

fellos renommierte Herausgeber mag an eine Bemerkung erinnert sein, die aus der Feder Piotr O. Scholz' stammt und auf S. 214 des hier in Rede stehenden Bandes zu lesen ist: „Die zunehmenden Erkenntnisse über Funktionen und Auswirkungen der Medien in der Alltagskultur gewinnen immer mehr an Bedeutung, nicht nur im Rahmen der soziologisch-historischen, hermeneutisch-semiotischen, sondern auch der mentalitätsgeschichtlichen Untersuchungen und Analysen. Für die Kunstgeschichte und ihre Tendenzen als ‚Geistesgeschichte‘ bleibt das nicht ohne Konsequenzen“. Dem ist nichts hinzuzufügen.

STEFAN SCHWEIZER

Max-Planck-Institut für Geschichte
Göttingen

Koen Brams (Hrsg.): Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute (*Die Andere Bibliothek*, 217); Frankfurt am Main: Eichborn 2003; 360 S.; ISBN 3-8218-4524-4; € 27,50

Die Kunstgeschichte kann vom Künstlerroman¹ des 19. und 20. Jahrhunderts profitieren, weil darin Deutungen und Wertungen von bildender Kunst enthalten sind, die Früheres und Zeitgenössisches aus neuer Sicht erklären und gelegentlich sogar auf Künftiges verweisen. Insofern darf man es begrüßen, daß ein Team von Niederländern eine Enzyklopädie geschaffen hat, in der fiktive Künstler alphabetisch verzeichnet sind. Tatsächlich werden in Novellen, Dramen und Romanen aber auch reale Künstler vorgeführt, wobei die italienischen bei weitem dominieren. Diese Meister sind nun allerdings hier nicht vertreten, aber trotzdem füllen die Biographien der erfundenen Personen einen ganzen Band, der unerwartet mit dem Datum 1605 beginnt. Es handelt sich dabei um Shakespeares Meister des Porträts von Timon aus dem „Timon of Athens“. Der Großteil der behandelten fiktiven Künstler stammt jedoch erst aus der Zeit nach 1798, als Ludwig Tieck den „Sternbald“ schuf. Bemerkenswert ist hier, daß es zunächst nur Künstler der Vergangenheit gewesen sind, die in Romanen als die Hauptperson erschienen. Erst mit Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“ von 1854–55 gibt es einen Maler aus der Gegenwart, der nun auch Kenntnis künstlerischer Praxis hat. Gemeinsam bleibt jedoch der ganzen Gattung, daß der Künstler scheitert und manchmal sogar im Selbstmord endet.

Wenn man auch den Umfang dieses Buches und die nützlichen Register loben muß, so ist doch leider der Gesamteindruck nicht gut. Denn es fehlen allerwichtigste fiktive Künstler, und die Beziehungen zur Kunstgeschichte sind oft nur oberflächlich angedeutet. Auch an der Auswahl ist Kritik zu üben, denn Hofrat Behrens ist genauso wenig Künstler wie der Marbot Wolfgang Hildesheimers. Emma Hart hat wirklich existiert, und zwar als Lady Hamilton, wobei noch nicht einmal der Mädchename

1 WERNER HOFMANN: Der Künstler als Kunstwerk, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch* 1988, 1. Lieferung, S. 50–65. Als wesentlich bezeichnet er die „Entfremdung von Kunst und Leben“ (S. 52).

ausgetauscht ist. „Chien-Caillou“ wird als ein französischer Radierer aufgeführt, dessen wahren Namen niemand kenne. In Wahrheit ist schon längst erforscht, daß hier Rodolphe Bresdin² gemeint ist, der für den fiktiven Häuptling Chingachgook aus dem Roman von Cooper schwärmte und diesen Namen, leicht verballhornt für französischen Geschmack, als sein Pseudonym verwendete.

Führt man die Reihe der fiktiven Künstler chronologisch auf, was für den Kunsthistoriker bestimmt von Vorteil ist, ergibt sich eine Fülle kritischer Bemerkungen. So ist es den Autoren nicht bekannt, daß der Pallet von Tobias Smollett, nicht gerade freundlich, William Hogarth meint³. Bei Lessings Conti fehlt gerade der berühmte Satz: „Oder meinen Sie, Prinz, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?“ (Emilia Galotti; I, 4). Erst durch dieses Zitat wird nämlich verständlich, warum Goethe zwei Jahre später seinen Werther, einen Dilettanten, sagen läßt: „Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken“. Das wird dann wieder 1798 aufgenommen von Ludwig Tieck, wenn er von seinem Sternbald sagt, daß er „an großen Gemälden in Gedanken arbeitete“. Und daraus macht dann Jean Paul in seinem Spätwerk „Der Komet“ (1820–22) einen „Maler“ namens Raphael, der in seinem Zimmer nur bei Mondschein schönere Gemälde zu erblicken glaubt als jene Originale, die der echte Raffael geschaffen hat⁴. All dies kommt in der Enzyklopädie nicht vor.

