

Fläche. Resultate: Eine Grafik ohne Zufälligkeiten und ein plastisches Bild; beides gute Mittel die Erscheinungen unseres Lebens umgeformt, knapp und drastisch aufzuzeigen“ (S. 6). Dass er mit dieser so klaren wie radikalen Auffassung seiner Kunst Jahrzehnte später den verhassten Kapitalisten in die Hände spielt, gehört wohl zu den Ironien der (Kunst-)Geschichte.

RÜDIGER MÜLLER  
Köln

**Farben, die blühen. Die Malerin Hal Busse**, hg. v. Marc Gundel im Auftrag der Stadt Heilbronn anlässlich des 80. Geburtstages von Hal Busse; 111 S., zahlr. SW und Farbabb.; Städtische Museen Heilbronn 2006; Edition Braus im Wachter Verlag 2006; ISBN 936921-03-2 (Museumsausgabe), ISBN 3-89904-213-1 (Buchausgabe).

Hal Busses Oeuvre ist ein schlagender Beweis dafür, dass die Güte eines Werkes und der Bekanntheitsgrad seines Schöpfers nicht zwangsläufig miteinander korrespondieren. Das erstaunliche Werk dieser wichtigen Künstlerin (geboren 1925) ist bis heute bestenfalls einem kleinen, zudem regional begrenzten, Kreis von Kunstinteressierten ein Begriff. Umso erfreulicher, dass die Städtischen Museen Heilbronn 2006 der zurückgezogen lebenden Künstlerin anlässlich ihres 80. Geburtstages eine umfangreiche Ausstellung widmeten, die zugleich die erste Retrospektive ihres facettenreichen Werkes darstellt. Begleitend erschien der Katalog „Farben, die blühen. Die Malerin Hal Busse“, den es hier zu besprechen gilt.

Der 112 Seiten starke Band lässt sich grob in zwei Abschnitte untergliedern: Einen Textteil, bestehend aus knappem Vorwort und drei Aufsätzen verschiedener Autoren und einen opulenten Bilderteil. Letzterer nimmt mehr als die Hälfte der Veröffentlichung ein und ist – nicht nur deshalb – als Kernbereich der Publikation einzuschätzen. Eine tabellarische Biografie, Auflistung der Einzel- und Gemeinschaftsausstellungen sowie eine Aufstellung der Wettbewerbe und Arbeiten der Künstlerin im öffentlichen Raum stecken abschließend ihren Wirkungskreis ab. Den Schlusspunkt setzt das Impressum.

Zunächst sei kurz auf das Vorwort (S. 7) eingegangen: Enthält dieses doch, neben den üblichen einleitenden Hinführungen zum im Hauptteil behandelten Sujet und den damit verbundenen positiven Einschätzungen der Künstlerin und Dankesbekundungen an Helfer, den Hinweis auf eine wichtige Weichenstellung von einiger Tragweite.

„Die Malerei steht im Zentrum unseres Rückblickes anlässlich ihres 80. Geburtstages. Nur am Rande streifen wir Graphik, plastische Werke und Arbeiten im öffentlichen Raum.“

Zu dieser Entscheidung, im Vorwort gewissermaßen an versteckter Stelle untergebracht, hätte man sich eingehende, plausible Erläuterungen und Begründungen gewünscht. Denn nachvollziehbar ist diese Schwerpunktsetzung nicht, angesichts einer Künstlerin, die sich keineswegs speziell der Malerei widmete, sondern im

Gegenteil gerade auch im Bereich der Plastik und Objektkunst Bahnbrechendes und Grenzüberschreitendes leistete. Auch gibt es bis heute keine umfassende Publikation über diesen hoch innovativen Bereich, der diese Zurückhaltung der Verantwortlichen erklären könnte. Die Präsentation der Künstlerin lediglich als „Malerin“ kommt damit grundsätzlich einer Beschneidung gleich.

