

Bernd Apke: Blicke wie Pfeile. Albert Weisgerber. Selbstporträts und Sebastiandarstellungen; Berlin: Dietrich Reimer 2007; 279 S., 92 Abb., davon 29 farbig; ISBN 978-3-4960-1361-7, € 49,00

Albert Weisgerber (1878–1915), in München tätig, gehört jener Generation von Künstlern an, die, wie Picasso um 1880 geboren, zu Beginn des ersten Weltkriegs fielen: Franz Marc, Wilhelm Lehmbruck; Georg Trakl, August Macke. Seine akademische Schulung erfolgte bei Franz von Stuck; bis zu ersten großen Gemäldeverkäufen war er, kunstgewerblich ausgebildet, als Karikaturist und Zeichner bei der Zeitschrift *Jugend* tätig. Dass er der Kunstgeschichte erhalten blieb, ist unter anderem der Albert Weisgerber Stiftung in seinem Heimatort Sankt Ingbert (zwischen Saarbrücken und Kaiserslautern) zu verdanken, der dortigen Sammlung, Wilhelm Webers Veröffentlichungen seit den 50er Jahren, dem Werkverzeichnis von Saskia Ishikawa-Franke (1978) sowie Publikationen der letzten Jahre (2006: Briefe und Dokumente).

Die vorliegende Studie von Bernd Apke wurde 2004 als Dissertation in Frankfurt/Main und bei Gottfried Boehm angenommen und aktualisiert. Auch Katalogbeiträge hat der Autor zu Kunst und Kultur um und nach 1900 geliefert; vielleicht erklärt das die erfrischend souveräne Übersichtlichkeit.

Von Albert Weisgerber sind 120 Porträts überliefert (Stand 1962), darunter die Selbstbildnisse. Der Bearbeitung „aller bislang bekannten 19 gemalten, von 1900 bis 1914 entstandenen Selbstporträts“ (13) – bis 1908 und seit 1909, mit dieser Zäsur – folgen die wichtigsten der zahlreichen, aus Modellstudien hervorgegangenen Darstellungen des heiligen Sebastian. Mit beiden Serien habe der Maler die Bewältigung der Krise 1909 gesucht. Nebenbei modifiziert der Autor die bisher ungefähre Chronologie der Werke, bringt, ebenfalls dankenswert, mit einigen großen Farbabbildungen – darunter der eines wiederentdeckten Gemäldes (Sebastian mit Reiter (I), Abb. 75 A) – die Werke klar vor Augen (maltechnische Besonderheiten sind selten angemerkt) und benennt zwei, vielleicht mangels Ähnlichkeit verworfene Bildnisse als *Selbstbildnisse* (Abb. 4 und 5; mir erscheint das, bei nur flüchtiger Kenntnis des Malers, nicht zwingend). Sämtliche Bildbetrachtungen entwickeln sich anhand überzeugend ausgewählter und ziemlich plausibler Vergleiche.

Bernd Apke sieht sich im Widerspruch zu Interpreten, die sich auf Biografisches stützen – die Ahnung des frühen Todes, das als qualvoll erlebte Sterben der Mutter 1903. Um sich vom „Tummelplatz projektiver Einfühlungsästhetik“ zu distanzieren, beabsichtige er eine „Reflexion über die Dreiecksbeziehung zwischen Künstler, Werk und Betrachter“ (10). Die Selbstbildnisse seien Ausdruck des Selbstverständnisses als Künstler und Mann in Form eines „Alter Egos“, und: „Die einzige Möglichkeit, der Selbstdeutung des Porträtierten nahezukommen, ist die Bildbeschreibung.“ (12). Sie widmet sich dem korrekt, später leger be- oder entkleideten Körper des Alter Egos sowie dem nackten – demütigend entblößten – des Sebastian. Als Betrachter wäre auch das Spiegelbild des sich porträtierenden Künstlers zu verstehen. Angesichts dieser komplex angelegten Situation bleibt offen, wie das „Selbstbildnis mit gemaltem liegenden Akt“ (1907, Abb. 28) konstruiert ist, an dem das Aktgemälde, dem der

