

entre théorie et pratique artistique. Ne serait-ce que pour cette raison, les auteurs de „Gesammelte Schriften 1889–1916“ ont beaucoup de mérite.

NADIA PODZEMSKAIA

*Centre de recherche sur les arts et le langage,
Centre franco-russe, Paris*

Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter.
Hrsg. v. Siegfried Unterberger mit Felix Billeter und Ute Strimmer; Beiträge von Andrea Bambi, Bettina Best, Sigrid Bertuleit, Felix Billeter, Sabina Fliri, Barbara Götsch, Andreas Göner, Antje Günther, Birgit Jooss, Christian Lenz, Karl Heinz Mehnert, Jochen Meister, Monika Nebel, Hartfried Neunzert, Frank Schmidt, Veronika Schroeder, Ruth Stein, Ute Strimmer, Andreas Strobl; 304 S., 200 Abb., davon 80 in Farbe; ISBN 978-3-7913-3740-1, € 49,95

Zwölf Jahre, 1899–1911, existierte in München die Künstlergruppe Scholle, der diese umfangliche und mit zahlreichen Farbabbildungen großzügig ausgestattete Publikation im Prestel Verlag gewidmet ist. Grundlage dafür bildeten Werke aus der Sammlung des Südtiroler Unternehmers Siegfried Unterberger, der den Band – konzeptionell und redaktionell unterstützt durch Felix Billeter und Ute Strimmer – herausgegeben hat. In 18 Beiträgen werden unter verschiedensten Rücksichten Bedingungen und Voraussetzungen zur Entstehung und Wirkung der Künstlergruppe herausgearbeitet, deren Entwicklung, wie der Untertitel des Buches mitteilt, zwischen den Gründungen der Münchner Secession (1892) und des Blauen Reiters (1911) eingespannt ist.

In einem Einführungssessay verfolgt Christian Lenz „Gedanken zur Kunst um 1900“. Die Ausführungen zu den Voraussetzungen, unter denen die Gruppe 1899 in Erscheinung getreten ist, sind zwar in der zweifellos großen Erfahrung des Autors begründet, jedoch fehlen Quellen und Belege. Das ist besonders enttäuschend, wenn mögliche neue Aspekte auftauchen. So wäre beispielsweise interessant gewesen, den durchgeführten Vergleich des Pinselduktus von Scholle-Malern mit dem von Cézanne und dem Leibl-Kreis durch Abbildungen zu belegen. Dann wäre vielleicht evident geworden, was der Autor behauptet, wenn er schreibt: „Der bei mehreren Werken der Scholle, vor allem im Werk von Leo Putz, auftretende Pinselduktus straffer Kompartimente, der in sich gleichfalls eine Tendenz zur Abstraktion hat, verbindet sich hier doch mit sinnlichen Werten etwa der Textilien und des Inkarnats, verbindet sich auch ungeachtet seiner flächigen Struktur mit der Modellierung, also mit plastischen Werten, sodass es meistens zu dem – durchaus beabsichtigten – Widerstreit zwischen stark abstrahierten Flächen und den sich dagegen abhebenden Figuren kommt. Es ist zugleich der Widerstreit zwischen dem Modernen und dem Konventionellen, wobei es unterschiedliche und wechselnde Gewichtung gibt.“ (S. 17).

Das Gemälde „Morgensonne II“ (Taf. 19) als Zeugnis „einer eigenen Malkultur“ von Leo Putz anzuführen (S. 19), ist fraglich geworden, nachdem – wie ein Erratum

mitteilt – „die Autorschaft des Künstlers am Gemälde *Morgensonne II* (Tafel 19, Seite 90) ungeklärt ist und dieses deswegen nicht in das Werkverzeichnis aufgenommen wurde.“

