

Alle diese Kataloge fehlen im Literaturverzeichnis, sogar der der Ausstellung, die die Nationalgalerie 1880 Eduard Meyerheim, Ernst Fries und Friedrich Nerly widmete.

Die Kommentare im Werkverzeichnis beschränken sich auf das Notwendigste. Datierungsvorschläge, die oft überraschen, werden allenfalls durch den Hinweis auf benutzte Naturstudien abgesichert. Im Falle des skizzierend gemalten Bildes „Stift Neuburg und das Neckartal“ (Kat. Nr. 580), das Sigrid Wechsler in ihrem Katalog von 1975 wegen der zugrunde liegenden Naturstudie vom 15. Juli 1833 (Kat. Nr. 686) der spätesten Zeit zugewiesen hat, fehlt eine Begründung, warum es nun 1828/29 datiert ist. Es leuchtet ein, daß die Studie „Florenz, Blick von San Miniato auf die Stadt“ (Kat. Nr. 210 a) wegen der Nähe zu Joseph Anton Koch 1825 einzuordnen ist, aber dann ist schwer zu begreifen, warum die dramatische, aufwühlende „Felspartie bei Abendbeleuchtung“ (Kat. Nr. 256), die sich leicht mit dem düsteren Bild „Die Ruinen der Prätorianerkaserne des Hadrian“ von 1831 (Kat. Nr. 654) verbinden läßt, ebenfalls 1825 gemalt sein soll. Es fragt sich, ob Fries ein sprunghaft, in mehreren Manieren arbeitender oder ein zielgerichtet lernender Künstler war. Dem fünfjährigen Aufenthalt in Italien widmet die Autorin den weitaus größten Teil ihrer Einleitung. Der ungefähr ebenso lange Zeitraum danach, in dem mindestens dreiviertel der Gemälde - überwiegend mit italienischen Motiven - entstanden sind, wird dagegen auf nur vier Seiten abgehandelt. Fragen nach der Chronologie der undatierten Gemälde - immerhin 28 Gemälde und Ölstudien tragen Jahreszahlen - werden auch da nicht gestellt, und so bleibt die zentrale Frage unberührt, wer Fries eigentlich war, was er erstrebte und wie sich seine Malerei entwickelte. Zeugnisse der Zeitgenossen geben hierüber nur dürftige Auskünfte. Das Werk und die Motive, auf denen er insistierte, müssen untersucht werden. Waren die Gemälde, die in mehreren Exemplaren bekannt sind, für ihn besonders wichtige Aussagen oder waren sie nur besonders gut verkäuflich? Was bedeutete ihm der Markt und was die Entfaltung seiner Kunst im Dialog mit älteren Künstlern und Zeitgenossen? Sein Werk entsteht in der beunruhigten Zeit um 1830. Parallelen zu dem drei Jahre älteren Carl Blechen fallen auf, wenngleich dieser sich viel heftiger äußerte.

Der Kunsthistoriker sieht die offenen Fragen; der Kunstliebhaber dagegen wird dankbar sein für den Band, der die Qualität dieser Kunst in großenteils hervorragenden Abbildungen vor Augen führt.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN
Berlin

Sabine Sabor: Ökologische Perspektiven in der westdeutschen Kunst nach 1945;
Bochum: Projekt Verlag 1998; 357 S., 127 SW-Abb; ISBN 3-89733-012-1; DM 52,-

In ihrer Heidelberger Dissertation geht Sabine Sabor „Ökologischen Perspektiven in der westdeutschen Kunst nach 1945“ nach. Diese Perspektiven entwickelt sie nach einer elf Seiten kurzen Einleitung zur „Geschichte ökologischer Bewegungen in Deutschland nach 1945“ in neun folgenden Kapiteln und einer Schlußbetrachtung.

Die ersten drei Kapitel sind der Malerei gewidmet, zunächst der „Darstellung von Umweltproblemen in den fünfziger und frühen sechziger Jahren“ in der surrealen Kunst Edgar Endes, den narrativ-deskriptiven Werken von Gottfried Brockmann und Andreas Paul Weber. Diese bezeichnet Sabine Sabor abschließend auch als „Pioniere“ der Auseinandersetzung mit dem Thema, da vor 1970, dem „Europäischen Naturschutzjahr“, die eskalierende ökologische Problematik noch nicht im öffentlichen Bewußtsein verankert gewesen sei. Sie weist hier auf die anamnetischen, ja sogar prospektiv-sensorischen Fähigkeiten der Künstler hin. Auch Dieter Asmus, Hermann Waldenburg, Peter Berndt und Werner Nöfer gehören zu jenen Beobachtern der sich anbahnenden Krisen, stehen für „Neue Landschaft“, die nur mehr „künstliche Landschaft“ war; Harald Duwe, Klaus Vogelsang und Peter Sorge traten als „kritische Realisten“ gegen den fortschreitenden Raubbau an der Natur auf den Plan.

