

Auch Buchholz kann seine Landschaftsauffassung wie die meisten Maler der Zeit in engerer Wechselwirkung mit den verschiedenen Richtungen der deutschen und ausländischen Freilichtmalerei entwickelt haben. Die reproduzierten Gemälde lassen nicht selten entsprechende Bezüge erkennen, so daß der Katalog eine solide Grundlage bildet, das Bild von Persönlichkeit und Werk des Künstlers in diesem Sinne weiter zu vervollständigen.

Für das Werkverzeichnis, das gegenwärtig von Eckardt Kißling bearbeitet wird, könnte der Hinweis nützlich sein, daß Buchholz in der Weimarer Kunstschule mehrfach seine neuesten Gemälde ausstellte: Anfang 1878 zwei „Waldlandschaften“, die mit den Zusätzen „Abendstimmung“ und „Morgenstimmung“ möglicherweise Pendants kennzeichnen, Ende des Jahres eine Kyffhäuser-Landschaft, im Juni 1879 eine „Frühlingslandschaft“. Eine weitere Landschaft folgte im Monat danach.

ULF HÄDER

Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg

Claudia Hattendorff: Künstlerhommage. Ein Bildtypus im 19. und 20. Jahrhundert; Berlin: Reimer 1998; 186 S., 6 Farbtaf., 40 SW-Abb.; ISBN 3-496-01178-5; DM 78,-

Claudia Hattendorffs Buch, das aus einer von Martin Warnke betreuten Hamburger Dissertation hervorgegangen ist, stellt den Bildtypus *des* Künstlerhommage in der französischen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts dar. In der Wahl des Themas und im Gebrauch des grammatikalischen Neutrums folgt die Verfasserin SIEGFRIED GOHR¹. Sie schlägt einen überzeugenden Weg ein und unternimmt vier „Fallstudien herausragender Einzelwerke“ (S. 13) von Henri Fantin-Latour, Maurice Denis, Juan Gris und Fernand Léger. Zwei Kapitel über ein deutsches Hommage der 50er Jahre (W. Baumeister) und über Beispiele der Postmoderne beschließen das Buch.

Siegfried Gohr hatte eine umfangreiche Materialsammlung zur Geschichte der neuzeitlichen Kunst- und Künstlerikonographie gegeben und vor diesem Hintergrund eine allegorische Deutung von Fantin-Latours „Hommage à Delacroix“ versucht². Dagegen hatte UDO KULTERMANN, in zwei kurzen Aufsätzen über die Bilder Fantin-Latours und Denis', die Hommagen als „Manifeste, programmatische Aussagen über den Stand der Kunst in einer bestimmten Zeit“ verstanden³. Hierin folgt ihm die Autorin, doch lassen ihre eindringlichen Untersuchungen seine Andeutungen weit hinter sich. Erstmals wird von ihr die gesamte Geschichte des Bildtypus im 19. und 20. Jahrhundert beleuchtet, werden historisches

1 SIEGFRIED GOHR: Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Zum Bildtyp des Hommage; Köln-Wien 1975.

2 GOHR (wie Anm. 1) S. 80 f.

3 UDO KULTERMANN: Fantin-Latour's Hommage à Delacroix and the Formation of Homage Painting, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 48, 1979, S. 31-37, dort S. 31; und DERS.: Hommage à Cézanne by Maurice Denis, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 52, 1983, S. 83-87.

Umfeld, Entstehung und Motivation der gewählten Werkbeispiele ausführlich dargestellt.

Die Hommagen waren Huldigungen, „Parteinahmen für im Salon mißverständene Künstler“, zugleich aber dezidierte Selbstdarstellungen (S. 10 f.). Die Verfasserin betont die Bindung des Bildtypus an die Institution des Salons, begreift die Bilder jeweils als „Teil einer spezifischen Stildebatte“ (S. 125) und arbeitet die in ihnen enthaltene „Reflexion über Kunst im Medium der Malerei“ (S. 13) heraus. Im Kernbestand bekannten sich die französischen Beispiele „zu einem einheitlichen Traditionsbegriff, und zwar dem einer ‚école classique‘ oder einer ‚tradition française‘“ (S. 11). Die Verfasserin bemüht sich, diesen Traditionsbegriff ansatzweise nachzuzeichnen und leistet damit einen Beitrag zur Erkenntnis einer sekundären Kunst der Moderne, einer „traditionalistischen Avantgarde“ (S. 95).

