

dem Gelände der preußischen Gesandtschaft ein, und der andere war der entscheidende finanzielle Förderer⁸. Architektur und Kirchenbau sollten den Kronprinzen nach dem Rom-Besuch aber noch verstärkt beschäftigen, sei es, wenn es um die Berliner Museen und die spätere Nationalgalerie ging, sei es, wenn es sich um den Berliner Dombau oder andere Kirchenbauten – darunter die Friedenskirche in Potsdam – handelte. Brieflich hielt er sich mit Bunsen über die Ausgrabungen des Forums auf dem Laufenden, und er ließ sich auch stets mit der entsprechenden Fachliteratur versorgen.

Die Reise des Kronprinzen, die in der Briefedition etwas farblos erscheint, wäre wahrscheinlich wesentlich besser nachvollziehbar und lebendiger, wenn weitere Quellen herangezogen worden wären. Die Zeichnungen in den Briefen selbst wurden bereits erwähnt. Dazu kommen die Briefe Bunsens, in denen dieser über seinen königlichen Besucher berichtet, und die wesentlich überschwenglicher gehalten sind⁹.

Auch die eigene Bildersammlung Friedrich Wilhelms vermag dazu beizutragen. Als Kronprinz, später als König sammelte er gerade Italienansichten sehr intensiv. An zahlreiche Künstler, die er teilweise von seinen Italienreisen her kannte, gab er gezielt Aufträge zur Herstellung der Veduten. In einer kleinen Ausstellung (50 Ansichten) in den Römischen Bädern im Schlosspark von Sanssouci wurden die wesentlichen Etappen der Reise in zeitgenössischen Aquarellen von 1830–1860 präsentiert und mit Auszügen aus den Briefen kommentiert. Mit diesen Bildern kann man sich das Italien Friedrich Wilhelms recht gut vorstellen und erhält ein Bild, das Klischees vermeidet und weit über die allgemein bekannte dutzendhafte Vedutenmalerei seiner Zeit hinausgeht. Man hätte sich eine Kombination aus dem Ausstellungskatalog und der Briefedition gewünscht. Um wie viel lebendiger wäre dieser Reisebericht geworden!

JÜRGEN KRÜGER

*Institut für Kunstgeschichte
Universität Karlsruhe*

8 HORST BLANCK: Vom Instituto di Corrispondenza Archeologica zum Reichsinstitut. Die deutsche Archäologie und ihre Italienerfahrungen, in: ESCH / PETERSEN 2000 (wie Anm. 4), S. 235–256, hier bes. S. 237.

9 NIPPOLD 1868 (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 345f. und 354–358.

Ernst Barlach: Werkverzeichnis I. Die Druckgraphik (*Sämtliche Werke*, 10); Hrsg. Volker Probst, Bearb. Elisabeth Laur; Leipzig: E. A. Seemann 2001; 193 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-363-00713-2; € 130,-

Elisabeth Laur hat mit ihrer kritischen Ausgabe zu Ernst Barlachs druckgraphischem Werk, das mit etwa 300 Lithographien und Holzschnitten einen kleinen, aber bedeutenden Teil seines Oeuvres ausmacht, das beschreibende Werkverzeichnis von Friedrich Schult (1958) überarbeitet und aktualisiert. Damit ist die Forschung zu Barlachs

Druckgraphik auf eine verbindliche, neue Grundlage gestellt. Das Werkverzeichnis ist als Band 10 innerhalb der neuen Barlach-Gesamtausgabe im E. A. Seemann Verlag Leipzig erschienen.

Die anregende und kenntnisreiche Einleitung des Werkverzeichnisses zur Druckgraphik gliedert sich in zehn Kapitel. Mit ihren Ausführungen zur aufblühenden Buchkunstbewegung um 1890 geht Elisabeth Laur zunächst auf die historischen Bedingungen ein, aus denen das Interesse der Expressionisten an der Buchillustration und an graphischen Zyklen in Form von Mappenwerken sowie ihre Rückbesinnung auf druckgraphische Techniken erwuchs. Wie viele seiner Künstlerkollegen nahm auch Barlach die Verbreitungsmöglichkeiten seiner Druckgraphik durch Zeitschriften und bibliophile Buchausgaben wahr, insbesondere durch den Paul Cassirer-Verlag. Cassirer war es auch, der Barlachs Interesse für die Buchkunst weckte und ihn nicht nur zur eigenen Druckgraphik ermutigte, sondern ihn auch als Kunsthändler und Verleger zu fördern wußte.

Vor der inhaltlichen und stilistischen Analyse einzelner Graphikzyklen erläutert Elisabeth Laur in überzeugender Detailkenntnis Barlachs unterschiedliche Einstellungen zur Lithographie und zum Holzschnitt. Während er sich der Lithographie noch ganz mit dem Selbstverständnis eines Zeichners näherte und die technische Ausführung einem ausgebildeten Lithographen überließ, führte er seine Holzschnitte selber aus, da ihn die Qualität des Materials und die Notwendigkeit einer konzentrierten Formulierung reizten.

