

in der *Komposition 7* auf Euklid, Darwin und die moderne Kosmologie bezogen: „Hängen Urknall und schwarze Löcher, letztere lassen sich in ‚Komposition 7‘ all-orts finden, zusammen?“ (S. 216) Diese Bezüge sind ebenso spekulativ wie die Aussage: „Insgesamt verkörpert das Gemälde einen transitorischen Augenblick auf einer umkehrbaren Zeitachse“ (S. 216). In der zweiten These behauptet Haldemann „essentielle Übereinstimmungen“ zwischen Kandinskys Bild und Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* (1909) – Übereinstimmungen, die sich bei näherer Überprüfung als rein atmosphärisch erweisen.

In einer summarischen Darstellung, die aber viele treffende Beobachtungen enthält, behandelt Haldemann schließlich das Werk nach 1914 (S. 233–269). Eine Hauptthese hierzu ist neben der „Reflexivität“ das Verständnis der Abstraktion Kandinskys als „Bild-Märchen“ (S. 265), das m.E. einen zweifellos vorhandenen Aspekt der Kunst Kandinskys zu stark in den Vordergrund rückt. – In einem Anhang (S. 270–291) befinden sich drei Exkurse: einer zur Entstehungsgeschichte des Buches *Über das Geistige in der Kunst* mit vielen nützlichen Informationen, einer zur Begegnung Kandinskys mit den russischen Slawophilen und „Gottessuchern“, aus der die Einbeziehung der religiösen Dimension ab 1910 zu erklären sei, und ein Exkurs zu der für die Entwicklung der Abstraktion stimulierenden Wirkung Arnold Schönbergs auf den Maler.

Sieht man die Bücher von Brucher und Haldemann zusammen, dann zeigt sich ihre Gemeinsamkeit im Übermaß an Spekulation. Die Artikulation unzureichend begründeter Hypothesen in solchem Ausmaß fördert die Forschung nicht, da überhaupt nicht abzusehen ist, wie die unzähligen Einfälle, Behauptungen und Thesen (von denen hier nur ein kleiner Ausschnitt angeprochen wurde) jemals kritisch aufgearbeitet werden könnten. Vielmehr werden die Forscher angesichts der zeitaufwendigen und mühseligen Lektüre sich nur umso mehr berechtigt fühlen, Forschungsliteratur nach Gutdünken unbeachtet zu lassen, da die sorgfältige kritische Aufarbeitung des Forschungsstandes sich mehr und mehr zu einer kaum noch zumutbaren Mammutaufgabe auswächst.

REINHARD ZIMMERMANN
FB III Kunstgeschichte
Universität Trier

Friedrich Weltzien: E. W. Nay – Figur und Körperbild. Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre; Berlin: Dietrich Reimer Verlag; 388 S., 22 Farb., 128 SW-Abb.; ISBN 3-496-01278-1; € 69,-

„[...] All diese vielfältigen und scheinbar widersprüchlichen Elemente, mit denen sich Nays Werk in den Gesamtaspekt der zeitgenössischen Kunst einfügt, sind nur Teilerscheinungen einer umfassenden, in sich einheitlichen Unternehmung. Im Grunde hat Nay aus einer durch alle Wirrsale hindurch bewahrten, ungebrochenen Persönlichkeit nichts weiter gesucht, als eine in ihm vorhandene koloristische Anlage

geistig zu bauen. Malen hieß für ihn von allem Anfang an, ein Bild aus der Farbe zu gestalten. Erscheinungsort der Farbe war die Fläche. In der Relation der Farbe zur Fläche lagen für ihn die Grundelemente einer Gleichung, die nur durch eine Kette folgerichtiger bildnerischer Operationen so zu entwickeln war, daß sich auf der *formalen Ebene* eine ausgeglichene Choreographie aus farbigen, rhythmischen und räumlichen Bewegungen und Spannungen der farbig akkordierten Fläche ergab, die sich mit der Formel Ganzheit + Rhythmik und Dynamik bezeichnen ließe, und auf der *geistigen Ebene* die Gestaltung und Begehung der Fläche als Symbolhandlung für die Gestaltung und Begehung des eigenen geistigen Existenzfeldes möglich machte – Fläche als ‚espace spirituel‘. Die schlüssige und bildnerische Begleichung der Relation von Farbe und Fläche entwickelte sich über das ganze Leben hin und reifte in langsamen Schritten aus. Der rote Faden ist immer sichtbar“¹.