Ein Blick auf die Katalogbeiträge im Textteil sorgt für die nächste Überraschung: Wer erwartet, dass das malerische Werk- wenn schon ausdrücklich konzeptionell in das Zentrum gerückt- aus verschiedenen Blickwinkeln in Fachbeiträgen eingehend gewürdigt wird, sieht sich schon im Ansatz getäuscht:

Gerade einmal drei Aufsätze befassen sich mit dem hochkomplexen Oeuvre: zwei davon sind „Überblicksarbeiten“, der dritte Text widmet sich der Malerei, allerdings mit weitreichenden Einschränkungen. Geht es dem ersten Beitrag um die allgemeine „Verortung“ der Kunst Hal Busses, verfolgt der zweite die Klärungs- und Reifeprozesse anhand zentraler Entwicklungslinien im Gesamtwerk. Der dritte und letzte Beitrag des Kataloges befasst sich zwar ausschließlich mit Malerei, begrenzt sein Terrain aber weitgehend auf das Spätwerk und das darin waltende Verhältnis zur Natur.

Wie man es auch dreht und wendet: Die thematische Spannweite ist zu gering und deckt deshalb den inhaltlichen Reichtum Busses nicht ab. Wie ein Torso wirken die drei Aufsätze und verursachen dem Kenner von Busses Werk angesichts dieser unausgewogenen Beleuchtung Phantomschmerzen.

Diese Strategie der Akzentsetzung sollte man im Hinterkopf behalten, wenn im folgenden Beitrag über die Gründe ausbleibenden Erfolges der Künstlerin Hal Busse räsoniert wird.

Auf das Vorwort (S. 7) folgt im Textteil zunächst der Beitrag von Marc Gundel, seines Zeichens Direktor der Städtischen Museen Heilbronn, mit dem Titel „Farben, die blühen. Hal Busse und die Kunst von Frauen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.“ (S. 8–17) Seine Annäherung an die Künstlerin erfolgt damit unter dem Aspekt der „Frauenfrage“. Sicher ein nachvollziehbarer Ansatz angesichts Jahrhunderte langer struktureller Benachteiligungen von Frauen im Allgemeinen und Künstlerinnen im Speziellen, doch ist kritisch zu prüfen, ob diese Engführung in unserem Zusammenhang der angemessenen Darstellung der Künstlerin tatsächlich dient.

Grundsätzliche Skepsis ist auch hinsichtlich der Formel „Kunst von Frauen“ im Nebensatz des Titels angebracht. Nicht näher definiert, ist dieser Begriff hoch missverständlich, da er die Existenz einer typischen „Frauenkunst“ suggerieren könnte und damit von vorneherein das Problem einer Gettoisierung aufwirft.

Gleich zu Beginn seiner Ausführungen konstatiert Gundel völlig zutreffend die unzureichende Rezeption Busses in Publikationen und Ausstellungen und ihren bis heute nur geringen Bekanntheitsgrad. Diese mangelnde Anerkennung, von Gundel mit der sehr emotional gefärbten Vokabel „Missachtung“ (S. 8) gleichgesetzt, stehe „im krassen Widerspruch zur künstlerischen Laufbahn Hal Busses.“ (S. 8)

Er bekräftigt seinerseits, „dass das Lebenswerk von Hal Busse in den Kontext der deutschen Nachkriegsmoderne zu stellen und dort zu positionieren“ (S. 8) sei.

Nach diesen leider etwas allgemein gehaltenen Feststellungen zu Busses Verortung, die sich einer qualitativen Einschätzung bewusst oder unbewusst enthalten – denn wo anders als in der deutschen Nachkriegsmoderne sollte sie einzuordnen sein als deutsche Künstlerin, die seit den 50er Jahren ihrer Profession nachgeht? – wendet Gundel sich nun der Gender – Thematik zu und verknüpft die Frage nach den Wahrnehmungsdefiziten bezüglich des Werkes von Hal Busse mit denen all jener Künstlerinnen, die um 1920 geboren sind. Die rhetorische Frage nach der Platzierung im kollektiven Gedächtnis bildet damit den Rahmen von Gundels Erörterungen.

Im weiteren Verlauf seines Beitrages zeichnet der Autor nun zunächst den Entwicklungsgang der Künstlerin nach, indem er sich an ihrer Biographie orientiert. Er unterscheidet dazu eingangs drei Arbeitsphasen, die er folgendermaßen definiert: Von den Anfängen bis zum Umzug nach Hamburg, die Hamburger Zeit sowie die Rückkehr ins heimatische Heilbronn.

