

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

Mountain College ein neues Wirkungsfeld fanden. 1950 zogen sie nach New Haven, wo Josef Albers bis zu seiner Pensionierung an der Yale University unterrichtete. Anni Albers arbeitete als freischaffende Künstlerin und entwarf, wie auch zuvor schon, Stoffmuster für Architekten und die Textilindustrie. Josef Albers war sicher der dominante Charakter der Beziehung, während Anni Albers stets als schüchtern und zurückhaltend beschrieben wird. Sie selbst stellte sich immer wieder in den Schatten ihres Mannes, was zum Teil an ihrer Rolle als Ehefrau lag. Sie genoß jedoch auch diesen Aspekt ihrer Persönlichkeit. Sie blieb immer Ehefrau und Organisatorin von Josef Albers und kümmerte sich auch nach seinem Tod um sein Werk. Befragte man beide Künstler nach den Gemeinsamkeiten ihrer Werke und den Einfluß, den sie aufeinander ausübten, reagierte Josef Albers oftmals gereizt und wortkarg mit einem Schulterzucken „der eine weiss, was der andere tut“, während Anni Albers in diesen Dingen wesentlich charmanter reagierte und gerne erzählte.

In der Reihe „Künstlerpaare - Künstlerfreunde“ erschien nun 1998 bei DuMont der Band „Josef und Anni Albers. Europa und Amerika“. Nach einem Vorwort, in dem das Neuartige der Ausstellung im Hinblick auf Inhalt und Interpretation hervorgehoben wird¹, folgt ein Beitrag von HENRIETTE MENTHA, der die Biografien und die künstlerische Entwicklung des Ehepaares Albers chronologisch darlegt. Die Texte von NICHOLAS FOX WEBER und JOSEF HELFENSTEIN befassen sich mit den Biografien beider Künstler und ihrem Leben als Ehepaar und Kollegen. Fox Weber, der Direktor der Josef und Anni Albers Foundation, bleibt im Bezug auf kunsthistorische Fragen allgemein, aber auf diese Weise ist ein schöner Text über die „Glaubensgemeinschaft“ Albers+Albers entstanden, der man über Anekdoten und private Details näherkommen kann. Dabei erfährt der Leser einiges über die Kritik, die beide aneinander übten, sowie über ihre gemeinsame Nähe zu Paul Klee.

Josef Helfenstein beschränkt sich in seinem Aufsatz auf die Zeit nach 1933, dabei geht er genauer auf die Albers'sche Entdeckung und Sammlung der präkolumbischen Kunst ein, erwähnt die Fotografien, die auf den zahlreichen Reisen nach Lateinamerika entstanden sind, und gibt ein wichtiges Stichwort für die Interpretation der Werke beider Künstler: ihre Begeisterung für Mexiko - „das gelobte Land der abstrakten Kunst“². CÉSAR PATERNOSTO hat die Albers'sche Begegnung mit der präkolumbianischen Kunst ganz zum Thema seines Beitrages gemacht. Er nennt diese den kleinsten gemeinsamen Nenner von Anni und Josef Albers.

Es folgen noch die Aufsätze von VIRGINIA GARDNER TROY, „Anni Albers und die Textilkunst der Anden“, MICHAEL BAUMGARTNER, „Josef Albers und Paul Klee - Zwei Lehrerpersönlichkeiten am Bauhaus“, und BRENDA DANILOWITZ, „Josef Albers und die Rezeption der abstrakten Kunst in Neuengland (1933-1940)“, die sich nicht mehr dem Thema „Künstlerpaar“ widmen, deshalb aber nicht weniger interessant

1 Die Berner Ausstellung war erst die zweite ihrer Art im deutschsprachigen Raum. 1990 zeigte die Villa Stuck und das Josef Albers Museum die Ausstellung „Anni und Josef Albers. Eine Retrospektive“, doch diese stellte die beiden Künstler nur nebeneinander aus, ohne wirklich auf Gemeinsamkeiten oder Unterschiede im Werk beider Künstler einzugehen.

2 Josef Albers in einem Brief an Kandinsky.

sind. Es sticht noch der Aufsatz von ANNI ALBERS über „Präkolumbianische mexikanische Skulpturen“ von 1969 hervor, der hier in der deutschen Übersetzung abgedruckt ist.

Der Katalog zur Berner Ausstellung hebt sich aus der Vielfalt der Albers-Literatur positiv heraus. Zum einen, weil sich nur wenig Literatur mit dem Ehepaar Albers beschäftigt und Anni und Josef Albers als einander ebenbürtige, selbständige Künstler darstellt. Zum anderen, weil von den Autoren neue Interpretationsansätze und neue historische Hintergründe zum Werk des Künstlerehepaares geliefert werden. Der Literaturteil wartet mit aktuellsten Angaben auf. Die Auswahl der abgebildeten Arbeiten unterstützt die Thematik des Kataloges. Die miteinbezogene Albers'sche präkolumbianische Sammlung zeigt die gemeinsame Faszination für die Kunst Lateinamerikas, die für beide Künstler eine Inspirationsquelle war. Die Lektüre des Kataloges verdeutlicht: Anni und Josef Albers waren Gleichgesinnte in Leben und Werk.

NOMI BERKOWITS
Cambridge (Mass.)

Brigitte Baer: Picasso. The Engraver. Selections from the Musée Picasso Paris [Ausstellungskatalog: The Metropolitan Museum of Art, New York; 18. September – 21. Dezember 1997]; London: Thames and Hudson 1997; with 126 ill.; ISBN 0-500-09269-9; £ 16.95

Der Katalog gliedert sich neben Vorwort und Einleitung in zwei größere Essays, denen eine „Exhibition checklist“ mit kurzen technischen Angaben zu den Exponaten nachgestellt ist. Das Werk präsentiert sich somit weniger als Vademecum durch die Ausstellung, als vielmehr als ein über den Präsentationszeitraum hinaus gültiges Referenzwerk zur behandelten Thematik. Der Katalog stellt eine Werkauswahl aus den umfangreichen Beständen des Pariser Musée Picasso vor. Die Auswahl der graphischen Werke beschränkt sich auf die Periode von 1900-1942, da dieser Zeitraum – so die Autorin – die ganze inhaltliche und technische Bandbreite der graphischen Bildwelt Picassos zeige. Die zeitliche Zäsur setzt die Verfasserin durch historische Rahmenbedingungen, die mit individuell-künstlerischen zusammenfallen: infolge der deutschen Occupation war das Atelier von Picassos Drucker Lacourière in Paris paralysiert, und Picassos graphisches Schaffen kam hierdurch vorübergehend zum Erliegen.

Im ersten Kapitel leitet Brigitte Baer unter dem Titel „A stream of pre-consciousness“ (S. 11-48) in die Bild- und Themenwelt von Picassos Graphik ein. Der Umstand, daß es sich bei den behandelten Werken fast ausschließlich um Zustandsdrucke handle, verleitet sie zu der Aussage, man sei berechtigt, von quasi unbewußten Vorstadien bildkünstlerischer Phantasie zu sprechen. Mit Begriffen wie „subterranean cogitations“ oder „day-dreams“ (S. 11) faßt die Autorin ihre Konzeption der Zustandsdrucke als Ausfluß bislang unergründeter Bewußtseins-