Künstler den Rücken zuwendet, spiegelverkehrt zum Originalgemälde (Abb. 29) gezeigt wird, während der Künstler den Pinsel in seiner heraldisch linken, also der rechten, der Malhand, hält. (An Abb. 35 ruht der Pinsel in der anderen Hand.) Als Betrachter erscheint schließlich ein Reiter hinter dem Sebastian am Bild selbst (Abb. 75 A, 75 B), an Abb. 64 der Gefesselte seinerseits als Betrachter der herannahenden Feinde.

1903 entstand das „Selbstbildnis mit erhobener Hand“ (Abb. 14; 1943 zerstört) als Hinweis – oder wird es so gedeutet? – auf Albert Weisgerbers „Unsicherheit im Grad der Öffnung zum Betrachter hin“ (46). Die selbstbezügliche Geste wird mit derjenigen Dürers an seinem christomorphen „Selbstbildnis (im Pelzrock)“ von 1500 (München) verglichen. Die über der Brustmitte gekrampfte Hand, die Malhand, die von der Seitenwunde Jesu (mir visuell nicht kenntlich) abzuleiten sei, wird als Symptom einer anderen, nicht eindeutig konnotierten Wunde erklärt. Neufindungen des Christentums im 19. Jahrhundert, in deren Tradition sich der Maler als Schmerzensmann auffassen kann, werden angedeutet. Von Nietzsche ist später die Rede. Vorrangig geht es um die eine Funktion von Bekleidung, den sozialen Status vorzuführen, entsprechend dem ökonomisch bedingten Interesse, auf sich aufmerksam zu machen. Beruflich am Beginn, wirkt bedeutsam, dass Albert Weisgerbers Glaube an die Kunst ungebrochen, Hoffnungen auf Erkenntnis aber gering sind („Nichts haben wir [Künstler; H. W.], Sand in den Augen.“, S. 52). Vergleiche mit je einzelnen Selbstbildnissen folgen (Hans Herosé, Koloman Moser, Oskar Kokoschka, Max Oppenheimer und besonders Edvard Munch), Selbstdarstellungen gegenüber einer Gesellschaft, von der die Künstler sich unterschieden und abgelehnt wissen. Weder Edvard Munch noch Albert Weisgerber verstanden sich als Mitglied der Bohème, hatten aber mit deren Problemen zu tun. „In der Übertreibung seiner Verwundung“ habe sich Albert Weisgerber „zum Erlöser der Gesellschaft stilisiert“ und sich „ein mindestens ebenso elitäres Selbstbild“ wie Edvard Munch und Albrecht Dürer zugelegt (64). Der Vergleich des fragmentarisch erhaltenen „Selbstbildnisses mit Dame in Rot“ (1906) mit Werken von Oskar Kokoschka, Lovis Corinth und Max Beckmann soll verdeutlichen, dass der Maler ein über zeitlose Klischees hinausgehendes Miteinander von Frau und Mann suchte. Nicht bekannt ist, wann die im Malerkittel Dargestellte, sicher seine Frau, vom Doppelbildnis abgetrennt wurde.

Die Selbstbildnisse im Atelier lassen in einen etwas tief gelegenen Raum schauen, aus dem der bürgerlich gekleidete oder mit Litewka (Uniformjacke) kostümierte Künstler, in dieser Perspektive etwas gedrungen, zum Betrachter blickt. Im „Selbstbildnis mit Pinsel und Palette“ (1908, Abb. 35) ist er hoch aufgerichtet, nah, trägt geöffnetes Hemd und Jacke und schaut am Betrachter vorbei. Die Farbigkeit sei bis zur Transparenz gesteigert, auch der blaue Hintergrund beschreibe den erlangten Freiraum. Dies erscheine als Stilisierung „des Künstlers als Heiligem“: Das Inkarnat sei „unverwundbar“, strahlend hart. Unterworfen unter ein „Ideal vom Künstler“ sei Körperliches, Individuelles zurückgedrängt (104f.).