Zuerst lernt der Leser die prägenden Stationen ihrer Ausbildung kennen: Vom väterlichen Unterricht über ihre Lehrer Manfred Henninger und Fritz Steisslinger an der Kunstakademie Stuttgart, die Busse seit 1946 besucht. Den Einfluss des ebenfalls in Stuttgart lehrenden Willi Baumeister schätzt Gundel als äußerst gering ein. Erwähnung finden ebenfalls der vierteljährige Studienaufenthalt in Paris, wie auch die Künstlerkontakte innerhalb der deutschen Kunstszene. Auf die Pariser Zeit bezogen, bemerkt Gundel, dass Busse die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts „durchmalt“ habe. (S. 12) Tatsächlich sprechen die Werke dieser Zeit von ihrer intensiven kreativen Auseinandersetzung mit geschätzten Vorbildern wie Fernand Léger, Maria Elena Vieira da Silva und anderen Mitgliedern der École de Paris. Zuzustimmen ist auch der Einschätzung, dass es sich bei der daran anschließenden Werkphase mit ihren „Arena-“, „Struktur-“ und „Nagelbildern“ um die „produktivste und innovativste Werkphase“ (S.13) Busses handelt. Irritierend pejorativ mutet in diesem Kontext aber die Einschätzung als „nationale“ Avantgarde an. Dieser Begriff, bereits im Vorwort (S.7) benutzt, führt zu einer befremdlich „verkleinernden“ Einschätzung der künstlerischen Leistung Busses. Würde man die vergleichbaren Werke Günther Ueckers, gemeint sind hiermit die nahezu zeitgleich entstandenen Nagelreliefs, mit dem gleichen Begriff zu belegen wagen?

Gundel nennt diese Arbeiten in seinem Beitrag bezeichnenderweise „Nagelbilder“, während der Abbildungsteil gattungstechnisch zutreffender von „Nagelreliefs“ spricht. Die „Eingemeindung“ der Nagel-Objekte in die Kategorie „Bild“ ver-rät das Dilemma, den Fokus auf die Malerin Hal Busse zu legen, ohne auf ihre Nagelreliefs, Prototypen eines Ausstiegs aus dem Bild, verzichten zu wollen.

Auf den Abschnitt „Avantgarde aus der Provinz“ folgt ein Unterkapitel, dessen Titel „Kind – Kunst – Mann“ die Hinwendung zur speziellen Frauenproblematik ankündigt. Es folgen Hinweise auf die veränderten Lebensbedingungen aufgrund des 1960 erfolgten Umzuges nach Hamburg, wo Busses Ehemann Klaus Bendixen als Professor an der Hochschule für Bildende Künste lehrt und den Unterhalt der Familie sichert. Gundel thematisiert des weiteren Busses doppelte Mutterschaft und die daraus resultierende vermehrte Familienarbeit, die Busse alleine zu bewältigen hatte. All diese

Fakten stimmen, doch sitzt Gundel hier seiner eigenen „frauenbewegten“ Sicht auf. Statt etwas larmoyant den Rollenkonflikt der von ihm behandelten Künstlerin zu postulieren und mit Hinweisen auf die schwierigen Biografien zweier weiterer Künstlerinnen zu untermauern (Es handelt sich um Hanna Nagel und die einstige Studienkollegin Ruth Eitle), täte einfach ein Blick auf das souveräne Werk Busses gut: Gegen all die Widerstände, die ihr durch ihr soziales Geschlecht (gender) ihre Rolle als Künstlerin erschweren, antwortet Busse mit kraftvoller selbständiger Künstlerschaft. Trotz bürgerlicher Rollenerwartung an „die Ehefrau und Mutter zweier Kinder“ schafft sie ohne nennenswerte Unterbrechung ein überzeugendes Gesamtwerk. Gundel konstatiert zwar die „beruflichen und gesellschaftlichen Grenzen“ (S.16), an die Busse früh stieß, doch wie lassen diese sich vereinbaren mit den künstlerischen Freiräumen, die sie sich selbstbewusst zu erhalten wusste? Nur en passant erwähnt der Autor das eigene Atelier der Künstlerin sowie, sicher nicht selbstverständlich für die „typische“ Ehefrau der 60er Jahre, ein Arbeitstipendium in Paris im Jahr 1968. Gälte es hier nicht, diese kraftvolle Künstlerpersönlichkeit zu würdigen statt wie selbstverständlich einen Opferstatus anzunehmen?