Barlachs besondere Affinität zur Zeichnung nimmt Elisabeth Laur zum Anlaß, das bislang wenig beachtete, akademische Lehrbuch „Figürliches Zeichnen“ des jungen Barlach von 1895 vorzustellen, das 1909 in überarbeiteter Auflage unter dem Titel „Figurenzeichnen“ erschien. Es handelt sich dabei um eine Anleitung für Architekten und Bildhauer zum Entwerfen von Figurenschmuck, die Max Hittendorf, der Direktor des Technikums in Neustrelitz, bei Barlach in Auftrag gegeben hatte. Diese Aufgabe stellte für den jungen Bildhauer keine künstlerische Herausforderung dar, sondern diente ihm zunächst allein als Broterwerb. Bezeichnenderweise ließ sich Barlach in den ersten Auflagen noch nicht als Autor nennen, vermutlich weil die zwingende Beschäftigung mit Vorlagen der Antike und der Renaissance – das Buch enthält unter u. a. eine an Dürer angelehnte Proportionslehre mit zahlreichen Musterbeispielen – ihm schmerzlich vor Augen führte, zu diesem Zeitpunkt noch zu keiner eigenen Bildsprache gefunden zu haben. Erst mit wachsendem künstlerischen Selbstbewußtsein bekannte er sich als Autor des Buches und fügte den Auflagen ab 1909 Abbildungen eigener Kunstwerke ein.

Im Folgenden widmet sich Elisabeth Laur Barlachs graphischen Zyklen zu eigenen Dramen, beginnend mit „Der tote Tag“ (1912) und „Der arme Vetter“ (1919), die einen deutlich autobiographischen Hintergrund haben. Barlach greift hier sein zentrales Thema auf: die Sehnsucht des Menschen nach geistiger Entgrenzung, der aber seine Befangenheit im Irdischen entgegensteht. In „Der Findling“ (1919) verarbeitet Barlach seine Erfahrungen der Nachkriegszeit in metaphorischen Bildern. Über Inhalt, Stil und stilistische Einflüsse dieser Illustrationen sowie Wechselwirkungen zur

eigenen Plastik bezieht Elisabeth Laur auch das sich in unterschiedlicher Weise gestaltende Text-Bild Verhältnis in ihre kritischen Analysen ein.

In dem Kapitel zu Barlachs Illustrationen für die bei Cassirer erschienenen Zeitschriften „Kriegszeit“ und „Der Bildermann“ (1914–1916) zeichnet sie zunächst Barlachs Entwicklung von einer idealistischen Verklärung des Kriegs zu einer vehementen Kriegsgegnerschaft nach. In diesem Zusammenhang untersucht sie einen bisher unbekanntem Aspekt der Rezeptionsgeschichte der betreffenden Beiträge Barlachs, den Rechtsstreit mit dem Münchener Kunsthändler Wolfgang Gurlitt. Gurlitt hat 1948/49 unter Verletzung des Urheberrechts verschiedene Lithographien aus dem „Bildermann“ in Graz reproduziert, um sie als Probedrucke von Originalgraphiken auszugeben und zu verkaufen.

Es schließen sich Ausführungen zu Barlachs Holzschnitt-Folgen „Der Kopf“ (1919), „Sieben Holzschnitte zur Kriegs- und Notzeit“ (1919), „Die Wandlungen Gottes“ (1922) und Illustrationen zu klassischer Literatur an. Nach den unvollendeten Illustrationsversuchen zu Kleists Novelle „Michael Kohlhaas“ (1910), einem noch durch Bruno Cassirer angeregten Buchprojekt, stellten Barlachs Blätter zu Reinhold von Walters „Der Kopf“ seinen ersten Holzschnitt-Zyklus dar. Damit entdeckte Barlach erst 1919 im Material Holz das kongeniale Medium für seine Druckgraphik – erstaunlich spät, wenn man bedenkt, daß er bereits 1906 erste Skulpturen in Holz arbeitete. In den beiden erstgenannten Zyklen bilden das vorrevolutionäre Rußland und die apokalyptischen Erfahrungen des Krieges die Anlässe zu seinen Darstellungen. Diese bringen aber nicht konkret soziale Mißstände zum Ausdruck, sondern beschreiben Grunddispositionen menschlichen Daseins. Auch die „Wandlungen Gottes“ (1922) stellen sich nicht als textnahe Illustrationen des Schöpfungsmythos dar, sondern verbildlichen unbestimmte Vorstellungen von göttlicher Präsenz.