Nacktheit wird nun inszeniert, um die Ausgesetztheit dem Blick des Betrachters gegenüber zu artikulieren: ein „Rollentausch in den Selbstporträts“ seit 1909 (109). Später wird das Alter Ego wieder verschlossen bekleidet sein. Die These wird vor-

bereitet an Selbstbildnissen (Albrecht Dürer, Carel Fabritius, Victor Emil Janssen, Carl Ludwig Jessen, Edvard Munchs „Selbstbildnis in der Hölle“ von 1903). Das auch nur andeutungsweise nackte männliche Selbstbildnis (müsste zwischen Akademiestudien und verkaufbaren Gemälden unterschieden werden?) drohe als verweiblicht angesehen zu werden (Luca Giordanos „Selbstbildnis in der Tracht eines Philosophen“, Abb. 61, jedoch mit „traditionell“ entblößtem Oberarm). In Janssens Bild „störe“ der Anblick des Malers. Entschuldigt sei er durch Vanitassymbole und seine Rücken-erkrankung, obwohl er vielleicht nur im römischen Sommer halbnackt bei der Arbeit schwitzte und sich entsprechend abgebildet wissen wollte. Nacktheit des männlichen Körpers, gar des Genitals bei Dürer in der bekannten Darstellung seines – bis auf die äußeren Extremitäten vollständig abgebildeten – nackten Körpers (Weimar), errege Aufsehen, wenn es keine Rechtfertigung gebe (112). Was den Akt Victor Emil Janssens auszeichne, sei die lineare Festlegung seines Körpers (Kurvatur des Rückens). Der Maler beschreibe sich selbst, statt sich dem Blick des Betrachters auszuliefern. Daraus ergebe sich der Raum, in dem er malt, als authentischer Raum (etwa des Unbewussten), das „Dunkel hinter dem Künstler“ (120). Bernd Apke zeigt Edvard Munchs lebensreformerische Aktaufnahmen mit der Kamera am Strand: Erst im 19. Jahrhundert habe es überhaupt Künstler gegeben, die sich „selbstzweckhaft nackt“ malten (Anm. 9, S. 126) und damit provozierten (Anm. 70, 72, S. 130f.).

Gerade in dem seinerzeit durch Drucke bekannt gewordenen „Selbstbildnis mit Staffelei und Korbstuhl“ (1909, Abb. 47), das Alter Ego ist korrekt gekleidet, werde die Bedrängnis des Dargestellten vorgeführt, der sich dem entziehe, „was der Betrachter von ihm fordert: Er soll Künstler sein, zeigen, was er schafft, sich aussetzen.“ (134). Bernd Apke sieht keine „erkennbare Logik“ in diesem Werk und kritisiert in der Folge die Malerei Albert Weisgerbers als (handwerkliche) „Uneindeutigkeit“ (134, 194), „Unentschiedenheit“, die in Flüchtigkeit zum Ausdruck komme (134), als „uneinheitliche Charakterisierung des Körpers“ (138) und als mit der Entblößung einhergehendes „Unvermögen“ (144), „sein Inneres dem Betrachter zu öffnen“ (165) und sich über den eigenen „Kern“ klar zu werden: Dies zeuge von „innerfigurlicher Disharmonie“, „Ungleichheit“ (144), von (einer gewissen, existentiellen) „Unsicherheit“ (154, 211) und, in den späten Werken, von „ikonografischer Unverfänglichkeit“ (224). Der Raum zwischen Figur und Betrachter ist am genannten Selbstbildnis durch Haltung, Bildaufbau und den sensiblen Ausdruck des Malers problematisiert. Spätere Bildnisse zeigen sein Antlitz schemenhaft; es ist nicht Gegenstand der Untersuchung. Das „Selbstbildnis am Attersee“ (1911, Abb. 49) wird wegen der Kongruenz von Körper und Landschaft gewürdigt, das geöffnete Hemd verglichen mit etwa zeitgleichen Selbstbildnissen von Michail Larionow und Henri Gaudier-Brzeska (An letzterem „Freiheit und Ungefälligkeit“ in der Darstellung von Haut und Nacktheit, S. 141). Albert Weisgerbers aufrechte Gestalt zerfällt meines Erachtens nicht „trotz“, sondern gerade *wegen* der Landschaft nicht – sofern sich dieses Problem stellt. Figur und Landschaft sind wohl von dem im Spätmittelalter bekannten Verfahren abgeleitet, das Haupt von Heiligen über der Landschaft auftragen zu lassen, was dieses Bildnis allerdings gerade vermeidet.