Busse beschreitet immer wieder neue Wege. Nach 1968 entstehen großformatige, „poppige“ Werke, die die Auseinandersetzung mit der Pop Art in einer sehr eigenständigen und teils politisch gefärbten Weise belegen und den Vergleich mit zeitgleichen Künstlern dieser Phase nicht scheuen müssen. In den großformatigen Gemälden der 80er Jahre betreibt sie eine spielerisch anmutende Abwandlung serieller Kunst, die wie die Synthese aus Pop Art und Konkretion wirkt, daneben ist eine Hinwendung zur Kunst am Bau und Plastik im öffentlichen Raum zu beobachten, was auch Gundel konstatiert. (S.14) Diese höchst individuellen Entwicklungsstränge wollen nicht recht passen zu seiner Beobachtung einer „Entwicklung, die stagniert“ (S. 14).

Mit wenigen Worten äußert Gundel sich auch zur Vielgestaltigkeit von Busses Schaffen, die er allerdings in Hinblick auf den Kunstmarkt für problematisch hält. „Die stilistische und thematische Diversifikation der Arbeiten von Hal Busse steht der Forderung nach einem Markenzeichen bis heute gegenüber.“ (S. 15)

Die Rückkehr nach Heilbronn, dritte Arbeitsphase laut Gundel, bewertet er als Rückbesinnung auf die künstlerischen Anfänge. (S. 15) Als Beleg werden die „malerischen, unprätentiösen Motive wie Stilleben, Weinberge oder Gartensituationen“ (S. 15) genannt.

Gundel wendet sich abschließend wieder seiner Ausgangsfrage nach der kunsthistorischen Positionierung Busses und ihrer Generation zu. Seine These: Die zwischen 1920 und 1930 geborenen Künstlerinnen gehören generell nicht zum kunsthistorischen Kanon. (S. 15) Ob er diese Einsicht intuitiv gewonnen hat oder ob sie auf statistisch nachprüfbarer Genderforschung beruht, verrät er nicht. Auch die Überlegungen, die er bezüglich der Gründe solch fehlender Präsenz anstellt, verbleiben eher im Stadium allgemeiner, und nur teilweise plausibler, Mutmaßungen, so dass auf eine weitere Darlegung hier verzichtet wird.

Die Frage nach der Verortung eines Künstlers sollte aus kunstwissenschaftlicher Sicht aus der Betrachtung seines Werkes heraus beantwortet werden. Dazu sind füglich alle relevanten Bereiche des Oeuvres angemessen zu berücksichtigen.

Hier stößt man auf den blinden Fleck in Gundels Argumentation: Er konstatiert zwar die fehlende Präsenz Busses und bemerkt doch nicht, dass er, um es etwas überpointiert zu sagen, ein Teil dieser Ausgrenzungsproblematik ist. Die Genderforschung verweist nicht umsonst auf die definitorische Macht des Blickes, der auch heute noch zumeist ein Männerblick ist. Die konzeptionell zu einseitige Zuspitzung auf die „Malerin“ Hal Busse ist bereits Ergebnis eines Auswahlprozesses.

Der Umgang mit Busses Werk und seine Präsentation unter einschränkendem Blickwinkel verrät damit viel über die definitorische Macht der Entscheidungsträger im Kunstbetrieb und die Mechanismen der Geschlechterordnung.

Dass man auf diese Weise den Ruhm einer Künstlerin nicht zwangsläufig mehrt, sondern im Gegenteil durch die Auswahl der Werke und die Strategie der Auseinandersetzung mit ihnen einer Zuordnung zum Regionalismus und damit ihrer Marginalisierung Vorschub leistet, ist sicher der schwerwiegendste Einwand, den man gegen die Publikation erheben kann.