Diese Sätze aus Werner Haftmanns Einleitung zu seiner 1960 erstmals veröffentlichten und 1991 als erweiterte Neuauflage publizierten Monographie zum Werk des Malers Ernst Wilhelm Nay formulieren eine Sicht auf das Œuvre des Malers, die sich (in ihren Grundzügen) bis heute in der Forschung gehalten hat: Die Werkentwicklung Nays wird retrospektiv als ein teleologischer Prozeß gedeutet, in dessen Zentrum die Entwicklung des abstrakten Bildes steht und dessen Höhepunkt die ab der Mitte der 1950er Jahre entstandenen „Scheibenbilder“ sind.

Auch für Friedrich Weltziens umfassende Dissertation über „E. W. Nay – Figur und Körperbild“ haben diese Sätze Haftmanns eine zentrale Bedeutung (S. 22 f.). Weltzien sieht in ihnen jedoch nicht mehr die Formulierung richtungsweisender Grundsätze zur Bestimmung des Nayschen Œuvres, die es weiterführend auszudifferenzieren gilt, sondern er stellt sie als Leitbild einer überkommenen und im Kern problematischen Beurteilung des Werks – eingegrenzt auf das Frühwerk bis hin zu den Bildern der frühen fünfziger Jahre – kritisch in Frage.

Weltzien setzt in seiner Dissertation gegen die Bestimmung, daß Nay ein Maler gewesen sei, dessen Werk von den dreißiger Jahren an bis zu seinem Lebensende durchgängig von einem „Willen zur Abstraktion“ (S. 32 ff.) bestimmt war, die These, daß in Nays Œuvre der beherrschende „Bildgegenstand während und nach der Naziherrschaft stets die menschliche Figur“ gewesen sei (S. 11). In seiner Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur habe für Nay dabei besonders der Körper im Zentrum des künstlerischen Interesses gestanden: „Behauptet wird nun, daß auch die Nachkriegsmalerei auf einem körperbezogenen Boden gründet, der die *conditio sine qua non* für die Abstraktion, wie auch für die Gegenbewegung, die Ende der fünfziger Jahre einsetzt, bildet“ (S. 43). Die Begriffe ‚Figur‘ und ‚Körper‘ werden von Friedrich Weltzien in der Anwendung auf die Gemälde E. W. Nays nicht synonym verwendet, sondern bezeichnen zwei unterschiedliche Arten der Darstellung mit jeweils eigener Bedeutung. Entscheidend ist dabei, daß der Begriff ‚Figur‘ nur auf eine konsistente, zusammenhängende Abbildung eines Menschen oder Tieres angewen-

1 WERNER HAFTMANN: E. W. Nay; Erstauf. Köln 1960, Zit. nach der erwähnten Neuauflage Köln 1991, S. 13.

det wird. Der Begriff ‚Körper‘ geht über diesen Bezugsrahmen hinaus. Dazu schreibt Weltzien: „Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Annahme, daß der Körperbezug – als humanes Anliegen – nicht mit einer zunehmenden Auflösung mimetischer Abbildlichkeit verschwindet, sondern sich auf das Bild als Ganzes verlagert. [...] Die gleichzeitige Entwicklung von graphischen Chiffren – die als Zeichen den Körper, und zwar ausschließlich den Körper betreffen – hält den Bildgegenstand bis in die frühen fünfziger Jahre noch an der Grenze gegenständlicher Lesbarkeit. Der Umstand, daß diese Graphismen sich durchgängig bis 1968 in seinem Werk finden, bestätigt die Bedeutung, die ihnen und damit der Körperdarstellung zukommt“ (S. 46). Und weiter schreibt Weltzien über seine Perspektive: „Die Untersuchung versteht sich als der Versuch, neue Kriterien zur Bewertung der Nachkriegsmalerei in Deutschland oder Europa zu erproben. Der rote Faden „Körper“ ist dabei einerseits Selbstzweck, indem er den Gegenstand der Betrachtung bezeichnet, zum anderen aber auch methodisches Mittel, unter dessen Leitung es gelingen soll, tradierte Sichtweisen aufzuheben. Interessant wird dies besonders an den Punkten, an welchen sich die Körperlichkeit im Bild von der Figuration abtrennt und auf unterschiedliche Weisen eine emanzipierte Existenz zu führen beginnt“ (S. 47). Diese Aussagen Friedrich Weltziens verdeutlichen, daß sein zentrales Interesse – im deutlichen Unterschied zu Werner Haftmann und weiten Teilen der Forschung – nicht dem ‚Farbkünstler‘ E. W. Nay gilt, sondern der bisher in der Forschung völlig unberücksichtigten Frage nach der Darstellungsweise und der Bedeutung des Körpers in den Gemälden. Weltziens Anspruch beinhaltet also nichts Geringeres, als über 40 Jahre Forschungsgeschichte zu Ernst Wilhelm Nays Œuvre von den Anfängen bis zu den Bildern der frühen fünfziger Jahre zwar nicht grundlegend neu, doch in entscheidender Weise umzuschreiben.

