

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-

lungen Ernst Jüngers auf. Von fundamentaler Bedeutung für die Analyse der „anderen Kunst“ Dubuffets ist dabei vor allem die Einordnung seiner Position innerhalb der historischen Diskussion um Phänomene der Psychopathologie einerseits und die Primitivismus-Debatten der Nachkriegszeit andererseits, die Mechthild Haas einleitend unternimmt. Dubuffets Intentionen knüpfen an – durch die Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges stark mitbedingte – „Ent-Pathologisierungstendenzen“ im französischen Diskurs der Nachkriegszeit an, in denen Krankheit nicht als quantitativer Mangel an Gesundheit, sondern als eine qualitativ andere Lebenssituation und Daseins-Erfahrung begriffen wurde. Dubuffets Kunsttheorie wendet sich in diesem Sinne kritisch gegen eine Gesellschaft (und eine Wissenschaft), die Abgrenzungen – zwischen Normalität und Krankheit, zwischen Hoch- und Subkultur, zwischen Eigenem und Fremdem – als Mittel der Repression instrumentalisiert. „Art brut“ verband sich mit dem Versuch, „den Ausgegrenzten die Möglichkeit zur Normativität zu geben“, schreibt Mechthild Haas (S. 20).

Die Autorin analysiert einerseits Dubuffets programmatische Schriften, zum Beispiel die „Notes pour les fins-lettrés“ („Anmerkungen für Schöngeister“), die 1946 erschienen, andererseits – und das ist der spannende, höchst ertragreiche Kern der Untersuchung – die bislang unausgewerteten Atelierhefte. In ihnen dokumentierte Dubuffet minutiös seine Stoffexperimente, die Rezepturen seiner Bildalchemie, seine Erfahrungen und Intentionen, annähernd jeden Handgriff seiner Arbeit an den Bildern, Aktionen also und Mixturen, die das Mitarbeiten des Zufalls – Mechthild Haas differenziert hier präzise den kalkulierten, provozierten und konservierten Zufall – ermöglichten.

Mit der Auswertung der Atelierhefte (von 1947 bis 1951), aus denen im Anhang der Untersuchung Passagen in der Originalsprache abgedruckt werden, betritt die Autorin ausgesprochen interessantes und fruchtbares Neuland, von dem aus sie nicht nur Legenden aus der Welt schafft – etwa jene, Dubuffet habe mit Teer gearbeitet -, sondern auch neue Sichtweisen auf den behandelten Aspekt des Œuvres entwickelt. Diese tieferen Einblicke in Dubuffets „Stoffwelt“ zeitigen Konsequenzen auch für die Werk-Interpretationen: hier vor allem in der schlüssigen Auseinandersetzung mit den Texturen der „Mauerbilder“ und der Serie der „Corps des dames“ mit ihren verschiedenen materialen Repräsentationen – und deren psychoanalytischen Implikationen – von Fleisch, Körperlichkeit, Erdhaftigkeit oder inkarnierter Fruchtbarkeit.

Trotz der fundamentalen Rolle des Materials für die Entwicklung der Programmatik der „Art brut“ und der Werkgenese im einzelnen bleiben Hauptargumente der kunsthistorischen Deutung dennoch sehr häufig die ikonographischen Ableitungen, wahrnehmungspsychologische Reflexionen – Mechthild Haas operiert fortgesetzt mit dem Begriff des im Seh-Akt vor den Bildern Dubuffets zu aktivierenden, synästhetisch funktionierenden Körpergedächtnisses – und die Analyse der philosophischen oder literarischen Quellen. So spielt denn doch die Nietzsche-Exegese für die Interpretation etwa des Gemäldes „Volonté de puissance“ („Wille zur Macht“) von 1946 als Programmbild der „anderen Kunst“ die ausschlaggebende Rolle. Die Materialautopsie liefert Beglaubigungen. Mechthild Haas sieht das Bild

nicht – wie Interpreten vor ihr – als Ironisierung von Nietzsches Philosophie des „Willens zur Macht“, sondern als eine zustimmende, kulturkritische, provozierende und die Existenz animalischer Triebpotentiale exponierende „bildliche Formulierung“ dieses Gedankens (S. 144).