Am Ende seines Beitrages resümiert Gundel schließlich, „dass Hal Busses Werk [...] in vielerlei Hinsicht charakteristisch für die Kunst von Frauen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts [ist]“ und spielt damit wieder auf die hohe Diversität in Busses Schaffen an, die eine Vielzahl höchst unterschiedlicher Bild- und Werkschöpfungen zustande brachte. Solche Flexibilität, die sich in „heterogenen Arbeitsschwerpunkten und Themen“ niederschlägt, sieht Gundel als besonderes Merkmal weiblicher Kunst überhaupt. Ob solch eine Verallgemeinerung zulässig ist, sei dahin gestellt, Gegenbeispiele gibt es jedenfalls genug. Ohne diese Fragen hier erschöpfend behandeln zu wollen, sei abschließend eine Einschätzung Gundels zitiert, der jedoch voll zuzustimmen ist: „So oder so: Hal Busses Werk gebührt ein fester Platz in der deutschen Kunstgeschichte.“ (S. 16)

Der zweite, mit Abstand aufschlussreichste Beitrag des Kataloges stammt von Dieter Brunner und trägt den Titel: „Der rote Faden. Stränge und Verknüpfungen im künstlerischen Werk von Hal Busse“ (S. 18–33) Schon in der Überschrift umreißt er die Besonderheit des Werkes von Hal Busse mit prägnanten Worten.

Weisen die „*Stränge*“ auf die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher, ja divergierender Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten hin, nehmen die „*Verknüpfungen*“ die künstlerische Synthese vorweg, in der die diversen eigenständigen Ansätze und Entwicklungstendenzen sich als Teile eines großen, in sich stimmigen Werkes erweisen.

Die vorangestellte Metapher des *roten Fadens* öffnet zudem den Assoziationsraum nicht nur zur „labyrinthischen“ Vielgestaltigkeit des facettenreichen Schaffens, sondern zielt auch auf solche Merkmale, die für Kontinuität stehen. Sie lenkt zudem die Aufmerksamkeit auf die in Busses Oeuvre bevorzugte Farbe „Rot“.

Brunner stellt sich der schwierigen Aufgabe, ein Werk von immenser Bandbreite und großem Abwechslungsreichtum auf wenigen Seiten angemessen vorzustellen. Dass dieses Unterfangen auf weiten Strecken gelingt, hängt mit der gewissenhaft-geduldigen Annäherung zusammen, die er der Vielfalt der künstlerischen Erscheinungen angeeignet lässt.

Neben der treffenden Systematisierung bestimmter Werktypen versteht er es außerdem, Bezüge zwischen den Werkreihen nachvollziehbar herauszuarbeiten. Der Komplexität dieses Oeuvres wird er trotz der im Ausstellungs- und Katalogtitel angelegten Zuspitzung auf das Medium „Malerei“ zudem ansatzweise dadurch gerecht, dass er die Objektbilder und Reliefs in seine Betrachtungen einbezieht und andere plastische Arbeiten zumindest knapp erwähnt.

Im ersten Abschnitt seines Beitrages („Ein Sujet als durchlaufender Strang: die Badenden“ S. 18–21) konstatiert Brunner zunächst die Bedeutung der menschlichen Figur für Busses Werk. Im Anschluss exerziert er am Beispiel „der Badenden“ exemplarisch Fortschritte und Entwicklung der Künstlerin Busse vor. Die Konzentration auf dieses eine, wenngleich zentrale Motiv aus Busses Themenkanon hilft, die Genese des Sujets hinsichtlich der wechselnden Darstellungsmodi zu verfolgen. Unterschiedliche Stadien spiegeln dabei die jeweiligen Einflüsse wider, denen die junge Künstlerin ausgesetzt war und die sie fruchtbar umzusetzen wusste. Sprechen die frühen Badenden die Sprache Fernand Légers oder Oskar Schlemmers, könnte man beim wichtigen Schlüsselwerk „Strand“ von 1967/2004 eine innere Verwandtschaft zu Gemälden von Eva Hesse geltend machen, was im Katalogtext aber unterbleibt. Anders als Gundel kommt Brunner übrigens zu dem Schluss, dass nach der Geburt der zweiten Tochter zwar die Familie im Vordergrund steht, „[...] die künstlerische Produktion aber unvermindert weiter(geht)“. (S. 20)

Im zweiten Unterabschnitt unter den Leitwörtern „Zufall und Ordnung – Struktur und Raster – Licht und Landschaft“ wendet sich Brunner dem Entwicklungsstrang zu, in den die spektakulären Nagelbilder gehören. Hier gelingt es ihm, durch die überzeugende Ableitung dieser Reliefs aus dem Motiv der Menschenmenge, von Busse in abstrahierter Form bereits ab 1957 mehrfach verarbeitet, die Eigenständigkeit von Busses Bilderfindung gegenüber den zeitgleich entstandenen Nagelbildern von Günther Uecker plausibel zu machen.