Neben seinen eigenen Dramen illustrierte Barlach mit Vorliebe Texte klassischer Autoren. Seine Affinität zu Hexen und dämonischen Wesen dürfte ihn zur Illustration von Goethes „Walpurgisnacht“ aus „Faust. Zweiter Teil“ bewogen haben, gleichzeitig können seine grotesken Illustrationen als Kommentar auf den Ersten Weltkrieg gelesen werden. 1927 erschien mit seinen neun Illustrationen zu den neun Strophen von Schillers Ode „An die Freude“ sein letzter graphischer Zyklus.

Elisabeth Laur schließt ihre Einleitung mit einer Neubewertung von Barlach als Buchkünstler ab und weist nach, daß dessen zunehmende Beschäftigung mit der Druckgraphik auch ein verstärktes Interesse an der Ausgestaltung seiner illustrierten Folgen – etwa am Satzspiegel oder an der Typographie – mit sich brachte.

In dem übersichtlichen Werkverzeichnis, das sämtliche Graphiken abbildet, wird mit unterschiedlichen Parametern jedes druckgraphische Werk ausführlich beschrieben. Neben den Auflagedrucken mit ihren oftmals verschiedenen Ausgaben werden besonders auch Probe- und Zustandsdrucke angeführt, so daß der Entstehungsprozeß der Werke nachvollziehbar wird. Seltene Stücke sind dabei mit ihren Standorten nachgewiesen. Darüber hinaus bezieht das Werkverzeichnis auch Barlachs Schaffen als Zeichner und Bildhauer ein: Es führt Vorzeichnungen zu Druckgraphiken an und nennt Parallelen zu Plastiken. Zu den Illustrationen der

Dramen sind zudem die korrespondierenden Textstellen zitiert. Damit ist Barlach auch als Dichter präsent. Jeder Werknummer ist eine ausführliche Bibliographie beigelegt. Schließlich erleichtern ein Titelregister und eine Konkordanz mit dem Katalog von Schult die Handhabung des ausgesprochen fundierten, ansprechend gestalteten Werkverzeichnisses.

ANNE BUSCHHOFF
Kunsthalle Bremen

Barbara Oettl: Schwere Kunst nach Maß. Betrachterfunktionen bei ausgewählten Blei- und Stahlskulpturen im Werk von Richard Serra (*Theorie der Gegenwartskunst*, Hrsg. Matthias Bleyl, Bd. 14); Münster: LIT-Verlag 2000, 200 S., 21 SW-Abb.; ISBN 3-8258-5027-7; DM 49,80

Obschon Richard Serra zu den bedeutendsten Künstlern der Gegenwart zählt, ist sein Werk bisher noch nicht in größerem Umfang Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung geworden. Anlässlich verschiedener Ausstellungen erschienene Katalogbeiträge und vor allem kunstkritische Texte machen den Großteil dessen aus, was über die gewichtigen, einer breiten Öffentlichkeit nach wie vor hermetisch erscheinenden Arbeiten des US-Amerikaners bislang geschrieben steht. 1999 hat Barbara Oettl eine Magisterarbeit an der Universität Regensburg vorgelegt, die im Jahr 2000 publiziert wurde und eine exemplarische Auseinandersetzung mit der „schweren“ und schwierigen Kunst Serras darstellt. Sie zielt vor allem darauf – auch über Künstler selbstäußerungen –, den „maßgebenden“ ästhetischen Intentionen des Künstlers, aber gleichzeitig auch den rezeptionsästhetischen Implikationen dieses Werks auf den Grund zu gehen.

Richard Serras Kunst zeichnet sich durch strukturelle Klarheit und Präzision aus. Seine programmatischen Äußerungen entsprechen dem. Schon die beiden Motti der Untersuchung treffen den Kern dessen, was hier über Serra erwiesen wird: Kenneth Baker stellte 1988 fest, daß Serra seit Ende der sechziger Jahre sein Hauptinteresse nicht mehr dem Werk als einem privilegierten Objekt mit bedeutungsvoller Struktur für die Kunst widmet, sondern es als ein Instrument begreift, mit dem sich die Aufmerksamkeit der Menschen alltäglichen, aber nicht untersuchten Situationen und Aktionen gegenüber schärfen läßt. Außerdem wird Serra selbst mit der Aussage zitiert, er halte sich weniger für einen Bildhauer denn für einen Baumeister, der an Struktur-Manifestationen in der Welt interessiert sei, das heißt nicht daran, ein Kunstobjekt im Museum zu positionieren, sondern vielmehr daran, Objekte in der Welt der Dinge, im öffentlichen Raum, unter Menschen anzusiedeln (S. 8).

Methodisch nähert sich Barbara Oettl zunächst dem kunsthistorischen Umfeld, in dem Serras Werk entstand. Sie begegnet einleitend einem weit verbreiteten Mißverständnis, indem sie klarstellt, inwiefern der Kunstbegriff Serras und jener der Minimalisten divergieren. Der amerikanische Minimalismus wird hier mit zwei Haupt-