Im Kunstkontext rekurriert die Autorin vor allem auf Vergleiche von Dubuffets Werken mit den Bildfindungen von Fautrier – vor allem dessen „Otages“ -, Klee, Appel, Tàpies, Wols und, ausführlicher im Kapitel über die „Corps de dames“, auf de Koonings Frauenbildern der fünfziger Jahre und deutet sie unter anderem als Gegenreflex zum Frauenbild, das mit den amerikanischen Pin-ups propagiert wurde.

Der Blick in die Werkstatt, die Analyse der privaten, gewissermaßen sogar geheimgehaltenen Notationen und ihr Vergleich mit den öffentlich gemeinten und gemachten Erklärungen des Künstlers zu seinen Werken erbringt aber nicht nur solide Befunde über die Werkkonstitution, sondern vor allem auch den Nachweis einer Diskrepanz: „Technische Perfektion“, schreibt Mechthild Haas, „diente zum Trompe-l'oeil der Anti-Artifizialität“ (S. 256). Das heißt: Während Dubuffet im Atelier mit geradezu wissenschaftlicher Methode und Akribie seine Techniken optimierte, stilisierte er sich in seinen öffentlichen Äußerungen als spontan agierender Anti-Künstler, als Verneiner ästhetischer Normen, technischer Rationalität, der kalkulierten künstlerischen Konzeption.

Der Aufbau der Arbeit, die annähernd lapidaren Kapitelüberschriften machen es nicht immer einfach, Gang und Ziel der Argumentation von vorneherein zu überschauen. Andererseits läßt sich die Autorin nicht durch mono-methodische Verengungen, durch eine Beschränkung auf die „Detailforschung“ am Material, den Blick für weite produktions- und rezeptionsästhetische, philosophie- oder kulturgeschichtliche, ikonographische, psychoanalytische und politische Kontexte verstellen.

Mechthild Haas verzichtet auf denkbare und unter Umständen durchaus erhellende diachrone Vergleiche: Die Strategien der Bewältigung der Kriegserfahrungen der Art Brut hätten mit jenen des Dadaismus konfrontiert werden können. Einen Ausblick auf die spätere Materialverwendung des deutschen Informel, der Fluxus- und Arte Povera-Kunst unternimmt die Autorin nicht. Dies ist freilich kein Manko. Nicht recht einleuchten kann jedoch, wieso sie sich mit den im von ihr behandelten Zeitraum auch entstandenen „Paysages grotesques“ nicht befaßt, die Dubuffet ab 1947 schuf, inspiriert durch seine mehrmaligen Aufenthalte in der Sahara. Mechthild Haas blendet nicht nur diese „grotesken Landschaften“, sondern allgemein das ironisch-humorvolle Ostinato des Œuvres weitgehend aus. Dubuffet formulierte diese grotesk-komischen Absichten jedoch pointiert, als er erklärte: „Kunst muß immer ein wenig lachen machen und ein wenig Angst“ (zitiert nach THOMAS M. MESSER, Katalog zur Ausstellung „Jean Dubuffet 1901-1985“ in der Frankfurter Schirn Kunsthalle vom 12.12.1990-3.3.1991, Stuttgart 1990, S. 127.). Diese Perspektive verträgt sich freilich kaum mit dem triftigen, ernstesten Projekt dieser Untersuchung, Dubuffets Ästhetik als emanzipative Antwort auf das Grauen des Zweiten Weltkriegs verstehen zu lernen. Mechthild Haas' Arbeit ist ein ernsthaftes Plädoyer für eine historisch-konkrete, methodisch integrative Auseinandersetzung mit dem Material. Die Summe

der Antworten auf die Eingangsfrage nach den durch das Kriegsende freigesetzten künstlerischen Energien lautet denn auch: Dubuffets Kunst, so sehr scheinbar auf sich selbst und ihre Entstehungsbedingungen bezogen, will als politisch-kritische verstanden werden. Davon überzeugt die Autorin den Leser fraglos.