Das Buch präsentiert in eindrucksvoller Geschlossenheit den kunstkritischen Gehalt der Bilder, die geschichtliche Entwicklung des Bildtypus und dessen „künstlerisches Weltbild“ (S. 54). Bei so viel Geschlossenheit und Stringenz ist es unvermeidlich, daß Formulierungen manchmal ein wenig spekulativ und hochtrabend-vollmundig klingen. Es bleiben Zweifel an der Programmatik der Bilder und an der Einheitlichkeit des Traditionsbegriffes. Für eine befriedigende Klärung der Begriffe „école classique“ und „tradition française“, die im Hintergrund das eigentliche Thema des Buches ausmachen, wären ausführlichere begriffsgeschichtliche und textbezogene Darlegungen erforderlich gewesen. Doch insgesamt stellt Claudia Hattendorffs konzentrierte, informative und gut lesbare Studie eine Leistung dar, deren Wert durch die folgenden kritischen Anmerkungen nicht geschmälert wird.

Henri Fantin-Latours „Hommage à Delacroix“ von 1864 begründet den Bildtypus. Vor einem Delacroix-Porträt, das als Bild im Bild gezeigt ist, sind zehn Maler und Kunstkritiker versammelt, darunter so unterschiedliche Geister wie Duranty, Champfleury und Baudelaire, Fantin-Latour, Whistler und Manet. Gemeinsam ist ihnen die Verehrung für Delacroix, die Zugehörigkeit zu der 1862 gegründeten „Société des Acquafortistes“, und die Ferne zum offiziellen Kunstgeschmack, zum Salon; es sind „Umstrittene“ (S. 19). Doch können diese Gemeinsamkeiten eine „stimmige Gruppenidentität“ (S. 55) begründen? In der Zusammensetzung des Personenkreises spiegelt sich Fantin-Latours Selbstverständnis, „das auf einen Ausgleich zwischen Realismus und Romantik zielte“ (S. 28), ein Widerspruch, den schon Zeitgenossen bemerkten (S. 30). In einem Brief an den Kritiker Jean Rousseau erklärt Fantin-Latour, die im „Hommage“ versammelten Maler seien aus einer Bewegung hervorgegangen, die durch Courbet geprägt sei⁴. Es ist daher fraglich, inwieweit hinter dem „Hommage“ ein konsistentes Programm vermutet werden kann, und ob man hier von einer „Stilstiftung im Bild“ als Funktion des Künstlerhommage (S. 99) überhaupt sprechen kann⁵.

4 Zitiert nach: Katalog Fantin-Latour, Paris 1983, S. 177.

5 Mit der These Michael Frieds zur Bedeutung Delacroix' für Fantin konnte sich Claudia Hattendorff nicht mehr auseinandersetzen, da ihre Dissertation schon 1995 abgeschlossen war (s. MICHAEL FRIED: Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s; Chicago und London 1996, S. 269).

Nach Claudia Hattendorffs Worten setzt Fantin-Latour eine Vorstellung ins Bild „von Delacroix als bruchlos Kontinuität versprechendem Künstler, der eine junge Generation unter seiner Ägide einigen, ihnen Rückendeckung geben und als Garant für einen produktiven, zukunftsorientierten Anschluß an eine Tradition anti-akademischer, wahrer Kunst fungieren möge“ (S. 54). Man könne das Bild als einen Ausdruck der Hoffnung des Malers verstehen, „daß es so etwas wie eine kohärente Bewegung unter Künstlern seiner Generation“ geben möge, einer Hoffnung, die durch Fantin-Latours „Leiden an der künstlerischen Isolation“ (S. 26) verständlich werde.

