

der Materialcharakter, dem in der Malerei wie in der Dichtung eine zentrale Rolle zukommt. In der Schrift „Philosophie des Kaleidoskops“ (S. 173 ff.) trägt Malevič seine ikonoklastische Position besonders deutlich vor, die sich nicht nur gegen jegliche Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit, sondern auch von „Ideen“ wendet: da es letztlich immer nur die eine unwandelbare Natur gäbe, müßten alle Vorstellungen von ihr Trugbilder sein. Hansen-Löve betont die Bedeutung der ikonoklastischen Position gegenüber Versuchen der Herleitung des ‚Schwarzen Quadrats‘ aus der Tradition der Ikonenmalerei.

Diese Haltung unterscheidet Malevič auch von Kandinsky, wie Hansen-Löve in einem eingehenden Vergleich ausführt. Obwohl beide aus Rußland stammenden Künstler Schlüsselfiguren in der Entwicklung zum ungegenständlichen Bild sind und das Denken beider auf Quellen in Mystik und Theosophie beruht, gehen sie von einem grundlegend anderen kunstphilosophischen Konzept aus: während Kandinskys Kunst in der Tradition des Symbolismus „Ideen“ expressiv verarbeitet und ein Prinzip des musikalischen Zusammenklangs vertritt, ist Malevičs Kunst jenseits des personalen Erlebens angesiedelt, unabhängig von Gegenständen und „zutiefst unmusikalisch“ (S. 357).

Ferner vertieft Hansen-Löve die Erörterung von Einflüssen aus dem zeitgenössischen Denken wie der für viele Künstler wichtigen Theorie der 4.- bzw. 5. Dimension. Ein weiteres Thema ist die Bedeutung des utopischen Denkens in der russischen Kultur: Einerseits verfolgte auch Malevič den Gedanken eines „Neuen Menschen“, andererseits verstand er diesen nicht im Sinne der Revolution, der ein zweckgerichtetes „Futtertrog-Denken“ zugrunde gelegen habe.

In den letzten Kapiteln untersucht der Autor Malevičs Situation nach der Revolution, seine Kritik am Kommunismus sowie an Lenin und am Leninkult.

Die vorliegende Veröffentlichung kann sicherlich zu den bedeutendsten Editionen von Künstlerschriften in neuerer Zeit gerechnet werden, und es ist der Kunstwissenschaft zu wünschen, daß mehr Künstlerschriften mit einer derart textkritischen und aufschlußreichen Ausgabe gewürdigt werden.

RUTH LANGENBERG
Freising

Beate Eickhoff: John Anthony Thwaites und die Kunstkritik der 50er Jahre;
Weimar: VDG 2004; 328 S.; ISBN 3-89739-337-9; € 50,-

Noch 1998 schrieb Andreas Strobl in seinem Literaturbericht zur deutschen Kunstkritik, daß die Zeit nach 1945, von wenigen Publikationen abgesehen, „auf dem Gebiet der Rezeptionsforschung eine *terra incognita*“ sei¹. Auch über die Kontinuität der Kritiker von den 1930er bis in die 1950er Jahre sowie über die Nischen und Spielräume

1 ANDREAS STROBL: Vielgescholten, gern benutzt und doch kaum bekannt: Zum Stand der Erforschung der deutschen Kunstkritik, in: *Kunstchronik* 8, 1998, S. 389–401, hier S. 398.

der Kunstkritik nach 1933 sei wenig bekannt. In jüngster Zeit beginnt sich dieses Forschungsbild zu wandeln: An der Freien Universität Berlin und an der Universität Hamburg ist eine Forschungsstelle „Entartete Kunst“ eingerichtet worden, in der die nationalsozialistische Kunstpolitik, aber auch die bereits in den 1920er Jahren einsetzende Diffamierung der Moderne aufgearbeitet wird. Ein Kooperationsprojekt der Kunstgeschichtlichen Institute in Berlin (HU), Bonn, Hamburg und München widmet sich den Kontinuitäten und Brüchen der „Geschichte der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus“. Zudem sind Publikationen zur Kunstpolitik in den unterschiedlichen Besatzungszonen, aber auch zur Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) sowie zum Kunsthandel erschienen².

In diese Forschungen reiht sich auch die nachfolgend besprochene Wuppertaler Dissertation von Beate Eickhoff über „John Anthony Thwaites und die Kunstkritik der 50er Jahre“ ein, mit der erstmals einem der bedeutenden Kunstkritiker im westlichen Nachkriegsdeutschland eine größere Studie gewidmet wird³. Thwaites, der nach dem Zweiten Weltkrieg als britischer Diplomat nach München gekommen war, quittierte 1949 seinen Dienst, um Kunstkritiker zu werden. Er war zudem einer der Initiatoren der Künstlergruppe Zen 49. Zielsetzung der Arbeit, so führt Beate Eickhoff in der Einleitung aus, sei die systematische und historische Erforschung der „Kunstkritik der Modernisten“ (S. 11), wobei die Entwicklung der Kritik „in erster Linie“ (S. 12) an Thwaites festgemacht werde. Als Untersuchungszeitraum gibt die Autorin in der Einleitung die Zeitspanne vom Ende der 1940er Jahre bis zur documenta II Ende der 1950er Jahre an, geht in ihrer Studie jedoch zuweilen über diesen Zeitrahmen hinaus. „Eine der Hauptstützen“ (S. 18) ihrer Untersuchung sind die Briefwechsel, Manuskripte, Zeitungsausschnitte und Zeitungen im Archiv John Anthony Thwaites. Zudem zog Beate Eickhoff eine Fülle weiterer Primär- und Sekundärliteratur für ihre Dissertation heran.