In Kapitel vier wechselt die Perspektive von der Gattung Malerei hin zu einem materialorientierten Ansatz unter der Überschrift „Beton, Teer, Blei - lebenvernichtende Materialien“. Michael Badura, Raffael Rheinsberg und Wolf Vostell bedienten sich dieser Rohstoffe, um metaphorisch deren bedrohlich ausufernde Nutzung in der modernen Welt auszustellen. Vostell jedoch taucht natürlich als wesentlicher Protagonist der deutschen Fluxus-Bewegung auch im nächsten, fünften Kapitel - „Aktionskunst“ - neben Joseph Beuys, Bernd Löbch, HA Schult und Ben Wargin auf. Und Werke dieser und anderer Künstler werden dann auch in den folgenden Abschnitten behandelt. Sie stehen unter den Überschriften „Der Mensch als Umwelt-sünder - eine ‚Spurensicherung‘ anhand von Fundstücken“, „Thematisieren von Umweltproblemen durch Visualisierung biologischer und chemischer Prozesse“, „Skulpturen und Objekte mit appellativem Charakter (‘Mahnmale‘)“ und „Illustrierende Kunst: Karikaturen und Plakate“.

Mit dieser Kategorisierung erfaßt die Autorin breit, chronologisch und klar eine ganze Reihe von Gattungen oder Kunstformen, innerhalb derer sich Künstler ökologischer Fragestellungen annahmen. Vollständigkeit wird dabei nicht angestrebt. So bleiben weitgehend oder gänzlich die Foto- und Videokunst und damit etwa Künstler wie Anna und Bernhard Blume, Jochen Gerz oder Ulrike Rosenbach unberücksichtigt.

Methodisch setzt sich Sabor, nach äußerst knappen Überblicken zum Œuvre der jeweiligen Künstler, in Einzelanalysen mit Bildern, Objekten, Installationen oder Aktionen - meist zwei oder drei ausgewählten Beispielen - auseinander. Das kunstwissenschaftliche Instrumentarium besteht durchgehend aus Deskription, einer vor allem zitastützten Rekonstruktion der Urheber-Intention und teilweise auch der Dokumentation der Rezeption durch die Zeitgenossen. Der eher konventionellen Werkstruktur eines Großteils der hier behandelten Arbeiten und der teilweise plakativen Art des Vortrags eindeutiger Botschaften entspricht dabei zwangsläufig mitunter die Form von Beschreibung und Analyse.

Die Untersuchung hätte - was hier nicht als Mängel-Liste gemeint ist - um weitere Fragestellungen ergänzt werden können: Neben den von Sabine Sabor genannten lebensvernichtenden Materialien wäre auch der zunehmende Einsatz von

Naturmaterialien als mitunter dialektische, manchmal auch unerwünscht kontraproduktive Strategie der Problematisierung ökologischer Fragestellungen bedenkenswert gewesen. Andererseits hätte auch ein Vergleich der deutschen „Öko-Kunst“ mit mutmaßlich sehr viel weniger ergiebigen internationalen Bewegungen dieser Art unter Umständen fruchtbare Aspekte eröffnen können. Die Kunst der neunziger Jahre findet nur in geringem Maße Eingang in diese Untersuchung, da die Autorin eine Abnahme des Interesses von Künstlern am Thema feststellt. Die Konzentration auf die „umweltkritische“ Kunst, die für die Autorin jene provokativ-anklägerischen Charakters ist, schließt die Behandlung subtilerer, naturästhetischer Positionen - etwa des Oeuvres von Wolfgang Laib - aus. Dennoch führt die Untersuchung gewinnbringend ins Thema ein, fördert manches längst Vergessene wieder zu Tage und widmet sich auch weniger prominenten Akteuren, wenn deren ökologisches Engagement besonders explizit und wirksam wurde wie etwa im Falle von Anatol Buchholz' Skulpturen auf der Insel Föhr.

Dieses Vorgehen birgt allerdings auch eine Gefahr: Die Autorin enthält sich eines im eigentlichen Sinne kritischen Umgangs mit den Werken und damit auch einer Bewertung. Die Frage danach, ob eigentlich alle Medien - Malerei ebenso wie Aktions-, Mahnmal- oder Plakatkunst - den behandelten Inhalten gleichermaßen adäquat waren oder sind, wird übergangen. Dies bedeutet letzten Endes, daß die Qualitätsfrage ungestellt bleibt und das ausgebreitete Material in dieser Hinsicht durchaus heterogen erscheint. Während Klaus Staecks nur scheinbar ephemere Plakatkunst ein der „Agitation“ und Kritik genuin adäquates, immer noch zeitgemäßes und extrem öffentlichkeitswirksames Mittel ist, berühren manche Feinmalereien, die ästhetisierte Bilder des Untergangs schaffen, heute und wohl auch in Zukunft eher wenig oder sogar peinlich, weil sie sich eines weder formal avancierten noch dem Thema gewachsenen Instrumentariums bedienen. Kann man mit surrealen oder allegorischen Mahnbildern der ernsthaften Bedrohung, der Komplexität und Globalisierung naturzerstörerischer Prozesse gerecht werden? Der Frage nach der Relevanz realistischer Positionen für die Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hätte sich die Untersuchung unbedingt stellen müssen. Von Vorteil gewesen wäre es auch, wenigstens ein Kapitel der Problematik der „art engagée“ an sich zu widmen.