Baudelaire bezeichnet Delacroix als „Erben der großen Tradition [...] und würdigen Nachfolger der alten Meister“ (S. 33). Aber von „bruchloser Kontinuität“ kann hier nicht gesprochen werden, da Delacroix' Kolorismus sich in Auseinandersetzung mit Malern vergangener Jahrhunderte ausbildete und unter seinen Mitarbeitern auch keine unmittelbare Nachfolge fand. Es ist nicht ersichtlich, daß Fantin-Latour sich hierüber getäuscht haben sollte. Wenn Claudia Hattendorff schreibt, Fantin-Latours Überzeugung gleiche genau der „offiziellen, bürgerlichen Vorstellung eines unbedingten linearen Fortschritts in den Künsten“ (S. 38), so wird diese Behauptung durch kein einziges Zitat belegt, durch keine einzige angeführte Tatsache gedeckt und steht zudem zum Denken Delacroix', Baudelaire's und Manets in Widerspruch. Daß 1863 die *École des beaux-arts* reformiert und der Salon des *Réfusés* eröffnet wurden - gewiß Dinge, die zu Hoffnung Anlaß geben konnten -, daß Fantin-Latour sich zu einer *L'Art pour l'Art*-Haltung bekannte und mit zunehmendem Alter bevorzugt in Bürgerkreisen verkehrte und daß die Dargestellten im „Hommage“ in bürgerlicher Kleidung erscheinen - all diese Tatsachen rechtfertigen jene Behauptung nicht⁶. Die folgende zusammenfassende Deutung der Verfasserin gewinnt daher an Plausibilität, wenn der Gedanke eines konstanten Fortschritts durch den eines gegenwärtigen Traditionszusammenhanges ersetzt wird: „Mit seinem bürgerlichen Geschichtsbegriff nimmt das von Fantin-Latour geschaffene Künstlerhommage eine Mittlerstellung ein zwischen Ingres' *Homère* und Courbets *Atelier* und etabliert sich als eine dritte Position innerhalb der Künstlerikonographie des französischen 19. Jahrhunderts. Es propagierte eine antiakademische wahre Tradition, die sich von Courbet absetzte, der jegliches Studium von Vorbildern, vor allem aber die akademische Tradition, zugunsten der Nachahmung der Natur zurückwies [...], und von Ingres, der in seinem *Homère* eben dieser akademischen, klassizistischen Tradition ein Denkmal setzte. Vor allem stand das Künstlerhommage für historische Linearität und konstanten Fortschritt gegenüber der einseitigen Betonung der Zukunft in Courbets *Atelier* und der Vergangenheit in Ingres *Homère* [...]“ (S. 39 f.).

Maurice Denis fügt seinem „Hommage à Cézanne“ von 1900 kein Porträt der Person, sondern ein Werk des geehrten Malers ein. Auch der Kreis der Dargestellten ist anderer Art als bei Fantin-Latour, denn die Nabis waren tatsächlich eine Gruppe, wenn auch mit divergierenden Meinungen; dargestellt ist eine Gesprächssituation.

6 Nicht weniger kryptisch ist übrigens die auf Courbet gemünzte Formulierung GOHRS: „Die Idee des Fortschritts und das Genie gehören zusammen. Der Geniegläubige ist die Personifizierung des Fortschrittsgedankens“ (wie Anm. 1, S. 102).

Denis' Huldigung hat zwar den Charakter eines Manifestes, stellt aber auch widerstreitende Standpunkte dar, vor allem durch die Konfrontation der Person Odilon Redons mit dem Cézanne-Gemälde. Die historische Situation hatte sich geändert, man konnte auf eine avantgardistische Kunst zurückblicken, daher war Denis' Fortschrittshoffnung weniger emphatisch (S. 54). In der Entstehung von Denis' Gemälde wirkte, so erfährt man nebenbei, auch die Absicht mit, „angesichts des Auseinanderdriftens der Nabis der Geschichte der Gruppe im Bild zu gedenken“ (S. 52).

Denis' Konzept einer „*école classique*“, für das er Cézanne in Anspruch nimmt, ist ein „Konstrukt“ (S. 58). Die Verfasserin schreibt: „Es ist für die weitere Geschichte des Künstlerhommage [...] überaus bedeutsam, daß gerade ein solches Konstrukt als Wiederbelebung der Vorstellung von einer klassischen, aber nicht akademischen, genuin französischen Tradition verstanden werden konnte“ (S. 58). Worauf sich hier die Rede von einer „Wiederbelebung“ dieser Vorstellung bezieht, ist nicht klar, da bei Fantin-Latour die Begriffe „*école classique*“ und „*tradition française*“ nicht begegnen, während andererseits seine Vorbilder Delacroix, Courbet und Manet für die spätere Diskussion dieser Begriffe keine Rolle spielen. Immerhin erkennt Denis, daß Cézannes Werk nicht in einer kontinuierlichen Tradition klassischer Kunst steht, sondern allenfalls in einem Verhältnis der Parallelität zur „klassischen Tradition“ (S. 54). Außerdem wäre auf den inneren Widerspruch jener Vorstellung deutlicher hinzuweisen. Denn die Tradition der klassischen Kunst ist ja in Wahrheit keineswegs genuin französisch, und Denis selbst, der sich seit seinem Rom-Aufenthalt 1898 auf das Vorbild klassischer Kunst beruft, lehnt 1909 eine ausschließlich der nationalen Tradition verpflichtete Kunst entschieden ab⁷.