Die Arbeit ist in 11 Kapitel untergliedert. Nach einer Einleitung und einem Kapitel zum Forschungsstand sowie zur Quellenlage wird die Entwicklung der Kunstkritik in Deutschland vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Ende der 1920er Jahre

2 Vgl. SIGRID RUBY: „Have We An American Art?“ Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit; Weimar 1999. – Vgl. zudem MARTIN SCHIEDER: Expansion/Integration. Die Kunstausstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland (*Passerelles* 3, Deutsches Forum für Kunstgeschichte/Centre Allemand d'Histoire de l'Art); München u. Berlin 2004; s. dazu die Besprechung von ANDREAS STROBL in diesem *Journal* 8, 2004, S. 203–204. – Vgl. auch die Tagungsakten ‚Kontinuität und Neubeginn. Kunstgeschichte im westlichen Nachkriegsdeutschland‘, hrsg. von Nikola Doll, Ruth Hefrig et al. (*Atlas. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte*, N.F. Bd. 3), Köln 2006 (im Druck). – Zur AICA vgl. Vom Kunststück, über Kunst zu schreiben. 50 Jahre AICA Deutschland, hrsg. von Walter Vitt; Nördlingen 2001. – Zudem wurde bereits 1992 das Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels in Köln gegründet, das sich die Dokumentation und Erforschung des Kunsthandels im Kontext der internationalen Kunstentwicklung zum Ziel gemacht hat und die Zeitschrift *Sediment* herausgibt; vgl. etwa BEATE FROSC: Positionen der Kunstkritik im Rheinland 1945–1960, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels* 4, 1999, S. 11–20.

3 Erschienen ist zu Thwaites insbesondere bereits ein monographischer Katalogbeitrag von CHRISTOPH ZUSCHLAG: „Vive la critique engagée!“ Kunstkritiker der Stunde Null: John Anthony Thwaites (1909–1981), in: Brennpunkt Informel. Quellen – Strömungen – Reaktionen, Ausst.kat. Heidelberg 1998/99; hrsg. von dems., Hans Gercke und Annette Frese; Köln 1998, S. 38–44.

skizziert und die Kunstkritik der Nachkriegszeit historisch eingeordnet. Es folgt ein Kapitel zur Definition des Begriffs der Kunstkritik sowie ein weiteres zur Kultur und Kunst der fünfziger Jahre. Das fünfte Kapitel ist Thwaites sowie seinen Kunstkritikerkollegen und Publikationsmöglichkeiten gewidmet, das sechste der Kunstpolitik der 1950er Jahre und der institutionellen Macht der Kritiker im Rahmen der AICA, aber auch in ihrer Funktion als Berater des Deutschen Kunstrates e. V. sowie des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie, wenn die letzteren beiden Institutionen auch „bevorzugt mit Kunsthistorikern, deren Stellung in offiziellen Museumsinstitutionen für ihre Fachkenntnis bürgte“ (S. 118), zusammenarbeiteten. Im siebten Kapitel geht die Autorin auf den Umgang der Kunstkritiker mit der nationalsozialistischen Vergangenheit der Kunstkritik und mancher Kollegen ein. Anschließend werden die Kunsttheorien der Nachkriegszeit aufgeführt und in einem weiteren Kapitel explizit Thwaites' kunsttheoretische Hintergründe, Leitmotive und Bewertungen der zeitgenössischen Künstler dargestellt. Nachfolgend zeigt Beate Eickhoff Thwaites' Stellung innerhalb der deutschen Kunstkritik auf, gefolgt von einem resümierenden Kapitel zur Funktionalisierung der gegenstandslosen Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland und einer Schlußbetrachtung.

Beate Eickhoff sucht in ihrer Studie die Rahmenbedingungen aufzuzeigen, innerhalb derer sich die Kunstkritik der 1950er Jahre entwickeln konnte, und stellt sie dem Selbstverständnis der Kritiker gegenüber. Drei der 11 Kapitel widmet sie dabei Thwaites, der, wie die Autorin zu Recht ausführt, eine Sonderstellung im Nachkriegsdeutschland einnimmt: Als ehemaliger britischer Diplomat war er zum einen „unbelastet“ von einer nationalsozialistischen Vergangenheit, zum anderen aufgrund seiner internationalen Kontakte, aber auch aufgrund seiner Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache – neben englisch sprach er „zwar weniger gut deutsch, aber umso besser französisch“ (S. 95) – von Anbeginn an mit der internationalen Kunstvermittlung vernetzt.