Auf den ersten Teil des Buches, in dem der Autor seine Positionierung innerhalb der bisher geleisteten Forschung vollzieht und die Bedeutung des Körpers als Bildstoff für Nay ankündigt und die in den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts entstandene Theorie des „pluralen Körpers“ kurz vorstellt, die im zweiten Teil des Buches eine tragende Bedeutung erhalten soll, folgt der umfangreiche zweite Teil der Studie, der richtungsweisend mit „Der Körper im Bild“ überschrieben ist.

In diesem zweiten Teil widmet sich Weltzien ungemein detailliert – über 223 Seiten hinweg – der Analyse der Darstellung des Körpers in Nays Gemälden seit dem Frühwerk bis hin zu den „rhythmischen Bildern“ der frühen 50er Jahre. Der Autor seziert dabei in akribischer Weise für die einzelnen Werkphasen die spezifischen Verfahrensweisen des Künstlers mit dem Körper innerhalb der Bilder. Weltzien hebt dabei auch immer wieder die in den Bildern wiederkehrenden Motive heraus, um auch auf diese Weise nachhaltig Nays Interesse an der Figur und seine Auseinandersetzung mit bestimmten Figurentypen gegen die Sichtweise zu setzen, sein Werk wäre alleine durch eine Arbeit im abstrakten Bild bestimmt.

Den Höhepunkt des zweiten Teils dieser Studie zu Figur und Körperbild im Werk E. W. Nays nimmt die Analyse der Gemälde ein, die ab 1939 entstehen. Im Verlaufe der 30er Jahre hatte der Maler die verschiedensten Weisen von Figuren- und

Körperbezeichnungen in seinen Bildern ausgelotet. Entscheidend war jedoch für alle Bilder, die vor 1939 entstehen, daß die Darstellung der Figur, die Mittel, mit denen Nay Figur bezeichnet, eine klare Differenzierung von dem jeweiligen Umraum zulassen. In den Bildern, die ab 1939 entstehen, kommt es immer stärker zu einer Autonomisierung von Formen, was für die Kontinuität der bezeichneten Figuren in den Bildern zur Folge hat, daß einzelne Körperteile aus der Einheit der menschlichen Figur herausgelöst werden (S. 155). Es findet eine „Emanzipation“ der Körperteile statt (S. 175). Mit dieser Emanzipation der Körperteile, die in den Bildern der 40er Jahre von Nay weiter vorangetrieben wird, lösen sich die Figuren in ihrer mimetischen Abbildlichkeit immer stärker auf, wobei die körperlichen Zeichen, auf die Nay dabei als Bildträger gleichwohl nicht verzichtet, immer stärker auf das gesamte Bild übergehen. In diesem Sinne bleibt nach Weltzien, trotz Nays Abkehr von der mimetischen Darstellung der Figur, der Körper zentraler Gegenstand der Bilder (S. 176 ff.).

Friedrich Weltziens Analysen der Gemälde läßt sich ein hohes Maß an Plausibilität nicht absprechen. Dennoch erscheint seine Perspektive auf die Gemälde, die Anfang der 40er Jahre („Frankreichbilder“) und darauf folgend entstehen („Hekatebilder“ und „Fugale Bilder“), letztlich zu eindimensional. In diesen Bildern die Bedeutung des Körpers als Thema derart stark zu betonen, hat zur Folge, die von Nay selbst gesuchte und auch verbalisierte „Spanne“ zwischen einem figürlichen Bildanlaß und einem Bild, das nach einer formalen Autonomie strebt – welches nicht mehr abbildend ist – auf die Körperzeichenresiduen, die bei diesem Prozeß unter anderem als Bildmittel übrig bleiben, zu stark in den Vordergrund zu stellen.

Ist der zweite Teil der Studie von Weltzien hauptsächlich als eine Form- und Motivgeschichte angelegt, so erweitert der Autor seinen Zugang zu Nays Werk im Kontext seiner Ausführungen über den „pluralen Körper“ im Zusammenhang seiner Analyse der Werke der 40er Jahre noch um eine ikonologische Perspektive (S. 175 ff.).