Die Einschätzung des Autors, dass die Gruppe Scholle als eine „pragmatische Interessengemeinschaft in Hinblick auf günstige Ausstellungsmöglichkeiten bei den Münchner Jahresausstellungen im Glaspalast verstanden werden“ müsse (S. 11), greift zu kurz. Zwar mag anfänglich wichtig gewesen sein, dass sich die Künstler als Gruppe dem Kunstdiktat des Kreises um Franz von Lenbach leichter widersetzen konnte, weil seit 1898 Künstlergruppen im Münchner Glaspalast juryfrei ausstellen konnten.¹ Jedoch dürfte dies nicht der einzige Grund für den Zusammenhalt gewesen sein. 1903 formulierten Mitglieder der Scholle in einer Sondernummer der Zeitschrift *Jugend*, dem 1896 von Georg Hirth gegründeten Forum für aufstrebende junge Künstler: „Die Scholle hat kein anderes gemeinsames, bewusstes Ziel, keine andere Marschroute und Parole, als die Forderung an ihre Mitglieder, daß jeder seine eigene Scholle bebaue, die freilich auf keiner Landkarte zu finden ist.“² Aus bloßem Pragmatismus ist eine solche, auf Alleinstellung und Entdeckung neuer Möglichkeiten abzielende Haltung nicht zu erklären. 1907 schreibt Wilhelm Michel in den *Münchner Neuesten Nachrichten*: „Die Scholle bildet keine bloße Ausstellungsgenossenschaft mehr, sondern ist eine Vereinigung von Leuten, die zwar nicht alle demselben Stamme, aber doch derselben Rasse angehören. [...] Was sie verbindet [...] ist eine Weltanschauung. [...] Sie sind Poeten.“ (S. 171). Die Gemeinschaft im Kampf gegenüber dem künstlerischen Establishment in München drückte sich auch in dem Motto aus, das der Monografie über die Scholle vorangestellt war, die 1910 von Georg Biermann im Münchner Verlag Hanfstaengl veröffentlicht wurde. Es war einem Vers aus dem 1899 publizierten Gedichtband des Schriftstellers Michael Georg Conrad entliehen und verkündete: „Musst deine eigene Scholle beackern, die siebengescheiten Nachbarn lass gackern.“³

Wenngleich in den Bildern der Gruppe für Christian Lenz kein gemeinsamer Nenner zu entdecken ist (S. 10) – Sigrid Bertuleit dagegen spricht in ihrem Beitrag von einem „neuen antithetischen Scholle-Bildtypus“ (S. 107) und von einer eigenen „Scholle-Bildsprache“ (S. 117) –, schließt das eine gemeinsame Grundhaltung der Mitglieder nicht aus, die sich in der Betonung des Individuellen, wie dies Siegfried Unterberger (S. 6) als Prinzip der Gruppe erkannt hat, ausdrückte.

Wesentlichen Anteil an dieser Einstellung der Scholle-Künstler hatte der Akademieprofessor Paul Höcker (1854–1910). Bei ihm treffen sich Gustav Bechler, Reinhold Max Eichler, Max Feldbauer, Walter Georgi, Adolf Höfer, Adolf Münzer, Walter

1 Münchner Künstler Genossenschaft, Bericht des Vorstandes über das Verwaltungsjahr 1898 gegeben in der Ordentlichen Generalversammlung am 24. 3. 1899 (StA München, Stadtchronik, 1899, IV, Nr. 193 f.).

2 *Jugend*, Sondernummer, H. 42, 1903, S. 758.

3 MICHAEL GEORG CONRAD: Zuspruch. Einem jungen Maler ins Stammbuch, in: *Salve Regina*, lyrischer Zyklus; Berlin 1899. Dort ursprünglich: „Musst deinen eigenen Boden beackern [...]“. Franz Wilhelm Voigt, damals Vorsitzender der Scholle, bat den Dichter um die Überlassung des Verses für die Monografie und die Erlaubnis, das dort ursprünglich verwendete Wort „Boden“ durch Scholle zu ersetzen (MONIKA NEBEL, S. 288 f.).

Püttner, Leo Putz und Franz Wilhelm Voigt (S. 276). Obwohl Paul Höcker nur sieben Jahre (1891–1898) in München lehrte, war er, wie Birgit Jooss in einem fundierten Beitrag über den wenig bekannten Maler erläutert, für Studierende wie Kritiker „der erste moderne Lehrer an der Münchner Kunstakademie.“ (S. 28). Franz von Stuck (1863–1928), der traditionell als der erste Vertreter der Moderne an der Münchner Akademie angesehen wird, wurde erst später (1895) berufen (S. 29).