Sehr ärgerlich ist auch das Fehlen Cardillacs, des Goldschmieds im Paris des 17. Jahrhunderts, dessen kriminelles Tun E. Th. A. Hoffmann 1819 aufgezeichnet hat („Das Fräulein von Scudéri“). Der Künstler überfällt bei Nacht die reichen Eigentümer seiner Werke, um sich diese wieder anzueignen. Daß er bei Tag ein Ehrenmann, bei Nacht ein Mörder ist, macht ihn zum Vorbild für den Mediziner Dr. Jekyll, der sich nachts in Hyde verwandelt und als solcher mordet. Doch diese Gruselstory Stevensons stammt erst von 1886. Balzac hat 1831 die erste Fassung seines „Unbekannten Meisterwerks“ veröffentlicht, worin der Maler Frenhofer zur Zeit Poussins das Bildnis einer schönen Frau verfertigt. Als die Schüler endlich Zutritt zu dem geheimnisvollen Atelier erhalten, sehen sie entsetzt, daß nur ein Farbenchaos auf der Leinwand sichtbar ist, aus dem allein erkennbar noch ein Fuß der Frau herausragt. Das Bild ist also nach wie vor vorhanden und bestimmt kein „unsichtbares Meisterwerk“⁵. Zwar wird im Text zu Frenhofer Cézanne erwähnt, jedoch gerade nicht sein Ausspruch: „Frenhofer, c'est moi!“ Es wird auch nicht gesagt, daß Frenhofer betont, er habe dieser Frau (auf seinem Bild) die Seele eingegeben. Denn dieser Schöpfungsakt wird in der

2 Die schwarze Sonne des Traums. Radierungen, Lithographien und Zeichnungen von Rodolphe Bresdin (1822–1885) [Ausstellungskatalog]; Köln & Frankfurt a.M. 1972–73.

3 RONALD PAULSEN: Smollett and Hogarth: the identity of Pallet, in: *Studies in English Literature* 4, 1964, S. 351–359.

4 DONAT DE CHAPEAUROUGE: Jean Pauls „Raphael“ und die Künstler seiner Zeit, in: *arcadia* 9, 1974, S. 251–265.

5 HANS BELTING: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst; München 1998. Dieser Versuch, die absolute Kunst der Moderne auf Balzacs Novelle zurückzuführen, ist als gescheitert anzusehen.

Folge immer wieder von Autoren als die Leistung ihrer Maler hingestellt. Ein falscher Hinweis auf Picasso stiftet nur Verwirrung, wenn die 12 Radierungen⁶, die er im Auftrag von Vollard 1927 angefertigt hat (die aber nicht vor 1931 in einem Buch mit Balzacs Text erschienen sind), gerade nicht Erwähnung finden. Picasso hat insofern Balzac „korrigiert“, als seine Umrißzeichnungen allein die Linie betonen, während für Frenhofer die künstlerische Leistung gerade in der Farbbehandlung lag.

Im „Grünen Heinrich“ Gottfried Kellers wird das sinnlose Gekritzeln Heinrich Lees präzise als „Abstraktion“ beschrieben, die schon so weit geht, daß selbst „das Gegenständliche hinausgeworfen“ wird. Der Text der Enzyklopädie verschweigt jedoch, daß diese ganze Lobesrede des Kollegen Erikson ironisch aufzufassen ist und daß schon Keller Balzacs Text gekannt hat. Auch wird nicht darauf hingewiesen, daß schon längst die „Abstraktionen“ Frenhofers wie Heinrichs in die Ahnenreihe der abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts aufgenommen worden sind⁷.

Daß auch Witziges behandelt wird, ist endlich einmal positiv zu verbuchen. Denn von Wilhelm Busch ist Kuno Klecksel aufgenommen worden, wobei aber eine höchst bemerkenswerte Stelle nicht zitiert wird. Hier setzt Kuno vor dem Fräulein von der Ach mit flotter Handbewegung eine lange kurvenreiche Linie auf die Leinwand. Der Text dazu verkündet: „Gar oft erfreut das Fräulein sich/An Kunos kühnem Kohlenstrich,/Obgleich ihr eigentlich nicht klar,/Wie auch dem Künstler, was es war“.

Bei Edgar Allan Poe wird nicht zurückverwiesen auf Balzac, obwohl ja deutlich ist, daß Frenhofer für den anonymen Porträtisten Vorbild ist, der seiner dargestellten Frau die Seele gab. Bei Poe ist neu, daß nun die Porträtierte sterben muß. Dies wiederholt sich in dem Schicksal Dorian Gray's, das Oscar Wilde 1891 beschrieben hat. Leider gar nicht aufgeführt ist Ibsens Drama „Wenn wir Toten erwachen“ von 1899, in dem der Bildhauer Rubek seine Geliebte Irene für seine Plastik „Auferstehungstag“ als Modell verwendet. Danach läßt er Irene fallen, und sie wirft ihm vor, daß er ihr „die Seele stahl, weil er ein Kunstwerk daraus schaffen wollte“. Mit Recht ist kürzlich darauf hingewiesen worden⁸, daß Ibsen die Beziehung von Auguste Rodin zu seiner Schülerin Camille Claudel in diesem Stück anklägerisch ans Licht gezogen hat.