Aufschlussreich auch seine Deutung der Nagelbilder als beeindruckende Synthese divergierender Tendenzen in Busses Schaffen.

„Sie versucht, die Errungenschaften des Informellen und Expressiven mit denen des Konkreten und des Konstruktiven in Einklang zu bringen.“ Resultat sind die „geradezu kostbar wirkenden Nagelreliefs“. (S. 25)

Brunner öffnet dem Betrachter weiterhin die Augen für die Beziehung zwischen den Nagelbildern und der Werkreihe der „Arenabilder“. Der kreisförmige, seriell eingesetzte Punkt bzw. Pinseltupfer ist ihm malerisches Äquivalent der plastischen Nagelköpfe. Er zeigt den Weg auf, den Busse von hier ausgehend auf eine fast meditativ gestimmte Farbfeldmalerei nimmt, die durchaus an die vibrierenden Bildtafeln Rothkos erinnert. Man bedauert, dass in diesem Kontext nicht auch die *Roten Sonnen*, eine eingehende Besprechung erfahren haben. Sind es doch erstaunlich poetische und dabei klare Gemälde, deren Reiz und Wert mit dem Begriff des Plakativen nicht annähernd erfasst ist. Auch die zumindest erwähnten Werke aus der Pop Art – Phase von Hal Busse werden leider nicht Gegenstand intensiverer Beschäftigung.

In einem weiteren Abschnitt betrachtet Brunner die „dritte Dimension: Relief, Skulptur und Kunst am Bau“, wo es Überschneidungen zum bereits besprochenen Nagelrelief-Thema gibt. Erfreulicherweise finden – wenn auch in höchst knapper Form – die Arbeiten kinetischer Prägung eine Erwähnung. Ein besonderer Aspekt dieser Werkgruppe: Plastiken wie die *Wandelbaren Türme* (um 1965) oder die *Röhrenplastik* (1967) sind nicht nur auf die Veränderung ihrer räumlichen Konstitution angelegt, sondern fordern „aktives Betrachterverhalten“. Hieraus spricht eine so umfassende Erweiterung des Kunstbegriffes, dass vertiefende Betrachtungen angebracht gewesen wären.

Doch die *Wandelbaren Türme* wie auch das berückend schöne *Rot flimmernde Raumobjekt* um 1960/61, das die Spiegelobjekte von Julio Le Parc vorwegzunehmen scheint, sind nicht mehr als Randnotizen innerhalb des Beitrages.

Trotz der im Ganzen positiven Einschätzung, ist auch auf ein Dilemma dieses Aufsatzes hinzuweisen: Er enthält im wahrsten Sinne des Wortes „zuviel des Guten“. Denn ungeachtet des erklärten Zieles, die zentralen Entwicklungslinien nachzuzeichnen, wird er zu einer ehrgeizigen Tour de Force durch das Gesamtwerk und im großen Textgewebe droht der rote Faden zuweilen verloren zu gehen. Das ist sicher nicht alleine dem Autor anzulasten, denn grundsätzlich wäre hier eine Entzerrung in Form weiterer Fachbeiträge aus mehrerlei Gründen nicht nur begrüßenswert, sondern notwendig gewesen: Zum einen, um den Leser nicht durch Überfülle zu ermüden und zu überfordern, zum anderen um allen Werkreihen die gebührende Aufmerksamkeit zukommen zu lassen.