Die Arbeiten Höckers wurden von den Zeitgenossen anerkannt und gelobt, jedoch wird er nicht als einer der wegweisenden Künstler seiner Zeit betrachtet. Höcker war, wie Heribert Buchner 1910 urteilt, „ein feiner, großer Künstler; freilich kein ganz Großer, außerdem auch einer der Stillen im Lande.“⁴ Er bot seinen Studierenden keine innovative Kunst an, wohl aber zahlreiche Motive, vor allem aber Lösungen, wie diese künstlerisch modern umzusetzen waren. Er lehnte den traditionellen Gedanken vom Genie des Künstlers ab. Stattdessen lehrte er seine Schüler, ihre Eigenständigkeit zu entdecken und diese zu entwickeln. Höckers innovative Lehrmethode bestand darin, dass er die Nachahmung der Meister ersetzte durch freie Entfaltung. Fritz von Ostini erschien dies 1913 rückblickend „revolutionär“ und „umwälzend“.⁵ Befördert und praktiziert hat Höcker diese „Erziehung zur Selbstständigkeit“, wie Birgit Jooss dessen didaktisches Credo umschreibt (S. 38), durch die Freilichtmalerei. Die war seit den Tagen der Maler von Barbizon⁶ nicht mehr ganz neu, auch in München nicht (S. 38). Zum wesentlichen Bestandteil der künstlerischen Bildung an der Münchner Akademie wurden die Pleinairmalerei und die Beobachtung der Farbwirkung in der Natur aber erst durch Paul Höcker gemacht. Auch beschränkte er diese Arbeitsweise keineswegs nur auf die Landschaftsmalerei. „Sobald es die Jahreszeit zuließ“, berichtete Hans Rosenhagen 1904/05, „ging er mit ihnen aufs Land, wo er nicht nur die Landschaften, sondern auch Akte und Köpfe im Freien malen ließ.“⁷ Diese an der Akademie bisher unbekannt, mehrtägigen Exkursionen förderten nicht nur die künstlerische Entwicklung der Studierenden, sondern auch deren Gemeinschaftsgefühl, was später in der Gruppe Scholle nachwirkte.

Andreas Strobl untersucht die unterschiedlichen Funktionen der Scholle-Zeichnungen. Zwar sind Zeichnungen der Gruppenmitglieder nur lückenhaft überliefert, lassen aber durch die in der Staatlichen Graphischen Sammlung München und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus vorhandenen Bestände dennoch erste Einblicke zu. Neben wenigen „Zeichnungen aus der Studienzeit“, die nahe legen, „dass es sich um die übliche Phase der Orientierung der jungen Studenten handelte“ (S. 46), und zahlreichen Blättern, „die im Zusammenhang des Arbeitsprozesses an Gemälden und Illustrationen stehen“ (S. 47), ist eine Gruppe von „bildhaften Studien“ zu isolie-

4 HERIBERT BUCHNER: Paul Höcker (Gedächtnis- und Nachlassausstellung in Brakls Moderner Kunsthandlung), in: *Münchner Woche für Theater, Musik und Kunst* Nr. 8, 14.5.1910, S. 60.

5 FRITZ VON OSTINI: Paul Höcker und seine Schule, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte* 27 (1913), H. 6, 161, 162.

6 Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei. Im Auftrag der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, des Doerner-Institutes und des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte, München, hrsg. v. ANDREAS BURMEISTER u. a.; München 1999.

7 HANS ROSENHAGEN: Die Münchner Künstlervereinigung „Scholle“, in: *Die Kunst* 11 (1904/05), 419.

ren, „die nicht mehr allein im Vorbereitungsprozess der Gemälde zu verorten ist“, sondern als „autonome Zeichnung“ anzusprechen sei (S. 48).

Die Anregung zu dieser Art der bildhaften Darstellung sieht Andreas Strobl in dem Auftreten des Franz von Stuck verursacht, dessen Zeichnungen – beeinflusst durch Anselm Feuerbach (1829–1880) –, bildhafte, meist mit farbigen Kreiden maleisch ausgearbeitete Studien waren (S. 49f.).

Die Scholle-Künstler nahmen diese künstlerischen Vorstellungen auf, ergänzten sie aber mit dem Naturstudium und der Beobachtung der Farbwirkungen, deren Bedeutung ihnen Paul Höcker erfahrbar gemacht hatte. „Es ist also anzunehmen, dass die aufwendig durchgearbeiteten Illustrationen für die *Jugend* oft Reinzeichnungen einer ersten Idee sind. Sie basieren auf Skizzen, die meist vor dem Sujet entstanden sein müssen.“ (S. 52). Wenngleich diese Studien nicht so perfekt sind, wie die Arbeiten Franz von Stucks, so vermitteln sie andererseits aber stärker als diese, wie die Bilder der Scholle-Künstler „direkt vor dem Modell, direkt aus dem Leben heraus“ entwickelt wurden (S. 54).