Beziehungen fiktiver Künstler zu realer Kunst sind in der Enzyklopädie nur selten aufgeführt. Der „Roderer“ Adalbert Stifters von 1863 „wollte Moor in Morgenbeleuchtung, Moor in Vormittagsbeleuchtung, Moor in Mittagsbeleuchtung, Moor in Nachmittagsbeleuchtung“ malen. Damit nimmt er schon vorweg, was Claude Monet viel später in serieller Form realisierte. Der Maler Coriolis, den die Goncourts 1867 erfanden, wird im Alter farbenblind und denkt an William Turner, nämlich an dessen „Lumière avant le Déluge“. Kein Wort davon im langen Text der Niederländer. Der Edde Brunken Theodor Storms von 1868 trägt ganz deutlich Züge Adolph Menzels, den der Autor aus Berliner Zeiten ja persönlich kannte.

6 GEORGE BLOCH: Pablo Picasso. Katalog des graphischen Werks 1904–1967; Bern 1968, Nrn. 82–94.

7 OTTO STELZER: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder; München 1964, S. 54–60.

8 J. A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH: Rodin und Camille Claudel; München 1994, S. 9–10.

Wenn Henry James seinen Bildhauer Roderick Hudson 1875 Statuen von Adam und Eva sowie die Statuette eines „naked youth drinking from a gourd“ schaffen läßt, denkt man unwillkürlich an Adolf von Hildebrand, der zu dieser Zeit auch in Italien war und der ebenfalls einen „Adam“ und einen „Trinkenden Knaben“ hinterlassen hat. Bei Emile Zola's Claude Lantier wird nicht erwähnt, daß Paul Cézanne sich nach Erscheinen des Romans „L'Oeuvre“ (1886) in dem geschilderten Versager selbst getroffen fühlte, so daß er den Verkehr mit seinem Schulfreund Zola abbrach. Lantiers Gemälde von Paris mit einer Barke, die von einer nackten Frau gesteuert wird, soll sicher an die „Liberté“ von Delacroix erinnern, weil es im Roman als des modernen Malers nicht mehr würdig gilt, einen solchen Fremdkörper mitten ins Bild zu setzen. Schließlich fehlt beim Elstir Marcel Prousts, der „ein Bund Radieschen“ und „ein Spargelbund“ malt, der Hinweis auf Edouard Manet, obwohl Proust selbst den Namen ins Gespräch bringt.

So wundert man sich auch nicht mehr, wenn „die Geburt des Neuen Menschen“, die Iwan Bunin 1921 als Emigrant aus Rußland seinem namenlosen Maler zugeschrieben hat und die in Wahrheit eine Szene aus dem Untergang der Welt verkörpert, nicht mit Heinrich Vogelers Gemälde gleichen Titels konfrontiert wird, das nun wirklich die „Geburt des Neuen Menschen“ zeigt und das um 1920 zu datieren ist⁹. Auch fehlt im unverständlich langen Eintrag für den Maler Nansen jeder Hinweis auf die Ähnlichkeit mit Emil Nolde, dessen Schicksal Siegfried Lenz 1968 zwar verwertet, aber politisch wesentlich „verbessert“ hat. Da die Kritik an Nolde deutlich wird, sind auch die Titel mancher Bilder nur groteske Ausgeburten, was man doch dem Leser hätte sagen dürfen („Aufstand der Sonnenblumen“, „Lachmöwen im Dienst“).

So bleibt als Fazit nur die Hoffnung, daß man sich als Leser dieses Buches Kunsthistoriker nicht vorgestellt hat. Auch Koen Brams sieht als Herausgeber die „Faszination“ des Buches mehr im Literarischen, indem es „einem gleichsam einen Blick in die Werkstatt des Autors vergönnt. Denn in der Beschreibung der Erlebnisse und Ansichten eines erfundenen Künstlers sind oft zugleich auch die Ansichten des Autors über sein Handwerk enthalten“. Aus der Sicht der Kunstgeschichte ist es aber zu begrüßen, daß die deutsche Übersetzung aus dem niederländischen Text nur 264 – statt der 374 originalen – Biographien¹⁰ übernommen hat.

DONAT DE CHAPEAUROUGE
Wuppertal

9 RENA NOLTENIUS: Heinrich Vogeler 1872–1942. Die Gemälde – Ein Werkkatalog; Weimar 2000, Nr. 234.

10 Encyclopedie van fictieve kunstenaars van 1605 tot heden. Samenstelling KOEN BRAMS; Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar 2000; 454 S.