

weit über die „amtliche Stellung“ (S. 210 f.) hinausgehende Bedeutung in der öffentlichen Diskussion und Wahrnehmung erschließt sich aber nur indirekt.

Ein beredtes Indiz für seine Einflußnahme ist das vollständig abgedruckte Memorandum zur Reorganisation der Bauakademie von 1846 (S. 211-13), das auch eine Folge seiner dortigen Lehrtätigkeit von 1834-42 war, die er als Mitdirektor 1849-54 wieder aufnahm. U.a. plädierte er für eine Trennung der Architektur von den Ingenieurwissenschaften, um deren steigender Bedeutung für die Baupraxis durch eine entsprechende Ausbildung Rechnung zu tragen. In diesem Zusammenhang steht auch Stülers experimentierfreudiger Einsatz von neuen Technologien und Baustoffen, z.B. am Neuen Museum.

Stülers Aktivitäten für die Denkmalpflege ist ein eigener Abschnitt vorbehalten (S. 170-180). Stüler hatte nicht nur seinen Freund, Ferdinand von Quast, als ersten Konservator für die preußischen Kunstdenkmäler empfohlen (1843), sondern selbst zahlreiche Sicherungs-, Sanierungs- und Restaurierungsmaßnahmen initiiert oder selber durchgeführt. 1853 erhielt er auch die ministerielle Zuständigkeit für die Denkmalpflege als Vorgesetzter Quasts. Für den Umgang mit historischen Gebäuden formulierte Stüler den dann erst wieder um 1900 propagierten Grundsatz, daß sich der Architekt auf die Wiederherstellung der vorhandenen Substanz konzentrieren sollte, „mit Hintansetzung individueller Kunstansichten und des vorübergehenden Geschmacks der Gegenwart“ (S. 171).

Nach dem Tod Friedrich Wilhelms IV. 1861 verlor die von Stüler vertretene Architekturauffassung bald an Bedeutung und geriet im aufblühenden Historismus schnell in Vergessenheit. Entstellende Umbauten, Überformungen und Abbrüche sowie die schweren Kriegsverluste haben Stülers umfangreiches Werk erheblich reduziert bzw. beeinträchtigt. Die Autorin ist selbst sehr engagiert im Sinne der Denkmalpflege für die Erhaltung seiner Bauten eingetreten. Als entscheidenden Impuls für ihre große Architektenmonographie benennt sie die Absicht, durch die Kenntnis über Stülers Werke zu deren Schutz beizutragen. Es bleibt zu hoffen, daß die Herausgeberschaft durch das Landesdenkmalamt Berlin dafür ein gutes Omen ist.

Hartmut Dorgerloh

Berlin

Christoph Engels: Auf der Suche nach einer »deutschen« Kunst. Max Beckmann in der Wilhelminischen Kunstkritik; Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1997, 286 S.; ISBN 3-932124-30-8; DM 48,-

Christoph Engels untersucht in seiner Bonner Dissertation 557 Kritiken aus dem Zeitraum 1906–1918, die sich mit Ausstellungen beschäftigen, an denen Max Beckmann beteiligt war. Diese erstaunliche Zahl ergibt sich aus der guten Idee, nicht nur die Kritiken zu sammeln, in denen Beckmann erwähnt wird, sondern auch das Nichterwähnen als eine Form der Kritik zu nehmen. Leider kommt Engels auf die-

sen einleitend geäußerten Gedanken, der sich wohl am besten in einer Statistik hätte darstellen lassen, im Laufe seines Textes nicht zurück. Mit dieser Sammelarbeit hat er zudem noch erheblich mehr Erwähnungen Beckmanns gefunden, als dies im Werkverzeichnis des Ehepaars Göpel der Fall ist.

Engels beginnt mit einer ausführlichen Einleitung in das politische System des wilhelminischen Kaiserreichs und referiert anschließend die bekannte zeitungswissenschaftliche Literatur, um die Publikationen in ihrer Reichweite und politischen Ausrichtung zu charakterisieren. Der Begriff der »wilhelminischen Kunstkritik« scheint mir unglücklich gewählt, denn Engels stellt selbst dar, daß sich ein Großteil der Kritiker als Opposition zum kaiserlichen Kunstgeschmack verstand. Im Anschluß daran rekonstruiert er die unterschiedlichen Bedeutungsfelder des Begriffs »deutsche Kunst«, die für die Zeitgenossen eine größere Individualität besaß als die Kunst anderer Nationen und als gemüt- und phantasievoll, geistig und spirituell galt. Er geht dabei von Julius Langbehn aus, dessen Rembrandt als Erzieher zwar nicht der erste Versuch einer nationalen Kunstdefinition war, aber sicherlich der populärste in den Jahrzehnten nach Erscheinen des Buches. Die Böcklin-Kontroverse dient Engels dann als Beispiel für den Begriff des Malerischen, den Julius Meier-Graefe als entwicklungsgeschichtliche Alternative zum herrschenden deutschtümelnden Kunstideal etablierte. Da es nicht allein um ein Repertoire der Definitionsmöglichkeiten, was an Kunst »deutsch« sein kann, geht, sondern um eine historische Herleitung, wäre es sinnvoll gewesen, die früheren Definitionen zu berücksichtigen. So bleibt der Begriff »deutsche Kunst« ausschließlich in der Entwicklungsachse von Langbehn über Möller van den Bruck zum Nationalsozialismus.