Wie Andreas Strobl überzeugend nachweisen kann, war es für die Scholle-Künstler „keine hierarchische Entscheidung mehr, ob ein Bildproblem zuerst mit dem Stift oder mit dem Pinsel und Ölfarbe angegangen werden sollte“ (S. 55). Durch diese Gleichbehandlung der Medien haben die Scholle-Künstler das Verständnis der Zeichnung als eigenständige bildhafte Darstellung gesteigert, unterscheiden sich darin aber von den ab 1905 in Erscheinung tretenden Brücke-Künstlern, die sich „in der Zeichnung, dem spontanen Skizzieren der Akte und Landschaften, eine künstlerische Sprache“ erarbeiteten, „deren Erfahrung sie dann in die Malerei übertrugen.“ (S. 55).

Veronika Schroeder gelingt in ihrem Beitrag die Abgrenzung der Scholle-Maler von dem traditionellen, bei den Zeitgenossen entstandenen und bis in die Gegenwart kolportierten Verständnis der Gruppe als gefällige Dekorations- und Plakatünstler. Wie die Autorin durch eingehende Bildanalysen veranschaulichen kann, sind zwar auch bei den Scholle-Künstlern „formale Reduktion, Flächigkeit oder das pointierte Arbeiten mit farbigen Signalen“ als Hauptmerkmale der Plakatkunst zu beobachten. „Doch fehlt bei der Scholle der rasche, sich in einer klaren Botschaft lösende Spannungsreiz.“ Stattdessen finde sich dort mit „feinem Naturgefühl“ (Georg Jacob Wolf, 1908) verbundene „psychologisierende Stimmungshaftigkeit“, was zusammen „mit flächiger Verschränkung von Figur und Raum und der Verselbständigung der Farbe einen bemerkenswerten Schritt in das 20. Jahrhundert“ darstelle (S. 65).

Frank Schmidt, der den Einfluss des um die Jahrhundertwende im Münchener Kunstbetrieb viel beachteten Wilhelm Trübner (1851–1917) verfolgt, gelangt zu der Feststellung, dass „bei den meisten Scholle-Malern die Gemeinsamkeiten kaum über eine sicherlich vorhandene Bewunderung für Trübner und eine oberflächliche Verwandtschaft hinaus“ gehen (S. 67). Lediglich Leo Putz scheine stärker an Trübner orientiert gewesen zu sein, habe aber die Anregungen des Vorbildes zur eigenen Entwicklung genutzt, beispielsweise „in der homogenen Behandlung von Figur und Grund“, was „den bisweilen gegenüber der Scholle erhobenen Vorwurf einer allzu dekorativen Malerei begründet“ habe (S. 71).

Sigrid Bertuleit hat in Werken der Scholle-Künstler einzelne Elemente erkannt, die zwar nicht als Stil der Gruppe, wohl aber als deren „Bildsprache“ bezeichnet werden können. Dazu gehören „die dekorative Flächenwirkung, das unräumliche Sehen, die Überschneidung des Bildrands, das jugendstilnahe Ornament, die Unmittelbarkeit der Figur vor der Landschaft, die Buntheit, die krasse Wirkung der Farben, die rauschhafte bis melancholische Gestensprache der dargestellten Menschen, die Integration des Monumentalen, des Mystischen, Märchenhaften, auch des Fantastischen.“ (S. 117 f.). Anteil daran habe die in der Zeitschrift *Jugend* von den Scholle-Malern „entwickelte Wahrnehmung, in plakativen Bildzusammenhängen zu denken.“ Sie habe „den malerischen Ausdruck der Scholle über ein Denken in Gattungsgrenzen hinaus“ geprägt. (S. 117).

Antje Günther spürt den Wandgemälden nach, von denen nur wenige erhalten und noch weniger öffentlich zugänglich sind. Anfänglich verwurzelt im Jugendstil (Fritz Erler, Villa Neisser, Breslau, 1898/99; Kurhaus Wiesbaden, 1904), später in der von den Scholle-Künstlern gepflegten flächigen Bilderfindung (Walter Georgi, Fresken in der Abteikirche St. Blasien, 1909/11) münden die großformatigen Darstellungen schließlich in monumentale Pathosformeln (Reinhold Max Eichler: *Auswirkung von Naturkatastrophen*, Fresko im Treppenhaus der Münchner Rückversicherungs-Gesellschaft, 1913) und in eine strenge Linearität bzw. Stilisierung des Figurativen (Fritz Erler: *Schiffahrt und Handel*; Erich Erler: 12 Fresken mit Themen der Versicherungsfälle; Sitzungssaal im Hauptgebäude der Münchner Rückversicherungs-Gesellschaft, 1913).