Im Gesellschaftsspiel um Haltung und Widerstand verwundern die ausführlichen Bemerkungen zu dem jeweils unterschiedlich gestalteten Lendenschurz am Sebastian, der vor den Blicken der Feinde schütze, sowie zur „Koketterie“ des Märtyrers (Anm. 62, S. 202; das Literaturverzeichnis verweist auf die in der Tat eigenartige Rolle des Heiligen in der Kunstgeschichte). Die Blicke der Peiniger sind nicht als malerisches Problem oder jedenfalls als subjektiv veranlasst zu verstehen. Ihn träfen sie „in Form von Pfeilen“, die aber an nur wenigen Darstellungen, in denen er eindeutig als Leidender vorgeführt wird, zu sehen sind. Das hat sein Gutes: „Eine leidende Körperhaltung schützt vor (weiteren) Begehrlichkeiten“, „Sebastian kann sich nun in Sicherheit wiegen. Vom Blick des Betrachters geht keine Gefahr mehr aus.“ (181). In einer anderen Darstellung (1910, Abb. 71) nimmt der Gefesselte die Grüntöne des Waldes an, eine akademische, auffällig (modern) durchgeführte Methode, Figur und Umgebung zu verbinden. – Seine „Extremitäten [...] deuten darauf hin, dass der Betrachter oder die Bogenschützen von Weisgerber bereits wieder mitgedacht werden, Daphne mithin erst aufmerkt. Tatsächlich ist ihre Vorsicht angebracht, denn Sebastian ist ja nicht nur nackt, sondern [...] er ist entblößt.“ (182). Der abrupte Gedanke an die Gestalt der Daphne bedarf des zuvor Gelesenen. Gemeinsam scheint ihr und dem dulddendem Alter Ego am Attersee die Scheu vor der Sonne. Apoll also. (Auf S. 179 wird Daphne, warum übrigens, als Jägerin klassifiziert, Artemis gleich, Apolls Schwester.) Ist das alles Bild für Bild abzuarbeiten? Der Ausstellungskatalog *Heiliger Sebastian*, Wien 2003, teilt mit, was der Autor nicht erwähnt: dass sein Martyrium in einem Lorbeerwald stattgefunden habe, auch sei er Patron der *Gerber*.

Bernd Apkes Vergleiche mit Werken des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart des Malers und Sebastiansdarstellungen um 1900 bieten eine zeitlich weite und damit wahrhaftige Perspektive. Sein Text verdiente vielleicht etwas mehr Verwirrung im Sinne von Deleuzes *Kritik und Klinik*. Dass er die Boheme (ohne absteigenden Akzent) und eine Reise des Malers erwähnt, die wider Erwarten nur bis in den Boheimerwald führte, lässt hoffen. Die fraglos arg vernünftige Neigung, dem Sichtbaren Dinglichkeit zuzuweisen („Vorhang“, „Spanische Wand“, „Hemd“, „Heiliger“, für die Frau Synonyme wie „Partnerin“ usw.), bewährt sich, obwohl die Malerei sie aufzugeben scheint.