Das Kapitel, das Juan Gris' Picasso-Porträt „*Hommage à Picasso*“ (1912) gewidmet ist, ist das bei weitem umfangreichste der Arbeit. Mit bewundernswerter Sorgfalt und Umsicht lokalisiert Claudia Hattendorff das Bild in der Geschichte der Malerei und der Kritik des Kubismus und beschreibt Gris' Stellung zwischen Picasso und Braque auf der einen Seite und den Salonkubisten wie Metzinger, Gleizes auf der anderen. Daß „Picassos ungestüme Persönlichkeit“ sich der französischen Tradition nicht bruchlos einfügte, erkannten bereits Zeitgenossen (S. 94 f.). Daß Gris' Bild in wichtigen Zügen, insbesondere in der stabilen Geometrie der Hintergrundgliederung, mit Arbeiten Metzingers übereinstimmt und sich somit einer sich als „klassisch“ und französisch verstehenden Kunst annähert, stellt die Verfasserin zurecht heraus (S. 87). Jedoch: versucht Gris, Picasso für eine Tradition klassischer Kunst zu retten? - erbringt sein Bild für Picassos Werk den „Nachweis der Klassizität“ (S. 98, 101)? Gleizes hatte gegenüber Picasso und Braque den Vorwurf eines ‚Impressionismus der Form‘ erhoben. Die Verfasserin schreibt: „Das austarierte Erscheinungsbild des *Hommage* selbst ist [...] als überzeugende visuelle Widerlegung der [...] gegen Picasso erhobenen Vorwürfe zu verstehen. [...] Der Picasso des *Hommage* ist bei der konsequenten Anwendung rationaler Mittel der Komposition kaum eines ‚Impressionismus der Form‘ zu zeihen“ (S.

⁷ MAURICE DENIS: De Gauguin et de Van Gogh au Classicisme, in: DERS., *Théories 1890-1912. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 4. Aufl. Paris 1920, S. 273.

97). Aus der Gestaltung des Hommage geht ebenso wenig wie aus Claudia Hattendorffs Ausführungen zwingend hervor, daß Gris Picasso für seine Kunstauffassung vereinnahmen wollte. Dem Maler können die Unterschiede seiner Kunst zu derjenigen Picassos durchaus bewußt gewesen sein. Wie die Autorin zu Recht feststellt, spielt im synthetischen Kubismus „die Künstlerpersönlichkeit in ihrer schöpferischen Individualität gegenüber der Autonomie der Formen eine untergeordnete Rolle“ (S. 104). Nur kann diese Tatsache logischerweise nicht zur Begründung dafür angeführt werden, daß im „Hommage à Picasso“ die Huldigung an die Person des Künstler Vorbildes durch die Selbstdarstellung des Malers Gris konterkariert wird (S. 104). Jene Tendenz zur Entpersonalisierung ist der Kunst Picassos und Braques seit spätestens 1911 eigen (S. 100). Von solchen Einwänden unberührt bleibt die Tatsache bestehen, daß Gris Picasso den gleichen Dienst leistet wie Denis Cézanne: nämlich ihn im Salon präsent zu machen und dadurch einer breiteren Öffentlichkeit ins Bewußtsein zu rücken. Zugleich anerkennt er mit seinem Bild Picasso öffentlich als Urheber des Kubismus und stattet ihm eine fällige Dankeschuld ab. Mit den Worten der Verfasserin: „Das *Hommage à Picasso* war eine Stilstiftung im Bild, die im Einklang mit der tradierten Aufgabe eines Künstlerhommage gegen den Widerstand von Salonpublikum und offiziellen Kunstinstitutionen einer alternativen Vorbildfigur zu ihrem Recht als Urheber dieses Stils verhalf und im Zuge dessen eine junge Künstlerpersönlichkeit in der Öffentlichkeit einführte“ (S. 99).

Kehren wir noch einmal zum ersten Kapitel zurück. Dort lesen wir über Fantin-Latour: „Es waren die äußeren Grundbedingungen seines Schöpfungstums - die erzwungene Selbstpräsentation, das Publikum, die Kritik und die Kunstinstitutionen -, die das Erscheinungsbild, das Personal, den Rahmen und die *raison d'être* für das *Hommage à Delacroix* vorgaben“ (S. 39). Mit diesen Worten formuliert Claudia Hattendorff eher eine methodologische Prämisse denn ein Resultat ihrer Untersuchungen. Das „Hommage à Delacroix“ war Fantin-Latours erster großer Erfolg im Salon, ein Erfolg, an den der Maler später mehrfach durch ähnliche Gruppenporträts mit Huldigungscharakter anzuknüpfen trachtete. Daher kann die Verfasserin den Bildtypus bei Fantin-Latour im Zwang zur Selbstinszenierung begründet sehen, dem ein moderner „Ausstellungskünstler“ (Bätschmann) unterliege (S. 11). Wenn der Sinn eines Hommage primär in taktischen und programmatischen Überlegungen gesehen wird, tritt die „unmittelbar kommemorativ und huldigende Funktion“ des Hommage (S. 53) zwangsläufig in den Hintergrund. Doch spielen die Aspekte der Rühmung und des Gedenkens im Hommage vielleicht eine größere Rolle, als es bei Claudia Hattendorff den Anschein hat. Kunst ist ein Phänomen des Ranges (ein Begriff, den man in ihrem Buch vergeblich sucht) und Rühmung eine ursprüngliche Funktion von Kunst. Nicht zufällig entstand der Bildtypus in einer Epoche, die vom Ruhmesgedanken „besessen“ war⁸. Fantin-Latours „Hommage“ diente zudem auch dem Totengedenken, eine Funktion, die im 20. Jahrhundert in den skulpturalen Hommagen Chillidas wieder aufgegriffen wird (S. 162).

