch Quellen nachweisbaren. Einzelne Beiträge des im ersten Band enthaltenen systematischen Teiles des Buches sind der Genese der Monasterien (Oliver Auge und Katja Hillebrand), ihrer Musikkultur (Linda M. Koldau), ihrer bau- und kunstgeschichtlichen Entwicklung (Katja Hillebrand) und dem Niedergang