Am „Selbstbildnis mit nacktem Oberkörper“ (1911, Abb. 52) wird fehlende Plastizität beobachtet, der Verzicht auf eine Strichführung, die an der anderen Körperseite Cézanne abgesehen und gelungen sei. Der Maler zeige „in erster Linie gescheiterte Malerei“ (144). Das überrascht angesichts des „tadellos formulierten Kopfes“ und der vorbereitenden Bildvergleiche. Wie kann erwogen werden, ob das „Unvermögen“ mit ambivalenten Empfindungen zusammenhängt? Bernd Apke hebt gerade den „Mangel am Bild“ für „die erforderlichen Bezüge“ seiner These hervor (144): Es gebe – an der Abbildung nicht verifizierbare – „Kratzungen“ über einem Auge des Dargestellten, die er als Autoaggression deutet. (Vergleich mit Richard Gerstls „Selbstbildnis als Akt in ganzer Figur“ und einem Akt von Egon Schiele, der in seiner Allgemeingültigkeit als Selbstporträt gedeutet wird. Der Autor formuliert schön die „Beteuerung des gemalten Selbst“, S. 150. Handfeste Verkaufsstrategien dürften, wie er richtig bemerkt, dem Schockierenden Vorschub geleistet haben.)

Wie Daphne geistert auch ein fehlgesteuerter Absalom (1912, Abb. 86) durch den Text. Er wird der Vergewaltigung seiner Schwester bezichtigt (226), die er jedoch rächte, nachdem der ihnen gemeinsame Bruder Amnon die Tat begangen hatte (2. Sam.13). Inwiefern haben Selbstbildnisse von Künstlern im Bademantel (Primo Conti, Ernst Ludwig Kirchner) mit der Ikonografie des (Haus-)Mantels der Gelehrten im 17. und 18. Jahrhundert zu tun? Albert Weisgerber zeigt sich demnach in seinem vielfarbig gemalten, rosa Lieblings-Bademantel (1912, Abb. 57) als intellektuell organisierter Künstler. Laut Anm. 65 (171) hatte er das Stück auf einem Kostümfest als Toga getragen. Wenn es am Selbstbildnis den Autor an eine Toga „erinnert“ (nebenbei, welche Frau hätte sich in dieser Pose abbilden lassen?), so wird die biografische Notiz und die Möglichkeit – mehr kann ja nicht sein – einer anders gestimmten, heiter-trägerischen Bildidee verdeckt. Es falle auf, dass der Brustausschnitt fleischfarben übermalt sei, also den Blick unter diese Oberfläche verhindere. Eine Argumentation aus Beschreibung und Deutung am Einzelwerk ist kompliziert. Ist der Brustausschnitt des Selbstbildnisses am Attersee unbefriedigend mimisch ausgeführt (138; der Autor erwartet ein Schauspiel?), so kann die Rötung der Haut, von der Sonne verursacht, als empfindliche Schicht, näher der Leinwand sozusagen, verstanden werden, da die „Versuche dieser Jahre, sein Wesen künstlerisch zu begreifen, dann scheitern, wenn er seinem nackten Körper zu nahe kommt.“ (165). Der Mann ragt hoch, ohne es in den *Formen* zu tun. Er „brennt gleichsam vor Interesse an seiner Person.“ (237). Dagegen sind die Darstellungen des Sebastian im Wald mit Reiter (Abb. 75 A, 75 B) von märchenhafter *Stimmung*.

Das der Unzufriedenheit des Autors zuzuschreibende *U* erscheint in der Anordnung dreier nackter *Jünglinge unter Orangenbäumen* von Hans von Marées (1875–1880, Abb. 87). Sie schauen den Betrachter des Gemäldes nicht an. Tatsächlich sieht der sitzende Jüngling nach dem vor ihm Lagernden und weist in Richtung von dessen Scham. Die homoerotische Erkenntnis, *Du bist wie Ich*, ist tief gelagert, nicht innerlicher und damit tödlich. Kein Entschluss, nunmehr abstrakt zu werden.