Eine stärkere Fokussierung der Studie auf die Figur Thwaites' und eine detailliertere Auswertung seiner internationalen Aktivitäten – sei es seiner Kritikertätigkeit für englisch- oder französischsprachige Kunstzeitschriften, sei es seiner Beteiligung an zwei wichtigen internationalen Ausstellungsaktivitäten – wären aufschlußreich gewesen, um Thwaites' spezifische Rolle als Kunstvermittler im Kontext des internationalen Kunstgeschehens stärker herauszukristallisieren, zumal es Thwaites' Ziel war, so Beate Eickhoff, „speziell der jungen, seiner Meinung nach schöpferischen deutschen Kunst die Position im internationalen Zusammenhang zu verschaffen, die ihr zukam“⁴ (S. 270). Die große Materialfülle und Themenbreite der Dissertation führen unter anderem dazu, daß im vierten Kapitel schon auf die Kunstkritik Thwaites' eingegangen wird (S. 62f.), bevor im anschließenden Kapitel eine erste Einfüh-

4 Im Rahmen seiner internationalen Kritikertätigkeit ist insbesondere die 1953 zusammen mit Gert Schiff erfolgte Konzeption eines Heftes über deutsche Kunst für *Art d'aujourd'hui* hervorzuheben; an Ausstellungen seine Mitgliedschaft 1955 in der Jury zur Ausstellung *Peintures et sculptures non-figuratives en Allemagne d'aujourd'hui* im Cercle Volney in Paris sowie die 1962 erfolgte Zusammenstellung einer Ausstellungstournee deutscher Künstler in den USA für die Corcoran Gallery in Washington.

rung in die Person Thwaites' im Text erfolgt (S. 73f.). Zugleich wird durch die Arbeit aber auch der reiche Quellenfundus deutlich, den es im Hinblick auf die Funktion und den Funktionswandel von Kunstkritikern in ihrer Stellung zwischen Künstler und Kunstmarkt, aber auch im Rahmen internationaler Kunstbeziehungen noch zu erforschen gilt, um zu einem tieferen Verständnis der westdeutschen Nachkriegskunst und -kunstpolitik sowohl in ihren historischen Kontinuitäten als auch in ihren transnationalen Verflechtungen zu gelangen.

DOROTHEE WIMMER

Berlin

Juergen Schulz: *The New Palaces of Medieval Venice*; University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2004; XXII u. 263 S., 219 SW-Abb.; ISBN 0-271-02351-1; \$ 85,-

„The New Palaces of Medieval Venice“ – man stutzt ein wenig beim Lesen dieses Titels, und das Stutzen, das leichte Innehalten, ist sicherlich beabsichtigt; ein Buchtitel wie „The Palaces of Medieval Venice“ wäre glatter und weniger irritierend gewesen, aber es geht Juergen Schulz, dem emeritierten Professor of History of Art and Architecture an der Brown University in Providence / Rhode Island, in seinem neuen Buch gerade um die Irritation: Er beschäftigt sich mit den ältesten steinernen Wohnbauten der Stadt Venedig, denen der vorgotischen Periode des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts, die etwas Neues in der abendländischen Profanarchitektur darstellten. Den Vorbildern und Wurzeln dieser Bauten, dem spezifischen Veränderungsprozeß, den sie in Venedig durchliefen, und dem Einfluß, den der neue Bautypus ausübte, geht Schulz in diesem Buch nach und will mit seinen Darlegungen etablierte Theorien widerlegen. Kurz zusammengefaßt, ist seine These die folgende: Der venezianische Palastbau des 12. und 13. Jahrhunderts fußt weder direkt noch indirekt auf byzantinischen Vorbildern, ebensowenig auf antiken oder spätantiken, und ist auch nicht aus dem Kontakt venezianischer Kaufleute mit arabischer Architektur abzuleiten – eine These, die in letzter Zeit etwa von Deborah Howard vertreten wurde¹. Der typische venezianische Palast hat seine Wurzeln vielmehr in einem im gesamten abendländischen Europa im hohen Mittelalter verbreiteten Bautypus des Saalgeschoßhauses („upper-hall house“), der seinerseits aus dem königlichen oder fürstlichen Pfalzenbau abzuleiten ist. Dieser Typus wurde in Grund- und Aufriß für die ältesten steinernen Wohnbauten in Venedig übernommen, jedoch den besonderen topographischen, sozialen und politischen Gegebenheiten der Stadt angepaßt, nämlich um 90 Grad gedreht, so daß die Schmalseite sich dem Verkehrsweg – in Venedig dem Wasser – zuwandte und die repräsentative Fassade von der Längsseite des Baues an die Schmalseite, eben die Wasserseite, rückte. Die Fassade des Wohnbaus venezianischer Prägung ist ebenfalls aus den sozialen und politischen Verhältnissen der Stadt

1 DEBORAH HOWARD: *Venice and the East. The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100–1500*; New Haven & London 2000. – Siehe dazu die Rezension von Andrea Lerner in diesem *Journal* 6, 2002, S. 90–94.