Durch Paul Höcker, Akademieprofessor und Mitbegründer der Secession (1892), standen die Scholle-Mitglieder dieser Künstlervereinigung anfänglich sehr nahe. Später dann jedoch habe, wie Bettina Best in ihrem Beitrag über den Einfluss der Secession ausführt, die Mitarbeit an der von Georg Hirth gegründeten Zeitschrift *Jugend*, die durch die Verwendung moderner Drucktechniken neue künstlerische Möglichkeiten barg, „die Scholle-Künstler über die nachimpressionistische Ära der Secessionsgründer der Münchner und Berliner Secession hinaus zu innovativen Ansätzen“ geführt (S. 155). Während die Münchner Secession unter der Leitung von Fritz von Uhde „verstärkt historistische Tendenzen“ verfolgte, hätten sich die jungen Künstler für „die Wahl bunter, intensiver und einfach zu druckender Farben und die klaren Bildkonzepte eines sich ins Monumentale entwickelnden Stils“ entschieden. Hinzu kam „das neue Jugendstildekor, das die impressionistisch orientierten Mitglieder der Münchner Secession zwar im Kunstwerk befürworteten, jedoch im Unterschied zur Wiener Secession in der Malerei kaum fruchtbar machten.“ (S. 155).

Sabina Fliri weist auf der Grundlage von Schriftquellen Leo Putz eine neue Rolle in der Gruppe Scholle zu. Die Überlieferung in der von Wilhelm Michel (1908) verfassten Biografie, in der behauptet worden war, dass Putz seine künstlerische Karriere der Scholle zu verdanken habe, wird als Mythenbildung entlarvt. Zum künstlerischen Durchbruch hätten Putz, wie die Autorin erläutert, die Ausstellungen der Secession, dann die Zeitschrift *Jugend*, später die Aktivitäten des Münchner Kunsthändlers Franz Josef Brakl verholfen. Putz sei auch nicht Gründungsmitglied der

Scholle gewesen. Und ob er bereits 1901 Mitglied war, so die Autorin weiter, sei fraglich. 1903 wurde er erstmals im Vereinsregister der Gruppe geführt. Erst nachdem die Scholle die neue Kraft in München geworden war, habe Putz die Secession verlassen und zur Scholle gewechselt, seit 1904 aber dann regelmäßig als Mitglied der Scholle ausgestellt. Insgesamt, so Sabina Fliri, war die Zugehörigkeit zur Scholle für die Karriere von Leo Putz „weit weniger wichtig als bisher angenommen.“ (S. 162).

Als die entscheidende Kraft für den Erfolg der Scholle wird Franz-Josef Brakl (geb. 1854) angesehen. Nachdem der gebürtige Ungar als Sänger, Schauspieler und seit 1899 Direktor des Gärtnerplatztheaters in München tätig gewesen war, hatte er 1905 zusammen mit Heinrich Thannhauser die „Moderne Kunsthandlung Brakl & Thannhauser“ gegründet. Dort habe er auf Empfehlung von Georg Hirth, dem Herausgeber der *Münchner Neuesten Nachrichten* und Gründer der Zeitschrift *Jugend*, neben Malern der Gründerzeit (Kaulbach, Lenbach, Defregger, Spitzweg, Grützner u. a.) Werke der Scholle-Künstler angeboten. Aus den Verkaufsbüchern, die Andrea Bambi untersucht und in ihrem spannenden, dem Münchner Kunstbetrieb gewidmeten Beitrag vorstellt, geht hervor, dass für Arbeiten der Gründerzeitkünstler „bis zu 1500 Mark“, für Werke der Scholle-Künstler „durchschnittlich 500 Mark“ bezahlt wurden (S. 181).

