

ancen in der Forschung verschiedener Fachrichtungen, von Schrift, fotografischer Abbildung, Wissenschaft und Kunst trifft das Buch die Vorliebe des Bauhauses für Papier und Raum. Aus dem Ausstellungskatalog wird Einzelnes noch einmal gezeigt, so ein Textfragment von Walter Gropius, 1919, in wiederum für die Lektüre ungeeignetem Format (S. 148–149). Auf S. 148 zitiert der Herausgeber ambitioniert aus einem Katalogbeitrag, wobei zwei Diphthonge verloren gingen. Die beiden Aufsätze zu den *Analysen Alter Meister* sind mit gleichen Bildern (wie im Katalog) ausgestattet, wenn auch in variierenden Formaten (Abb. S. 182–191, 196, 200–211). Peter Bernhard, Reinhard Zimmermann, Ellen Schwinzer und Osamu Okuda sowie der Herausgeber konnten ihre Katalogthemen ausarbeiten. Das „wichtigste Schlüsseldokument“, der Münchner Text, liegt nun mit einer Transkription der Handschrift vor (S. 138–142); ein nicht mehr „bislang unbekanntes Textmanuskript“ (S. 135; im Katalog S. 268).

Intensiv vertretene Forschung zur Inkunabel Bauhaus, ungewohnt quellenkundliche Fragestellung und ein wenig bekannter geistiger Hintergrund hinterlassen deutliche Spuren. Reflektion, Verdichtung, Spirale, Würfel, Ort und Zeit durchleuchten das Thema nicht, in dessen Ausläufern sich die Wissenschaft befindet. Die Rolle Johannes Ittens für die Kunstgeschichte wird, dem Titel ist es nicht anzumerken, weiter geschrieben. Wolfgang Kemp hatte in einem Aufsatz 1991 „Komplexität als methodisches Problem“ begriffen; Esoterik als Gelegenheit zur Wahrnehmung, Abstraktion als graduelle Reaktion auf eine katastrophale Welt und Neubeginn, das kann stimmen.

HEIKE WETZIG
Braunschweig

Anja Benschmidt, Alfred Kube: Die Landschaftsmalerin Sophie Wencke. Von der Bremerhavener Wencke-Werft nach Worpswede (Historisches Museum Bremerhaven, Kleine Schriften 8); 224 Seiten, 164 z. T. farbige Abb.; Bremerhaven: Verlag für neue Wissenschaft 2008; ISBN 978-3-86509-832-0; € 24,80

Dass es Frauen bis 1919 nicht erlaubt war, an einer Kunstakademie zu studieren, hinderte Sophie Wencke (1874–1963) wenig, ihre Intention zu verwirklichen. Als Tochter einer traditionsreichen Bremerhavener Schiffsbauer- und Reederfamilie war es ihr möglich, ab 1890 zunächst in Dresden und seit 1892 in Berlin privaten Kunstunterricht zu nehmen. 1898 wurde Sophie Wencke Schülerin von Otto Modersohn, dessen Werke sie 1896 in einer Ausstellung im Münchner Glaspalast bewundert hatte. Sie ließen den Entschluss reifen, nach Worpswede zu übersiedeln, wo 1889 Fritz Mackensen, Hans am Ende und Otto Modersohn in dem kleinen Moordorf unweit von Bremen eine Künstlerkolonie gegründet hatten, die später auch für Fritz Overbeck, Heinrich Vogeler u. a. zur stadtfernen Heimat wurde. Hier konnten Künstlerinnen und Künstler neben dem impressionistischen Interesse für die Darstellung von Farbe und Licht, für ländliche Motive oder markante Landschaften auch romantische Sehnsüchte nach bäuerlicher Idylle und einfachem, naturnahem Leben erfüllen.

Die Moorlandschaft rund um Worpsswede mit Torfkähnen, Bauernhäusern und Birken bot die Motive für zahlreiche Gemälde, mit denen Sophie Wencke Anfang des 20. Jahrhunderts als erfolgreiche Landschaftsmalerin bekannt wurde. Als die väterliche Werft 1900 Konkurs anmelden musste, nahm Sophie Wencke ihre Eltern auf. 1910 bezog sie gemeinsam mit ihrer jüngeren Schwester Clara ein eigenes Atelierhaus in Worpsswede. Wie aus verschiedenen Aufzeichnungen hervorgeht, wurden ihre Gemälde mit Preisen zwischen etwa 500 und 1.000 Mark angeboten. Im Vergleich mit den Verkaufspreisen für Gemälde von beispielsweise Otto Modersohn (1.000 bis 1.500 Mark) oder Hans am Ende (bis zu 3.500 Mark) darf Sophie Wencke als eine von den Zeitgenossen gefragte Künstlerin gelten. Zu ihrer Bekanntheit beigetragen hatten die Kunstpostkarten, deren klassischen Worpssweder Motive und stimmungsvolle Landschaftsbilder den Geschmack des Publikums trafen. 1906 gründete sie einen eigenen Kunstverlag, dessen Editionen, wie die in dreizehn Sprachen aufgedruckte Bezeichnung „Postkarte“ annehmen lässt, weite Verbreitung fanden. Als seit Beginn des Ersten Weltkrieges die Nachfrage nach Landschaftsgemälden aus Worpsswede nachließ, qualifizierte sich Sophie Wencke 1916 an der Königlich-Bayerischen Fachschule für Porzellanindustrie in Selb für die Lorenz Hutschenreuther AG. Dort hatte man sich wegen sinkender Absatzzahlen auf Kunstporzellan spezialisiert, deren Bemalung unter der Leitung von Sophie Wencke und ihrer Schwester Clara stand, wofür in dem Werk 1917–1919 eine Kunstabteilung eingerichtet worden war. 1919 heiratete die mittlerweile 44jährige Künstlerin Wilhelm Meinken, den sie bereits aus ihrer Kindheit kannte und dem sie nun – wieder in Begleitung der jüngeren Schwester – nach Hamburg folgte, wo ihr Mann in der Post- und Finanzverwaltung tätig war. Als er 1933 aus gesundheitlichen Gründen den Staatsdienst quitiert hatte, kehrte sie zusammen mit ihrem Mann und ihrer Schwester in ihr Haus nach Worpsswede zurück. Obgleich Sophie Wencke seit 1935 an dem „Weser-Zyklus“ mit mehr als 200 Darstellungen von Orten und Landschaften entlang dieses Flusses arbeitete, ist bis 1939 keine Teilnahme an einer Ausstellung nachweisbar. „Sie wurde auch nicht mit Preisen ausgezeichnet wie etwa Otto Modersohn und Fritz Mackensen, die beide Professorentitel verliehen bekamen.“ (S. 134). Völlig frei war aber auch sie nicht. Nachdem ihr Mann und ihre Schwester „1937 Anträge zur Aufnahme in die NSDAP“ gestellt hatten (S. 135), beteiligte sich Sophie Wencke nach Ausbruch des Krieges „an politisch ausgerichteten Kunstveranstaltungen, die von der Organisation *Kraft durch Freude* durchgeführt wurden.“ (S. 135).

