

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-

welten des Künstlers. Die Wertung der Druckgraphik Picassos als unmittelbare spontane Niederschrift einer assoziativen Phase künstlerischer Imagination hat forschungsgeschichtlich durchaus Vorläufer. 1991 deutet Beryl Barr-Sharrar die „Suite 347“ als ungehemmten Ausfluß von Erinnerungs- und Bewußtseinsströmen des Künstlers, die sich schlagwortartig im „stream of consciousness“ verdichten (BERYL BARR-SHARRAR, *Some Aspects of Early Autobiographical Imagery in Picasso's Suite 347*, in: *The Art Bulletin* 72, 1991, S. 516-533). Eine gewisse methodologische Skepsis scheint immer geboten, wenn die Kunstgeschichte, die doch eigentlich über genügend eigene wissenschaftliche Instrumentarien verfügt, mit Begriffen aus anderen Disziplinen jongliert und kokettiert, insbesondere wenn diese zum gelehrten Schlagwort verkürzt werden.

Im Falle des New Yorker Katalogs widerlegt sich die Autorin aufs Subtilste, indem sie nach den skizzierten Präliminarien wie Perlen an einer Kette prominente Beispiele aneinanderreicht, die gerade den sehr kenntnisreichen und bewußten Umgang Picassos mit der Bildtradition illustrieren. An erster Stelle sei hier zunächst die ausgesprochene Passion Picassos für die Radierungen Rembrandts genannt, die in den frühen 30er Jahren in einer Reihe von maßgeblich in der „Suite Volland“ enthaltenen Blättern ihren Ausdruck findet. Kahnweilers diesbezügliche Äußerungen belegen, welche hohe Wertschätzung Picasso der Rembrandt-Graphik beimaß. Die Autorin behandelt zwei Zustände des nicht in der Suite enthaltenen Blattes vom 18. F. (i.e. Février) XXXIV (Bloch 278). Prägend war hier offensichtlich Rembrandts radiertes Selbstporträt aus dem Jahre 1638 (Bartsch Nr. 20). Bei Picasso scheint sich dessen Physiognomie in kühnen graphischen Texturen aufzulösen: Spiralig sich eindrehende Linienwirbel in gegenläufigen Schwüngen wechseln mit minutiösen Schnörkeln und Häkchen für die Gestaltung der Haare und des pelzverbrämten Mantels. Picasso huldigt offensichtlich dem graphischen Übervater Rembrandt, indem er ihn zu einer imposanten Chimäre der Linienkunst stilisiert. Der Katalog reproduziert den ersten und siebten Zustand der Platte und ermöglicht somit, den Werkprozeß nachzuvollziehen. Rembrandt wird zunächst – angetan mit den Attributen seiner Malkunst – mit einem in klassischem Profil gegebenen Modell konfrontiert. Im siebten Zustand hat Picasso durch ein dichtes Geflecht von Strichlagen nicht nur die weiblichen Formen des Modells plastisch durchgebildet, er transponiert es auch auf eine Ebene graphischer Abstraktion, die nicht mehr derjenigen des sie malenden Künstlers entspricht. Picasso inszeniert somit eine innerbildliche Schichtung verschiedener Ebenen graphischer Wirklichkeitsbeschreibung, die unterschiedlichen Darstellungsbereichen des Künstlerischen zugeordnet werden.

Ein analoges Verfahren findet sich wiederholt in der „Suite Volland“ mit ihren zahlreichen Reminiszenzen an den Pygmalion-Mythos, wie es beispielsweise Kat. Nr. 52, „Sculpteur et modèle se regardant dans un miroir calé sur un autoportrait sculpté“ (Geiser/Baer 331) illustriert.

Die Blätter vermögen exemplarisch zu verdeutlichen, welche kenntnisreichen Umgang Picasso mit künstlerischen Vorbildern pflegte. Deren Verarbeitung und

Assimilierung kann nur schwerlich als rein assoziativ-unbewußtes Notat gewertet werden, wie es die Autorin in ihrer Einleitung postuliert.

Dieser Sachverhalt wird ferner im Falle der Kaltnadelradierung von 1905 Kat. 4 „Salomé“ (Geiser/Baer 7) evident, wobei die Autorin insbesondere hier Picassos feinsinnigen Umgang mit überkommenen Bildtraditionen und Motiven erkennt. Die ganz offenkundig aus dem klassischen Ballettrepertoire entnommene Tanzhaltung der Salomé wertet sie hier als zweideutig-obszöne Umsetzung der umgangssprachlichen französischen Redensart „prendre son pied“. Vielmehr scheint Picasso den lasziven Tanz der Salomé hier mit der Bild- und Vorstellungswelt des Akrobaten- und Zirkusvolks zu verbinden. Zu Recht votierte Alfred H. Barr dafür, die „Rosa Periode“ aufgrund der Dominanz solcher Themen in „Circus Period“ umzutaufen (vgl. ALFRED H. BARR, Picasso. Fifty years of his Art, New York, 1946, S. 34). Die massige Gestalt des sitzenden Herodes', der in effektvoller Weise mit der tänzelnd-grazilen Gestalt der Salomé konfrontiert wird, erinnert an das wiederholt auf den Bildern der „Circus Period“ zu findende Modell des „El Tio Pepe Don José“, wie ihn Picasso selbst titulierte. Die am vorderen Bildrand das abgeschlagene Haupt Johannes des Täufers präsentierende Dienerin deutet die Autorin als besonders originelle „inventio“ Picassos und erkennt hiermit die bis in die mittelalterliche Bildtradition zurückreichende Verankerung des Motivs.