Neben Ausstellungen in Berlin und Wien nahmen die Scholle-Künstler auch an Veranstaltungen in Leipzig teil, wo die Gruppe „ein gern gesehener Gast“ war.⁸ Dies führte soweit, dass die „rund 50 Sonderausstellungen des Leipziger Kunstvereins im Jahre 1909 [...] allein von Künstlern der Scholle beherrscht“ wurden (S. 194). Daneben waren die Künstler noch durch die Leipziger Kunsthandlung Beyer & Sohn vertreten. Und als 1911 der Verein Leipziger Jahresausstellung gegründet wurde, der unter der entscheidenden Mitwirkung von Max Klinger Künstler aus ganz Deutschland anzog, waren auch dort Künstler der Scholle zu finden.

Anlässlich des Ankaufs eines Gemäldes von Vincent van Gogh (Mohnfeld, 1889/90) für die Bremer Kunsthalle veröffentlichte der Worpsweder Landschaftsmaler Carl Vinnen unter dem Titel „Ein Protest deutscher Künstler“ 1911 in Jena eine Kampfschrift gegen Gustav Pauli, den Direktor des Museums. Künstler der Scholle (Fritz Erler, Walter Georgi, Walter Püttner, Leo Putz) schlossen sich der Kritik am Einfluss der französischen Malerei auf die deutsche Kunstszene an. Kurze Zeit später erschien im Münchner Piper Verlag unter dem Titel „Im Kampf um die Kunst“ eine Gegenschrift von Max Liebermann, Gustav Pauli und Paul Cassirer. Auch August Macke erhob Gegenstimme, ebenso Franz Marc, der um 1905 noch im Scholle Kreis verkehrt hatte, 1911 aber bereits zusammen mit Wassily Kandinsky an der Konzeption des Blauen Reiter arbeitete. Es ist offensichtlich, dass die, wie Felix Billeter herausgearbeitet hat, „in ihren künstlerischen Zielen letztlich bis ins 19. Jahrhundert“ zurückreichende Scholle jüngeren Künstlern zwar einerseits Katalysator, andererseits aber auch „letzter Stein des Anstoßes war, um zu eigenen Positionen zu finden.“ (S. 221).

Einen wesentlichen Anteil am Erfolg der Scholle erkennt Ute Strimmer in der

8 GEORG BIERMANN, *Leipziger Tagblatt*, 07.02.1909.

intensiven Pressearbeit rund um die Aktivitäten der Künstlergruppe. Die zentrale Rolle habe Georg Hirth (1841–1916) als Herausgeber der *Münchener Neuesten Nachrichten* und Gründer der Zeitschrift *Jugend* (1896) gespielt.

Jochen Meister verfolgt „das Nachleben der Scholle in den 1920er- und 1930er-Jahren“. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und in der Weimarer Republik waren die Künstler zunächst noch durch den Kunsthändler Brakl vertreten, der jedoch wegen finanzieller Schwierigkeiten 1930 sein Geschäft aufgab. Bei den Preisen, mit denen Brakl die Gemälde 1918 in seinem Verkaufskatalog mit 600 bis 9.000 Mark anbot (S. 236), wird man, was der Autor vernachlässigt, zum einen nach Größe, zum anderen nach tatsächlichen Verkaufspreisen zu fragen haben. Auch bei den Ausstellungen im Glaspalast, nach dessen Brand 1931 dann im Deutschen Museum und in der Neuen Pinakothek, waren die Künstler zwar immer noch präsent, aber nicht mehr bedeutend.

Als 1933 die Nationalsozialisten die Macht übernahmen, fand eine Rezeption der Gruppe nicht mehr statt, wohl aber Annahme oder Ablehnung einzelner Künstler. An der *Großen Deutschen Kunstausstellung*, die erstmals 1937 in München eröffnet wurde, waren ab 1938 Erich Erler, ab 1939 auch sein Bruder Fritz Erler († 1940) in der jährlichen Nazi-Kunstschau vertreten; auch sind beide als Auftragnehmer für die Nationalsozialisten überliefert (S. 264, 266). Zu den Arbeiten von Fritz Erler für die Reichsbank in Berlin (1937–39) schrieb der Nazi-Kunstkritiker Edgar Schindler: Die Werke „erfüllen zusammen die Begriffe: Scholle, Volk und Rasse.“⁹

Walter Püttner versuchte mit unpolitischer Kunst in der lokalen *Münchener Kunstausstellung* durch Anpassung an die Gegebenheiten zu überleben (S. 241). Max Feldbauer hingegen hatte 1933 von den Nationalsozialisten Ausstellungsverbot erhalten (S. 267). Leo Putz zog sich nach regimekritischen Äußerungen und Schwierigkeiten mit der Gestapo in seine Heimat Südtirol zurück; 1937 wurde er aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen, was einem Berufsverbot in Deutschland gleichkam (S. 244). Bereits verstorben waren Walter Georgi († 1924), Adolf Höfer († 1927) und Robert Weise († 1923). Das Fazit von Jochen Meister fasst die beschämende Haltung einiger Künstler und deren „Verankerung im völkischen Spektrum“ Münchens (S. 242) zusammen: „Die Emigration von Leo Putz stellt im Kreis der Münchner Künstler die Ausnahme dar, die Integration wie im Falle von Fritz Erler dagegen war keine Seltenheit.“ (S. 245).