8 DOUGLAS DRUICK (wie Anm. 4) S.165: „une époque obsédée par ‚la Gloire‘.“

Fernand Légers Bild „Les Loisirs“ (1948/49) hebt sich von den vorangehenden Beispielen deutlich ab. Programmatik und Polemik haben hier eine andere Ausdrücklichkeit; daher ist dieses Kapitel der Arbeit auch uneingeschränkt überzeugend. Der geehrte Künstler, der jetzt einem vergangenen Jahrhundert angehört, ist erstmals durch eine Inschrift - „Hommage à Louis David“ - präsent. Der Briefbogen mit dieser Aufschrift, in der Hand am schlaff herabhängenden Arm einer Figur, ist zudem eine Anspielung auf Davids „Marat“. Dieses Hommage ist Teil einer Kontroverse um zeitgenössische Kunst. Léger stellt seinen „nouveau réalisme“ einem sozialistischen Realismus und einer parteinahen Politikunst entgegen, die durch ihren expliziten Naturalismus der Historienmalerei eines David auf ganz andere Weise verpflichtet ist (S. 126). Léger beruft sich auf David nicht nur in formaler Hinsicht, nämlich für die betont plastische Gestaltung der Gliedmaßen und die „klassischen Kompositionsgesetze“ (S. 123), sondern auch wegen dessen politischen und gesellschaftlichen Engagements. Sein Bild male „eine utopische, von Freiheit und Egalität gekennzeichnete Gesellschaftsordnung“ aus (S. 125). Das Hommage hat hier ebenso sehr explizit politische wie kunstkritische Funktion.

Die Bildidee des Hommage wurde im außerfranzösischen Bereich vielfach aufgegriffen. Frühe Beispiele sind das „Hommage à Manet“ des irisch-englischen Malers William Orpen von 1909 (S. 56 ff.) und Paul Klees „Hommage à Picasso“ von 1914 (S. 113, Anm. 141). Im Unterschied zu diesen Bildern gilt Willi Baumeisters „Hommage à Jérôme Bosch“ (1953) einem nichtfranzösischen Vorbild. Es wird von Claudia Hatten-dorff überzeugend als Reflex auf die Kontroverse mit Hans Sedlmayr um die moderne Kunst gedeutet. Spätere Hommagen aus den 70er Jahren (Bluth, Hamilton) verhalten sich kritisch oder problematisierend zu den Vorbildkünstlern; das postmoderne Hommage (Chillida, Graubner) kehrt zwar zur Affirmation der Vorbildkünstler zurück, jedoch in einer pluralen Weise. - Die Verfasserin hat umfangreiche Nachforschungen unternommen, um die Hommagen seit Fantin-Latour möglichst vollständig zu erfassen; das Material ist in Text und Anmerkungen des Buches eingearbeitet.

Die äußere Ausstattung des Buches ist vorbildlich, bis auf die Tatsache, daß Maßangaben zu den schwarzweiß abgebildeten Werken größtenteils fehlen. Zudem wäre es sinnvoll gewesen, Maßangaben den Bildunterschriften beizufügen, statt sie in den Anmerkungen zu verstecken.

BERTRAM SCHMIDT

Berlin

Josef und Anni Albers. Europa und Amerika; hrsg. von Josef Helfenstein und Henriette Mentha [anlässlich der Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 6. November 1998 - 31. Januar 1999]. Köln: DuMont 1998 (*Künstlerpaare - Künstlerfreunde*); 239 S., zahlr. Ill.; ISBN 3-7701-4795-2; DM 78,-

Anni und Josef Albers - die angehende Studentin und der Bauhausmeister - lernten sich am Bauhaus kennen und emigrierten 1933 in die USA, wo sie zunächst am Black