Albert Weisgerber habe erkannt, dass der Sebastian sich seiner Verführungskraft bewusst sei und Gefallen an seiner Situation finde (Bildbeispiele: Odilon Redon, Egon Schiele, Willi Geiger, Fred Holland Day, ElisBr von Kupffer). Zum Tod des schönen, aufrührerischen Absalom (2. Sam.18) sei ergänzt: Da die Soldaten ihn zu töten nicht wagen, stößt ihm, der in der Eiche hängt, Joab drei Stäbe ins Herz; danach erst schlagen zehn Männer ihn tot. Wie für den Sebastian ein zweiter Tod. Zu deuten wäre Albert Weisgerbers *Sebastian mit schwarzen Bogenschützen* (1913, Abb. 76) – drei zarten, mit diverser Unterbekleidung angetanen Gestalten, zielend ohne Pfeile unter bedecktem Nachthimmel – als Selbstdurchdringung zeitlos männlicher Begabung, auf sich allein bezogen.

Auf weniger Seiten bereits wäre ein lohnendes Buch entstanden. Das Rimbaudsche *Je* und *Moi* oder auch Lacansche Denkweisen auf Bildbeschreibungen zu übertragen, bedürfte in den Grenzen christlicher, von älteren Stoffen unterwanderter Vorstellungen expliziter Überlegungen, um sich nicht festzufahren. Da auch der Autor

Betrachter ist, wäre nach der Absicht der Vergleiche zu fragen. Vielleicht geht es nicht um den abgewehrten Blick, sondern um die Verweigerung des Blickens.

Als kleine Unrichtigkeiten sind aufgefallen eine Formulierung auf S. 239, nachgewiesen erst in Anm. 52, S. 244; im Literaturverzeichnis fehlt Chapman 1990 (erwähnt in Anm. 26, S. 127). Die in diesem klar gestalteten Buch unproblematische Versetzung der Abbildungen Nr. 52, 55 und 56 ermöglicht die sinnvolle Gegenüberstellung der Farbtafeln Abb. 52 und 57.

HEIKE WETZIG
Braunschweig

Matthew Gale (Ed.): Dali & Film; The Museum of Modern Art New York 2007; 238 pages, 175 ill.; ISBN 978-0-87070-730-8 (clothbound), US \$ 60,00; ISBN 978-0-87070-729 (paperback), US \$ 40,00

While Salvador Dali is generally recognized as one of the prominent and most provocative Surrealist painters of the twentieth century, he is less recognized for his obsessive involvement with film throughout his long career. Dali completed two major films with the great Spanish director, Luis Bunuel, titled *Un Chien Andalou* (1929) and *L'Age d'Or* (1930) when he was still in his twenties. In each case, Dali was instrumental not only in conceiving and writing the film scripts, but also as Bunuel's close affiliate throughout the productions. After completing these films, Dali's reputation as an important figure in Surrealist filmmaking – along with Bunuel, Rene Clair, Man Ray, and Germaine Dulac – was confirmed. Even so, his restless desire to continue further into cinema never produced another masterpiece.

Instead the focus of his desire gravitated toward painting, which is where he had always been. As Matthew Gale, the editor of this volume, reveals, it was not only the fact that Dali continued to write scripts, provide concepts, and set designs for films both by others and about himself, he was also depending on lighting techniques in film to enhance his work as a painter.

The great majority of Dali's film scripts were unrealized during his lifetime. His early support of comedy, particularly in the work of Buster Keaton, Harpo Marx, and, to a lesser extent, Charlie Chaplin, and his brilliant rants against „art film,“ inevitably lead him to Hollywood. Two of Dali's most preposterous, yet entertaining essays, „Surrealism in Hollywood“ (1937) and „My Cinematographic Secrets“ (1954), inadvertently expose the artist's frustration in dealing with the Hollywood crowd, despite his legitimate praise for entertainment films over the more pretentious experimental films being made in Europe. Although he was asked to direct and design dream interludes for three different Hollywood films, only one was ever realized: *Spellbound* (1944) by Alfred Hitchcock. The essay devoted to Dali's work on this film by Sara Cochran is objective, pragmatic, and revelatory as we learn how Dali's participation in this film – particularly the magnificent ballroom scene – was gradually reduced, cut, and compromised by the requirements of the box office. Dali was rarely one to