Mit der Dimension des Engagements von Beuys wird zum Beispiel nicht ganz angemessen umgegangen. Dessen Anstrengungen gingen über eine „umweltkritische“ Abbildung der ökologischen Krisendynamik weit hinaus. Kaum ein anderer Künstler dieses Jahrhunderts stellte mit vergleichbarem Ernst und ebensolcher Dringlichkeit den Anspruch, durch Kunst konstruktive Lösungsvorschläge für soziale Probleme zu entwerfen. Sabors durchaus zutreffende Analysen einiger Aktionen von Beuys führen leider nicht dazu, daß er im Resümee der Untersuchung überhaupt noch auftaucht.

So fällt dieses letzte Kapitel insgesamt leichtgewichtig aus. „Der Überblick über die häufigsten Darstellungsmöglichkeiten ökologischer und umweltkritischer Kunst hat gezeigt, daß sich die Künstler in den sechziger und siebziger Jahren vorwiegend

der Ausdrucksformen bedienten, die gerade im Trend der allgemeinen Kunstentwicklung lagen“ (S. 217). Vermutlich unbeabsichtigt unterstellt die Autorin mit dieser Formulierung den von ihr ausgewählten Künstlern eine Art epigonalen Eklektizismus. Es wirkt nun außerdem so, als sei es innerhalb ihrer Untersuchung vor allem darum gegangen aufzuzeigen, welche Mittel „umweltkritische“ Künstler einsetzten. Gerade wenn dies der eigentliche Gegenstand der Untersuchung ist, wäre es unerlässlich gewesen, die jeweilige Validität dieser Mittel zu ergründen.

Abschließend bemerkt die Autorin, daß Frauen sich mit der ökologischen Frage kaum auseinandergesetzt hätten: „Über die Gründe, weswegen Frauen sich selten künstlerisch mit Umweltproblemen auseinandersetzen, können hier nur Vermutungen angestellt werden. Vielleicht liegt es an der letztendlich deprimierenden und trostlosen Thematik, daß Frauen wenig Interesse daran haben, sich diesen Themen zu nähern und sie künstlerisch umzusetzen“ (S. 219). Daß „trostlose“ Themen nichts für Frauen sind, ist eine neue Erkenntnis. Frida Kahlo, Eva Hesse, Louise Bourgeois, Anna Oppermann, Rebecca Horn, Ida Applebroog, Miriam Cahn, Marlene Dumas, ganz zu schweigen von den jüngeren Britinnen, die in den neunziger Jahren von sich reden machten - die Liste der Namen von Künstlerinnen, die sich unter anderem mit „deprimierenden“ (und übrigens teilweise sogar in einem erweiterten Sinne mit umweltkritischen) Themen auseinandersetzen, ist unerhört lang.

KIRSTEN CLAUDIA VOIGT
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Herausforderung Tier – von Beuys bis Kabakov; mit Beiträgen von Durs Grünbein, Regina Haslinger, Elfriede Jelinek, Thomas Macho, Erika Rödiger-Diruf, Peter Sloterdijk, Kirsten Claudia Voigt; München u. a.: Prestel 2000; 152 S.; ISBN 3-7913-2275-3; DM 98,-

In seiner erstmals 1983 erschienenen Skizze einer „anthropofugalen Philosophie“ mit dem provokanten Titel „Das Untier“ zitiert ULRICH HORSTMANN den französischen Essayisten Emile M. Cioran mit den Worten: „Wir [die Menschen; d. Verf.] sind die großen Altersschwachen, Urträume drücken uns zu Boden, nie mehr bringen wir Utopien zuwege, wir sind Techniker der Müdigkeiten, Totengräber der Zukunft“¹. Horstmann und sein Stichwortgeber Cioran können als exemplarische Vertreter eines tief in der Geschichte der Moderne verwurzelten Kulturpessimismus gelten, der gerade in letzter Zeit durch die Menetekel der Ökologen und Umweltschützer, durch die ethisch-moralische Diskussion um die Genforschung und das Klonen von

1 ULRICH HORSTMANN: Das Untier – Konturen einer Philosophie der Menschenflucht, Frankfurt a.M. 1985, S. 98 f.