Den Abschluss des Textkataloges bildet der Beitrag von Siegfried Simpfendörfer. Unter dem Titel „Vom Wahrnehmen der Natur. Hal Busse und die Landschaft“ (S. 34–41), konzentriert sich Simpfendörfer auf den Aspekt der Landschaft, nimmt dabei aber besonders die späten Garten- und Jahreszeitenbilder in den Blick, die trotz belebter Farbtextur vornehmlich das „wiedererkennende Sehen“ fordern. Simpfendörfer selbst stellt den treffenden Vergleich dieser spontan wirkenden Werke mit „Tagebucheintragungen“ in den Raum und weist außerdem auf die Verknüpfung dieser Gemälde mit Biographischem hin. Auch wenn diese farbintensiven, oft skizzenhaften Bilder mehr darstellen als rasche Notate, waltet in ihnen ein deutlich unkomplizierterer Zugang zur Natur als etwa in den Tafeln der strengen dreiteiligen Bildinstallation „Weinberge“ von 1990/91, deren nüchterne Kompromisslosigkeit einen extremen Gegenpol zu ihnen darstellt. Diesem Naturbegriff nachzugehen wäre aufschlussreich und sinnvoll gewesen. Einen fruchtbaren Ansatz böten hier die Betrachtungen, die Simpfendörfer zu dem Rasterbild „Erinnerung an J.F. Kennedy“ von 1983 anstellt und in denen er die Polarität von Chaos und Ordnung wahrnimmt.

Der Bildteil folgt, so weit möglich, der Chronologie der Werkentstehung. Hal Busses Oeuvre zeichnet sich jedoch durch die Gleichzeitigkeit teilweise sehr unterschiedlicher Ansätze und Arbeitsweisen aus, so dass es zu zeitlichen Überschneidungen innerhalb ihrer Schaffensphasen kommt. Dies berücksichtigt der Abbildungsteil, indem die formal und stilistisch zusammengehörenden Werke als Gruppen präsentiert werden, denen jeweils eine doppelseitige Abbildung mit erläuternder Über-

schrift vorangestellt wird: Der zeitlichen Einordnung folgt eine knappe Charakterisierung bezüglich ihrer Verortung in der Zeitgeschichte und im Hinblick auf die individuelle Bildsprache der Künstlerin.

- 1950–1958: Von der großen zur kleinen Form – Die Entwicklung einer eigenen Bildsprache
- 1958–1962: Der Griff in den Raum – Flächenreliefs und Nagelbilder
- 1958–1965: Von den mediterranen Arenen über Farbvibrationen zu den roten Sonnen
- 1965–1980: Farbstrukturen und Formstrukturen zu Zeiten von Flower Power und politischem Aufbruch
- Nach 1980: Zurück in der Heimat – zurück zu Gegenstands- und Landschaftsstrukturen

Die so entstandenen „Kapitel“ tragen zur Übersichtlichkeit des Abbildungskataloges erheblich bei, da sie einen raschen, gleichwohl informativen Überblick über die bestimmenden Werkkomplexe der Künstlerin ermöglichen. Eine gute Idee, die der Leser beim Blättern als Orientierungshilfe sicher zu schätzen weiß.

Begrüßenswert auch die Tatsache, dass im Bildteil eben nicht nur die „Malerin“ Aufnahme gefunden hat, sondern ebenso die „Plastikerin“. So vereint eine der schönsten Bildstrecken, ohne dass durch dieses Urteil die Qualität der übrigen Werke geschmälert werden soll, im Abschnitt „1958–1962: Der Griff in den Raum – Flächenreliefs und Nagelbilder“ die wunderbaren, kostbar wirkenden Nagelobjekte, die im unmittelbaren Vergleich mit Ueckers verwandten, zeitgleichen Nagelbildern bei aller Nähe doch eine eigene künstlerische Qualität, ja Aura haben, sowie die kühlen Reliefs konkret-nüchterner Gestalt. Vermutlich haben diese Aufsehen erregenden Arbeiten den Weg in den Abbildungsteil ihrer Zwitterrolle als raumhaltige *Bilder* zu verdanken. Hochinnovative Arbeiten wie „Rotflimmerndes Raumobjekt“, ein aus zahlreichen Aluplättchen gefertigtes „Mobile“ fand immerhin ganzseitige Aufnahme im Textteil (S.30). Diese kinetische Raumskulptur verdeutlicht noch einmal, wie wenig nachvollziehbar die Beschränkung auf die Malerei in Busses Werk ist. Spätestens hier ahnt man, welche Chance der intensiven Annäherung man sich im Heilbronner Katalog mit der gewählten Selbstbeschränkung leider verschenkt hat.