Hartfrid Neunzert steuerte einen kurzen Beitrag über die „Künstlerkolonie Scholle in Holzhausen am Ammersee“ bei, Ruth Stein über „Die Scholle und ihre frühen Sammler“ Sidney William Brown (1865–1941) und dessen Gemahlin Jenny.

Willkommen sind am Schluss des Bandes die „Kurzbiografien der Scholle-Künstler“ von Andreas Gröner und Barbara Götsch sowie eine „Chronik der Künstlervereinigung Scholle“ von Monika Nebel. Bibliografie und Register schließen den Band ab.

⁹ EDGAR SCHINDLER: Stil und Symbolik im Mosaik. Zu den Arbeiten von Fritz Erler in der Reichshauptbank in Berlin, in: *Die Kunst im Deutschen Reich* 4 (1940), H. 3, S. 75.

Der Südtiroler Unternehmer und Sammler Siegfried Unterberger hat mit der Herausgabe dieses Bandes eine Neubewertung der Künstlergruppe Scholle und weitere Einblicke in die Zeit um 1900 ermöglicht. Auf der Grundlage seriöser Schriftquellenforschung und gründlicher Analysen der Zeichnungen und Gemälde im kontextuellen Zusammenhang ist eine differenziertere Sichtweise auf eine Gruppe der künstlerischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts erarbeitet worden. Gemessen an der Entwicklung in Paris, wo damals u. a. Pablo Picasso daran arbeitete, mit allen künstlerischen Traditionen zu brechen¹⁰, sind die Aktivitäten der Scholle vergleichsweise moderat, in München jedoch nahmen sie für wenige Jahre eine progressive und innovativ wirksame Rolle ein. Als die beste Zeit der Gruppe gelten die Jahre 1905 und 1906 (S. 232).

LUDWIG TAVERNIER
 Universität Koblenz-Landau
 Campus Koblenz

10 KLAUS HERDING: Pablo Picasso. Les Desmoiselles d'Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde; Frankfurt Main 1992.

Dutch Eyes: A Critical History of Photography in the Netherlands, ed. by Flip Bool, Mattie Boom, Frits Gierstberg, Ingeborg Th. Leijerzapf, Adi Martis, Anneke van Veen and Hripsimé Visser; Zwolle: Uitgeverij Waanders 2007; 576 p., 675 ill.; ISBN 987-90-400-8380-8, € 69,95; Dutch Edition: Dutch Eyes: Nieuwe geschiedenis van de fotografie in Nederland; ISBN 987-90-400-8337-2, € 69,95

The publication of a history of photography in The Netherlands must be seen as a daring endeavour, considering that art-historical surveys have been criticized heavily in the past and for a long time have been regarded as passé by progressive art historians. This survey publication with the title *Dutch Eyes* is the result of more than fifteen years of work by prominent Dutch photography historians. Initially the book was intended as an update of the last retrospective work on Dutch photography entitled *Fotografie in Nederland* (Photography in The Netherlands), which appeared in three volumes in 1978–1979.¹ However, *Dutch Eyes* has become a new, independent historical survey that places contemporary Dutch photography in a historical context.

The publication of *Dutch Eyes* is part of a larger project under the same title, which aims to write a history of Dutch photography. The project was initiated by photography historians almost all of whom are working at the most important photographic collections in The Netherlands. As part of the project a website – www.dutch-eyes.nl – was launched. In 2005 a study day was organized with well-known scholars

1 I. TH. LEIJERZAPF (ED.): *Fotografie in Nederland. 1839–1920*; Den Haag 1978. – F. BOOL, C. H. A. BROOS (EDS.): *Fotografie in Nederland. 1920–1940*; Den Haag 1979. – E. BARENTS (ED.): *Fotografie in Nederland. 1940–1975*; Den Haag 1979.