

spielsweise zitiert Monika Leisch-Kiesl folgende Aussage Rainers: „Später enttäuschen mich die starren Photos. Sie haben wenig dokumentiert. Es drängt mich, den Bildern jene Dynamik und Spannung aufzumalen, die mich bei der Fotoaufnahme erfüllten“¹. Zwar kommt hierin, wie die Autorin feststellt, eine medienkritische Haltung zum Ausdruck, andererseits geht es jedoch um die Freilegung des „Eigentlichen“, der Emotionalität nämlich, die während der Aufnahme empfunden wurde. Inwiefern also kann Rainer als Relativist und inwiefern als Essentialist bezeichnet werden?

Diese Frage stellt sich verstärkt im Hinblick auf diejenigen Arbeiten, für die Rainer vor allem berühmt wurde: die „Zumalungen“, bei denen das vorgegebene Objekt völlig verschwindet und damit auch die unterschiedlichen medialen Ebenen. Wenn Rainer nach seiner eigenen Aussage tatsächlich während des Malens häufig vergißt, was eigentlich die Unterlage war², kann man wohl ab einer bestimmten Phase des Arbeitsprozesses nicht mehr von einem „dialogischen Verfahren“ sprechen. Monika Leisch-Kiesl geht äußerst kurz auf diese Arbeiten ein und betont auch bei ihnen das Merkmal der „Offenheit“. Aber die mystische, kontemplative Dimension dieser Arbeiten, die auch durch Rainers eigene Aussagen belegt ist, wird nicht diskutiert.

Diese Zweifel hätten vielleicht aus dem Weg geräumt werden können, wenn die Autorin ihre Position von der der bisherigen Literatur abgegrenzt hätte. Diese Auseinandersetzung fehlt leider ebenso wie eine wenigstens annäherungsweise Klärung der Begriffe „Moderne“ und „Postmoderne“. Auch sonst ist die Sprache – wie das Werk Rainers – allzu häufig „verschleiernd“, „annähernd“, „offenlassend“. Dennoch ist die „diskursive“ Methode, die Monika Leisch-Kiesl am Schluß mit Bezug auf Deleuze näher ausführt, ein diskussionswürdiger Vorschlag zur Schreibung einer „Geschichte“ der Kunst nach 1945. Für das Werk Rainers hat sie, wenn auch nicht immer ganz überzeugend, zahlreiche neue Perspektiven eröffnet.

RUTH LANGENBERG

München

¹ Arnulf Rainer, Ein Klumpen Keime, in: *Otto Breicha (Hrsg.): Arnulf Rainer. Hirndrang*, Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person mit 118 Bildbeigaben. Salzburg 1980, S. 101.

² Arnulf Rainer, Von der Übermalung zur Zumalung, in: ebd. S.69f, S. 69.

Annemarie Zeiller: Guernica und das Publikum. Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen. Berlin: Reimer 1996; 300 Seiten, 29 S/W-Abb., 1 Faltblatt, ISBN 3-496-01155-6; DM 98,-

Guernica ist ein Bild, dessen Mythisierung längst Bibliotheken füllt, gemalt von einem Künstler, der sich trotz oder wegen aller positivistischen Faktensammlung immer mehr entzieht. Ausgehend vom politischen Kontext des spanischen Bürgerkriegs, dessen Geschichte nicht nur innerhalb der Picasso-Forschung erstaunlich unbekannt ist, der undurchsichtigen Auftragslage und Picassos persönlicher Lebenssituation stellt Zeiller die differierenden Interpretationsansätze vor. Der inzwischen gut erforschte – und gern als alleiniger Kontext angenommene – Zusammenhang mit

der Weltausstellung von 1937 tritt so in den Hintergrund. Die Autorin berücksichtigt die wissenschaftliche Diskussion, die Berichte der Zeitzeugen sowie die Belletristik und behält dabei im Auge, daß dieses Bild mittlerweile bis zum Muster eines Kaffeetassendekors degradiert in den unterschiedlichsten Formen ein trivialisiertes Dasein fristen muß.

Annemarie Zeiller geht nicht chronologisch, sondern nach »Methoden der Deutung« vor, was den Überblick über die einzelnen Positionen der Interpreten ebenso wie die Entwicklung unterschiedlicher Interpretationsmuster jedoch erschwert. Hinzukommt, daß sie immer wieder in nebensächliche Details abschweift und der Rekurs auf ästhetische Theorien oberflächlich bleibt, wenn eben mal Hegel und Schopenhauer herbeizitiert werden oder der Geniebegriff angeschnitten wird, ohne ihn ausreichend zu behandeln. Eine Straffung hätte die Lektüre erheblich informativer machen können. Vielleicht wäre eine Tabelle, wie sie Settis nicht ohne Ironie für Giorgiones Gewitter erstellt hat, hilfreich gewesen. So wirken die Interpretationen, die Zeiller aufführt, ihrerseits ihrem Kontext entrissen, und die Lehre aus der Untersuchung, daß jede Interpretation ebenso viel über den Interpreten aussagt, wie über seinen Gegenstand, bleibt oberflächlich. Dabei verschwindet die Position der Autorin weitgehend hinter den referierten Meinungen, sie ist nur mehr die Arrangeurin einer beeindruckenden Materialfülle.

Zumindest gelingt es Zeiller, die Verfügbarkeit des Bildes als Projektionsfläche gegensätzlicher Meinungen darzustellen, wobei zwei konkurrierende Versionen der zeitgenössischen Rezeption auszumachen sind: die Aufforderung zur Verteidigung der Republik und das grundsätzliche Antikriegsbild. Leider fehlt es an Abbildungen, um die spätere visuelle Rezeption des Bildes ausreichend zu dokumentieren, die seine Indienstnahme für jegliche Form von Protestkultur hätte belegen können. Zeiller behilft sich hier mit Beschreibungen, die den Mangel nur um so spürbarer machen. Vorbildlich ist jedoch, daß sie alle fremdsprachigen Zitate – und es werden mehr als die gängigen Sprachen berücksichtigt – im Original anmerkt. So ist diese Berliner Dissertation trotz aller Mängel nicht nur ein Steinbruch der ausufernden Picasso-Rezeption, sondern auch ein interessanter Versuch, die Wirkung eines herausragenden Bildes darzustellen und den paradoxen Vorgang zu beschreiben, wie es sich selbst im Laufe der Rezeption verändert.

ANDREAS STROBL

München

Josef Albers: Interaction of Color. Interactive CD-ROM edition, Version 1 for Macintosh computers. New Haven and London: Yale University Press 1994; ISBN 0-300-05995-7; ca. DM 320,-

Josef Albers war Künstler und Kunstpädagoge am Bauhaus, am Black Mountain College und in Yale. 1963 veröffentlichte er mit dem Kassettenwerk „Interaction of Color“ die Ergebnisse seines langjährigen Farbunterrichtes. Durch das Experimentieren mit Farb-