Zahlreiche spannende Werke aus dem Bereich Skulptur, Objekt und Kunst am Bau, werden im Textteil zwar abgedruckt, doch in beklagenswert kleinen Formaten.

Damit sind sie zwar nicht vollkommen ignoriert, doch durch die Art der beiläufig – illustrierenden Präsentation als eher unwichtig gekennzeichnet. Dieses Kriterium wiegt deshalb schwer, da an anderen Stellen der Verzicht auf eine zu großformatige, eher „leichtgewichtige“ Abbildung nicht geschadet hätte, eine Feststellung, die vor allem Simpfendörfers Beitrag trifft. Zudem sorgen die vielen, eher kleinteiligen Abbildungen im ersten Teil der Publikation bisweilen für eine wimmelnde optische Unruhe.

Positiv hervorzuheben ist die durchgängig hohe Qualität der Abbildungen. Das Blättern im Bildteil führt von einer Entdeckung zur nächsten und unterstreicht die Richtigkeit von Brunners folgender Aussage:

„Man darf [...] die Breite der Formulierungen durchaus als Gütezeichen künstlerischer Qualität werten.“ (S. 33)

Dass sich der Fokus der Publikation einengend auf die Malerin Busse richtete, wurde bereits kritisch kommentiert.

Welcher unseligen Eingebung aber ist die Idee geschuldet, eine Künstlerin, deren Werk über weite Strecken durch Strenge und Klarheit der Auffassung und der Ausführung besticht, unter dem blumigen Titel „*Farben, die blühen. Die Malerin Hal Busse*“ zu präsentieren? Auch wenn dieser Titel sich auf einen – aus dem Zusammenhang genommenen – Aphorismus der Künstlerin beziehen mag, legt er hier doch eine falsche Fährte. Derart sprachlich verharmlosend und verniedlichend wirkt er, dass er Busses Werk in die „Frauenecke“ rücken muss. Man hätte sich für Hal Busses Katalogeinband ein klares, frisches Design gewünscht und dazu einen Slogan, der das unterschwellige Spiel mit den Stereotypen des Weiblichen vermieden hätte.

Trotz aller kritischen Einwände sind dem Katalog dennoch viele Leser zu gönnen, denn es gilt, ein reiches, faszinierendes Oeuvre zu entdecken. Hal Busses Werke sprechen durch ihre Qualität für sich.

Zu hoffen wäre aber noch viel mehr, dass diese Publikation den Anstoß für eine nachhaltige, systematische, wissenschaftliche Aufarbeitung von Busses Schaffen gibt, die bislang leider noch aussteht.

BARBARA WEYANDT  
Universität Koblenz-Landau  
Campus Koblenz

**Christian Demand: Wie kommt die Ordnung in die Kunst?;** 286 S.; Springer: Klampen Verlag 2010; ISBN 978-3-86674-057-0; € 22,00

Christian Demand (geb. 1960), Musiker, Komponist, Journalist, habilitierter Philosoph und jetzt Professor für Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg, kam zufällig kurz hintereinander in drei international hoch angesehene Museen moderner Kunst und ärgerte sich sehr, jedesmal fast ausschließlich dieselbe Auswahl von einigen Künstlern vorzufinden, die von identischen pädagogischen Texten eingehegt waren, was ihn an einen Zoo erinnerte. Den Einband des Buches, das er daraufhin schrieb, zierte eine Sammlung aufgespießt zu denkender Schmetterlinge. Dies und der Zoo, beide Ordnungen nach Arten missfallen ihm. Mit dieser Kritik an gegenwärtigen Kultur Tendenzen steht er an der Seite derjenigen, die besonders auf dem Gebiet von Architektur und Städtebau gegen Verirrungen protestieren.

Die Ordnung der Kunst nach Arten ergibt aber auch nichts für ein Wissen über den Verlauf von Kunstgeschichte. Dem wendet sich Demand dann, nach einem Blick auf André Malraux, mit Bezug auf Ernst H. Gombrichs *The Story of Art* zu, ohne diese mit irgendeinem ähnlichen Buch, etwa von Richard Hamann, zu vergleichen. Gombrichs erstmals 1947 erschienene, ursprünglich für Schüler und Studienanfänger ge-