Als nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges die überregionale Bedeutung von Worpsswede verloren ging und die ehemalige Künstlerkolonie zu einem idyllischen, für den Tourismus herausgeputzten Erinnerungsort mutierte, verloren auch Sophie Wenckes Bilder an Originalität.

Der Band zu der Landschaftsmalerin Sophie Wencke erschien anlässlich einer Sonderausstellung im Historischen Museum Bremerhaven. Auf der Basis gründlicher Archivarbeit gibt er einen anschaulichen Eindruck zu dem Leben der Künstlerin von der Gründerzeit des 19. Jahrhunderts bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts. Im Vordergrund steht die Beobachtung historischer Zeitabläufe, weniger kunstwissen-

schaftliche Forschungen. Dennoch wird deutlich, dass die künstlerisch entscheidenden Jahre der Worpsweder Landschaftsmalerin zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und dem Ersten Weltkrieg lagen.

LUDWIG TAVERNIER
 Universität Koblenz-Landau
 Campus Koblenz

Stefan Neuner: Maskierung der Malerei. Jasper Johns nach Willem de Kooning; München: Wilhelm Fink Verlag 2008; 352 Seiten, 159 SW-Abb.; ISBN 978-3-7705-4667-1; € 49,90

Mit seiner Studie hat Stefan Neuner die faszinierende Besichtigung einer Übergangsphase der amerikanischen Kunst in den 1950er Jahren vorgelegt, die sich zwischen dem Abstrakten Expressionismus und der Neoavantgardebewegung erstreckt. Gilt Willem de Kooning als einer der wichtigsten Exponenten der erstgenannten Strömung, so agiert Jasper Johns im Vorfeld der zweiten. Gegen die verbreitete Behauptung eines klar auszumachenden Bruches zwischen beiden Künstlern ist Neuners Buch geschrieben. Seine These lautet, dass sich nämlich der Bruch in den Werken von Johns selbst verorten lässt, die ebenso Zukünftiges vorwegnehmen, wie sie Überkommenes tradieren. Um diese paradoxe Fügung angemessen beschreiben zu können, wählt Neuner Harold Blooms Theorie der „Einflussangst“, die der amerikanischen Literaturwissenschaftler 1973 formuliert (*The Anxiety of Influence*; New York 1973) und wenig später (*A Map of Misreading*; New York 1975) weiterentwickelt hatte, und wendet sie in leicht modifizierter Form auf die künstlerischen Phänomene an. Der Kern dieser Theorie lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: ein „Schüler“ versucht erbittert dem hemmenden Einfluss seines „Künstlervaters“ zu wehren und sich Raum für Innovation frei zu spielen, indem er den bereits vom Vater beschrittenen Weg weiter ausbiegt und von diesem erarbeitete Formeln bis zu Unkenntlichkeit verzerrt – in diesem Spannungsfeld soll schließlich keimender Originalität ein hart erkämpfter Nährboden bereitet werden. Im „Ringens“ des Schülers mit dem Werk des Vaters wird dieses zwar „entstellt“, aber in einer Art und Weise – dies ist der methodische Coup Neuners in der Anwendung der Theorie – die heuristische Funktion übernehmen kann. Die Werke von Vater und Schüler informieren sich wechselseitig in Nach- und Rückwirkung¹ und konturieren künstlerische Aspekte, die ohne einen

1 Künstlerische Produktion unterliegt in dieser Betrachtung dem temporalen Modus der Nachträglichkeit, die durchaus mit dem gleichnamigen Freudschen Begriff aus der Psychoanalyse vergleichbar ist. Ereignisse wirken in der Zeit nach und prägen folgende Ereignisse, die wiederum die Bedeutung der initialen Ereignisse rückwirkend ändern können. HAL FOSTER: *The Return of the Real* (1996) hat im ersten Kapitel seines Buches das Konzept der Nachträglichkeit für eine Betrachtung des Verhältnisses zwischen historischer Avantgarde und Neoavantgarde fruchtbar gemacht. Den bei Foster im Zentrum stehenden Begriff des Traumas möchte Neuner aber nicht auf die von ihm untersuchten Phänomene angewandt wissen.