KIRSTEN CLAUDIA VOIGT
Baden-Baden

Die Inschriften der Stadt Minden, gesammelt und bearbeitet von Sabine Wehking (*Die Deutschen Inschriften*, Bd. 46; *Düsseldorfer Reihe* Bd. 3); Wiesbaden: Ludwig Reichert 1997; XXVII + 222 S., 57 SW-Abb. auf 28 Tafeln; ISBN 3-89500-049-3; DM 74,-

Pünktlich zum 1200jährigen Stadtjubiläum hat Sabine Wehking, Mitarbeiterin des Deutschen Inschriftenwerkes, den Inschriftenbestand der Stadt Minden bearbeitet. Der Aufbau des Bandes sowie die Art der Edition und Kommentierung der einzelnen Inschriften folgt den Richtlinien der Inschriftenkommission, auch das Jahr 1650, als Zeitgrenze der aufgenommenen Inschriften, hat sich bereits in den älteren Bänden der *Deutschen Inschriften* bewährt. An die mit XXVII Seiten im Vergleich zu anderen Bänden der Reihe eher knappe Einleitung schließt sich der mit 211 Nummern relativ geringe überlieferte Inschriftenbestand an, der mit einer vor 996 zu datierenden Inschrift auf einem Buchdeckel im Besitz des Domes bis zu dem Fragment eines Grabsteines aus dem Mindener Museum aus dem 16./17. Jahrhundert reicht und sowohl erhaltene als auch sekundär überlieferte Inschriften aufnimmt.

Sabine Wehking gelingt es in einigen Fällen, kunsthistorische Datierungsvorschläge durch die Datierung der verwendeten Schriften zu bekräftigen oder enger zu fassen. So werden für den Mindener Kreuzifixus (Kat. Nr. 8) die von kunsthistorischer Seite erwogenen Datierungen (zweite Hälfte 11. oder erste Hälfte 12. Jahrhundert) aufgrund der für das spätere 11. Jahrhundert üblichen Kapitalisinschrift glaubhaft präzisiert¹. Dagegen erscheint die Datierung des berühmten Grabstein-Fragments der Bischöfe Sigebert und Eilbert aus St. Martini (Kat. Nr. 11) auf nach 1165 im Vergleich zur bisherigen Forschung, die den Stein in das 13. Jahrhundert datiert, als auf-

¹ Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien genannt: RÜDIGER KLESSMANN: Zur Datierung des Bronzekreuzifixus von Minden, in: *Westfalen* 31, 1953, S. 1-9 mit einer Datierung in das Jahrzehnt 1140-1150 durch Vergleiche mit Kreuzen aus Werden und Benninghausen (beide 11. Jh.), einem Torso aus dem Kölner Schnütgen-Museum sowie zahlreichen Werken der ersten Hälfte des 12. Jhs. wie dem Grabmal Friedrich von Wettins aus dem Magdeburger Dom und dem Erfurter Wolfram-Leuchter (datiert 1157). – RUDOLF WESENBERG: Der Bronzekreuzifixus des Mindener Domes, in: *Westfalen* 37, 1959, S. 57-69 mit einer Datierung in das spätere 11. Jh. und einer Lokalisierung des Werkes im sächsischen und nicht kölnisch-niederrheinischen Kunstkreis. – STEGFRIED KESSEMEIER, JOCHEN LUCKHARDT: Dom und Domschatz in Minden. Königstein 1982, S. 20 mit einer Datierung um 1070/80. – YVONNE HERZIG: Das Mindener Kreuzifix. Oberseminararbeit Heidelberg Wintersemester 1992/93 (Exemplar im Westfälischen Amt für Denkmalpflege, Münster) mit einer Datierung um 1050.