Die angeführten Beispiele scheinen dazu angetan, an der von der Autorin entwickelten These der assoziativ-spontanen Niederschrift künstlerischer Ideen im Medium der Graphik gelinde Zweifel anzumelden.

Im zweiten, „The hand, the manner“ (S. 55.-75) betitelten Essay brilliert jedoch Brigitte Baer durch ihre intimen, vor dem Hintergrund ihrer titanenhaften Arbeit am „catalogue raisonné“ der Picasso-Graphik geschulten Kenntnisse der graphischen Werkgenese und Technik Picassos. Picassos bisweilen vehement-kraftvolle Arbeitsweise wird anschaulich durch einen Brief Roger Lacourières aus dem Jahre 1936 an Picasso illustriert, wobei der Drucker ihm den Kauf vier neuer „burins“ unter dem ironischen Hinweis mitteilt, daß diese in der Regel eine bedeutend höhere Lebenserwartung hätten als in den Händen Picassos.

In Brigitte Baers Werkauswahl wird evident, daß hier eine ausgesprochene Graphik-Expertin für die Choreographie der Katalogs verantwortlich zeichnet. Nicht spektakulären graphischen Einzelwerken und der Betonung ihrer Singularität gilt ihr Augenmerk, sondern vielmehr der feinteilig-minutiösen Dokumentation der Werkgenese anhand von Zustandsdrucken. Der Katalog bietet hierfür reiches Anschauungsmaterial, wobei unter anderem „La Femme qui pleure“ (Kat. 71), „La Femme au tambourin“ (Kat. 78), „Femme au fauteuil et au chapeau“ (Kat. 79) sowie „Femme au fauteuil à balustres“ (Kat. 81) ausgezeichnet dokumentiert sind. Im Falle der „Femme qui pleure“ (Kat. 71) wird anhand des präsentierten Bildmaterials eindrucksvoll nachvollziehbar, wie Picasso zunächst ein zartes Lineament der Umrisslinien in Kaltnadeltechnik entwirft, um dann tonale Flächenwerte in Aquatinta-Technik auszuarbeiten.

Nach Aussagen Pablo Picassos stellte gerade die Möglichkeit der Zustandsdrucke einen eminenten Vorteil graphischer Techniken dar. Bereits Edward Quinns Zustandsphotos antworten auf Picassos Wunsch, einzelne Phasen, gleichsam Haupt- und Nebenwege der Bildfindung zu dokumentieren. In einem von Christian Zervos in den „Cahiers d'Arts“ 1935 publizierten Gespräch schnitt Picasso die Frage photographischer bzw. filmischer Hilfsmittel zur Aufzeichnung des künstlerischen Werkprozesses an und resümierte deren Erkenntniswert, indem er ausführte, daß auf diesem Wege das Verständnis für den geistigen Prozeß wachsen könne, durch den der Traum des Künstlers Gestalt annehme. Der Katalog trägt ohne Zweifel zum Verständnis eben dieses geistigen Prozesses bei, indem er Einblicke in die Mikrostruktur des druckgraphischen Schaffens Pablo Picassos liefert.

MARKUS MÜLLER

*Graphikmuseum Pablo Picasso Münster*

**Dirk Luckow: Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst.** Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra (*Berliner Schriften zur Kunst, Band X*); Berlin: Gebr. Mann 1998; 376 S., 142 Abb., 8 Farbtbf. mit 11 Abb.; ISBN 3-7861-2265-2; DM 140,-

Das Thema der 1996 von der Universität Berlin angenommenen Dissertation von Dirk Luckow ist viel versprechend. Die Untersuchung widmet sich einem Aspekt der Rezeptionsforschung zum Werk des zumindest innerhalb Deutschlands unbestritten einflußreichsten Künstlers der Nachkriegszeit, nämlich der Wirkung des Oeuvres von Joseph Beuys. Luckow fokussiert den Einfluß, den Beuys auf die Künstler in den USA hatte. Gleichzeitig geht der Autor der Frage nach, welche Anregungen Beuys seinerseits aus der Kunst der im Untertitel genannten Kollegen bezog. Oft bleibt die Entscheidung, wer was von wem übernahm, letztlich offen - trotz detailliertester und umfangreicher Recherchen. Die Frage nach wechselseitigen Beeinflussungen ist ein Aspekt der Beuys-Forschung, der allmählich größeres Gewicht gewinnen kann. Denn die unabdingbare Grundlagenarbeit für solche komparatistischen Unternehmungen, die immanente Erschließung des Gesamtwerkes, ist mittlerweile weit fortgeschritten - wenn auch längst nicht für irgendeinen Bereich des Oeuvres abgeschlossen.

Es geht Luckow um den Nachweis von Verwandtschaften, darum, Beuys aus der Rolle des schamanistischen Solitärs, des ungeheuerlich deutschen, großen Unzeitgemäßen zu befreien und ihn in die internationale Zeitgenossenschaft zu integrieren. Dies gelingt dem Autor umstandslos, faktisch richtig und überzeugend, und er arbeitet damit verdienstvoll gegen einige der unerfreulichsten und hartnäckigsten Mißverständnisse über Beuys an. Zu einer über das bislang Bekannte hinausgehenden, erweiterten Exegese von Beuys' Theorien selbst oder einer ergänzenden Interpretation einiger seiner Hauptwerke, seiner individuellen Mythologie und Ikonographie will der Autor nichts beitragen - und insofern bietet seine Untersuchung