Aus der anschließenden Konzentration auf die Beckmann-Rezeption können auch Zerrbilder entstehen, wie zum Beispiel die Ausführungen zu Paul Ferdinand Schmidt, der in Engels' Interpretation zum Chauvinisten wird. Schmidt war ab 1908 passives Mitglied der Brücke, wurde 1924 auf Betreiben der Rechtsradikalen aus seinem Museumssamt in Dresden entlassen und später Kritiker des Vorwärts, war aber nach 1933 auch einer derjenigen, die den Expressionismus als »deutsche« Kunst etablieren wollten. Ob er ein Opportunist war, bleibt fraglich; immerhin gibt es von ihm drei unterschiedlich nuancierte Rezensionen ein und derselben Ausstellung, mit denen er sich der Linie der jeweiligen Zeitschriften anpaßte. Gerade dieses Beispiel zeigt, daß es eine Schwäche des Buches ist, nur die Lebensläufe der bekannteren Kunstkritiker anzuführen.

Engels zeichnet die bekannten Stationen der Beckmann-Rezeption vom hoffnungsvollen Neuling über den Bürgerschreck und »Führer der Jungen« zum außergewöhnlichen Künstlerindividuum nach. Ein Exkurs zu Beckmanns Position im Protest gegen Carl Vinnens Protest deutscher Künstler und zur Kontroverse zwischen Beckmann und Marc ergänzen dies. Anstelle eines Überblicks über die Entwicklung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, wie Engels ihn gibt, hätte der konkrete Vergleich von Werken Beckmanns eher geholfen, seine tatsächliche Position innerhalb der Sezessionsbewegung herauszuarbeiten. Das Datum 1918, mit dem das Buch endet, ist eher willkürlich, da es weder für eine Zäsur in der Kunstkritik, noch für eine im Werk Beckmanns steht. So behandelt Engels aber noch den Wandel Beck-

manns zum »Gotiker« in den Jahren 1915/16 als Ausblick auf das weitere Werk, ohne dabei jedoch die Gotik-Rezeption des Expressionismus weiter aufarbeiten zu können. Insgesamt ergibt sich durch Engels' Arbeit kein neues Beckmann-Bild, nur ein differenzierteres. Die Zahl der bibliographierten 557 Artikel zeigt daher auch die Gefahr der Rezeptionsforschung, in der selbstinitiierten Informationsflut zu ersticken. Solange jedoch eine Untersuchung auf einen Künstler konzentriert bleibt, kann die Kunstkritik kaum als »soziales System« im Sinne Niklas Luhmanns verstanden werden, wie dies Engels fordert (S. 17). Ohnehin stellt sich die Frage, ob diese Methodik bei unserem heutigen Kenntnisstand schon anwendbar ist.

ANDREAS STROBL

München

Mechthild Haas: Jean Dubuffet. Materialien für eine andere Kunst nach 1945; Berlin: Reimer 1997; 305 S., 50 teilweise farbige Abbildungen; ISBN 3-496-01176-9; DM 88,-

Mechthild Haas widmet sich in ihrer 1996 von der Universität Hamburg angenommenen Dissertation über Jean Dubuffet vorrangig zwei Fragen. Erstens geht sie – werkanalytisch, unter Hinzuziehung von Künstlerselbstaussagen, den bisher nicht bearbeiteten Atelierheften und von Dokumenten der zeitgenössischen Rezeption – den Funktionen des Malmaterials in Dubuffets Werken der unmittelbaren Nachkriegszeit, vor allem der Jahre 1945 bis 1951, nach. Neben dieser konkreten, konzentrierten und sorgfältigen Arbeit am Material – Haas hat die Pasten und Mixturen Dubuffets offensichtlich auch empirisch studiert, indem sie diese praktisch zubereitete – versucht die Autorin zweitens die im ersten Satz der Einleitung aufgeworfene Frage zu ergründen: „Welche künstlerischen Energien setzte das Ende des Zweiten Weltkriegs frei?“ (S. 9) Auf diese zweifellos geradezu unbeantwortbar allgemein formulierte Frage kündigt Mechthild Haas folgerichtig „eine Fülle von Antworten“ an, die Dubuffets Werk bereithalte. Diese Antworten sammeln sich im Verlauf der Untersuchung, die sich chronologisch und exemplarisch mit den Werkgruppen der „Mauerbilder“, der „Mirobolus, Macadam & Cie, Hautes Pâtes“, der „Porträts“ und der „Corps des dames“ befaßt, gewissermaßen kursorisch an.

Der Begriff Materialien – wohl schon im Titel der Dissertation in mehrdeutiger Konnotation verwandt – bezeichnet einerseits selbstredend die in den bildkünstlerischen Werken Dubuffets eingesetzten Substanzen, andererseits aber auch das Ideenmaterial, mit dem der Künstler programmatisch operierte. Dementsprechend verortet Mechthild Haas die verschiedenen Werkgruppen und die Texte des Künstlers vor allem auch im synchronen philosophie-, literatur- und kunsthistorischen Kontext. Sie befaßt sich mit Korrelationen zwischen Dubuffets Ästhetik und den Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Bewußtseinstheorien von Georges Canguilhem, Gaston Bachelard und Maurice Merleau-Ponty, zeigt Verwandtschaften zwischen Dubuffets Denken und dem Existenzialismus Jean Paul Sartres oder (erstmalig) den Synästhesie-Vorstell-