Weltzien sieht in Nays Umgang mit dem Körper eine Analogie zu Bestimmungen des Körperbildes, wie sie der Altphilologe Bruno Snell seit den 30er Jahren in Anwendung auf die Sprache in Homers Epen entwickelt hatte. Es ist das „teilige gleichwohl integrale Körperbild“ (S. 179), das Snell im vorklassischen Griechisch der homerischen Epen ausgedrückt sieht und das sich, nach Weltzien, als analoges Phänomen in Nays Bilder findet. Der Autor wendet dieses in der Altphilologie definierte Körperbild erstmals auf die zeitgleich entstanden Werke der bildenden Kunst an und betont damit das „humane Anliegen“ (S. 46), das sich in den Gemälden Nays ausdrücke. Weltziens Hinweis auf die Arbeiten Snells und die analogen Phänomene in den Gemälden Nays gliedern sich auf der einen Seite nahtlos in die Ergebnisse älterer und jüngerer Forschung ein, die sich mit der Rezeption der Antike in der Kunst der 40er und 50er Jahre beschäftigt². Auf der anderen Seite liefert Weltzien mit dem Bezug auf das Körperbild, das in Snells Schriften entwickelt wird, einen neuen, hoch-

2 Unter anderem GUIDO REUTER: Der singende Kopf des Orpheus. Zur Rezeption von Mythos und Mythen in der deutschen Malerei der Nachkriegsjahre. Werner Gilles, Ernst Wilhelm Nay und Willi Baumeister, in: *Mythos (Düsseldorfer Schriften zur Mythosforschung, 1)*; Düsseldorf 2003.

interessanten Hinweis, der nachfolgende Studien zur Kunst der 40er und 50er Jahre sicherlich nachhaltig beeinflussen dürfte.

Im dritten Teil seines Buches, der mit „Bildkörper und Körperbild“ überschrieben ist, wendet der Autor selbst das Modell des „pluralen Körpers“ auf Werke Francis Bacons, Jean Dubuffets und anderer Künstler-Zeitgenossen E. W. Nays an, um dessen Tragweite auszuloten. Darüber hinaus analysiert er anhand der Schriften Willi Baumesters (Das Unbekannte in der Kunst), Martin Heideggers (Der Ursprung des Kunstwerks) und Maurice Merleau Pontys (Der Zweifel Cézannes) das dort entwickelte Körperbild, um das Anliegen seiner Studie, die Herausarbeitung der Bedeutung des Körpers in der Kunst Nays, als ein weiterreichendes Phänomen nachhaltig zu untermauern.

Obwohl sich auch dieser letzte Teil der Studie als äußerst interessant erweist und Friedrich Weltzien den Leser mit seiner klaren Sprache sicher durch die philosophischen Theorien leitet, leidet die Ökonomie des gesamten Buches durch diesen dritten Teil nicht unerheblich. Im Sinne einer Leserfreundlichkeit wäre es besser gewesen, wenn dieser mit immerhin 83 Seiten nicht geringe ‚Textbrocken‘ in Form gekürzter Kapitel in den zweiten Teil des Buches eingearbeitet worden wäre. Hierdurch wäre zwar die Stringenz der formalen und motivischen Analysen in diesem Teil unterbrochen worden, doch hätten die theoretischen Fundierungen im direkten Kontakt mit den Bildern eine noch größere Tragweite erhalten.

Selbst wenn man als Leser nicht alle Aspekte, die Friedrich Weltzien in seinem Buch herausarbeitet, vorbehaltlos teilen mag, überzeugt die Frische seines Ansatzes und die Weite seiner Analysen in einem hohen Maße. In diesen Sinne darf man das Buch allen Interessierten an der deutschen und europäischen Kunst der 40er und frühen 50er Jahre sehr empfehlen.

GUIDO REUTER

Seminar für Kunstgeschichte

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Peter Keetman: Volkswagenwerk 1953; hrsg. vom Kunstmuseum Wolfsburg, mit Beiträgen von Gijs van Tuijl, F. C. Gundlach, Dirk Schlinkert, Rolf Sachsse, Manfred Grieger und Holger Broeker; Bielefeld: Kerber 2003; 176 S. mit 90 Abb.; ISBN 3-936646-27-9; € 78,-

Wenn man von den Vorläufern und Wegbereitern der zeitgenössischen Photographie in Deutschland spricht, dann fallen schnell die Namen von August Sander oder Albert Renger-Patzsch. Der 1916 in Wuppertal geborene, heute in Marquartstein (Oberbayern) lebende Peter Keetman wird vergleichsweise selten genannt. Dies überrascht schon deshalb, weil Keetman in den 1950er Jahren als Gründungsmitglied der Gruppe „fotoform“ (zu ihr gehörte u. a. auch Otto Steinert) wesentlich dazu beitrug, die von der Vorkriegsavantgarde entwickelten photographischen Ausdrucksformen aufzuarbeiten und weiter zu entwickeln. Ein opulenter und stark überformatiger Bild-