

(S. 346 f.). Es wäre nun zu fragen, wie einheitlich dieser „Zeitgeist“, das mentale Klima sein kann, und wie sich Vorstellungen über die Welt in „Stilistisches“ umsetzen.

Suckale betont, wie schon erwähnt, die zunehmende Freiheit von Baumeistern, Bildhauern und Malern, Stile und Stillagen (*modi*) bewußt zu wählen und auch ihre persönliche Art von Religiosität auszudrücken, so daß z. B. die Bildwelt im 15. Jahrhundert durch eben diese bestimmt wurde, was die Auftraggeber und die Öffentlichkeit teils akzeptierten, teils verwarfen (S. 487). Ihm ist klar: „Die Rekonstruktion historischer Wahrnehmungsgewohnheiten ist schwer, sie kann nur in Umrissen gelingen“ (S. 217). Es bleibt ein Problem, sowohl die Bedeutung der bildnerischen Zeichen aller Art, als auch die Befähigung, diese zu lesen, für Menschen früherer Zeiten, und zwar für je nach sozialem Stand unterschiedlich gebildete Menschen, zu ermitteln. Auch damals dürften Erfindungen, Anknüpfungen, Bildzitate und Stilrezeptionen innovativer und gelehrter Künstler von den Betrachtern, den Laien, nur in ganz verschiedenem Ausmaß erkannt und goutiert worden sein.

In seinen subtilen und gelehrten Analysen der Bedeutung von Zeichen – Gegenständen, Inschriften, Kompositionen, Formen, Farben usw. – kann Suckale gar nicht anders, als mit eigener Subjektivität und Einfühlung eine Lesart möglichst glaubhaft zu machen. Zusammen mit zahlreichen Ergebnissen, die methodisch als mehrfach gesichert angesehen werden können, machen diese Lesarten den Sammelband zu einer ungemein inspirierenden Lektüre.

PETER H. FEIST  
Berlin

**Hildegard Hammerschmidt-Hummel (Hrsg.): Die Shakespeare-Illustration (1594–2000).** Bildkünstlerische Darstellungen zu den Dramen William Shakespeares: Katalog, Geschichte, Funktion, Deutung. Mit Künstlerlexikon, klassifizierter Bibliographie und Registern; Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2003; 3 Bände, zus. 1720 S. u. 3100 SW-Abb.; ISBN 3-447-04626-0; € 228,-

Die hier anzuzeigende dreibändige Publikation beschäftigt sich mit der Rezeption sämtlicher siebenunddreißig Shakespeare-Dramen in der bildenden Kunst von den Anfängen (Ende des 16. Jahrhunderts) bis hin zu jüngsten künstlerischen Auseinandersetzungen (2000). War die wissenschaftliche Aufarbeitung von bildlichen Gestaltungen zum Werk William Shakespeares in Einzeluntersuchungen immer wieder unternommen worden, so hatte eine umfassende und benutzerfreundliche Darstellung in Form einer Bilddokumentation bisher ausgestanden. Erarbeitet wurde das Werk, das aus einem langjährigen Forschungsprojekt der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur hervorgegangen ist, von der Anglistin und ausgewiesenen Shakespeare-Kennerin Hildegard Hammerschmidt-Hummel, die also nicht nur als Herausgeberin fungiert, wie man aufgrund des Titels meinen könnte. Sein Kernstück bildet eine Auswahlammlung von 3000 Darstellungen. Sie stammen aus dem von der Forscherin im Zuge ihrer Arbeit erheblich erweiterten und nun rund

7000 Bildwerke umfassenden Shakespeare-Bildarchiv der Akademie der Wissenschaften, das damit weltweit einzigartig ist.

Der erste Band (Teil 1) enthält einen geschichtlichen Überblick über die Shakespeare-Illustration, ein informatives Künstlerlexikon mit Kurzbiographien zu allen im Bild- und Katalogteil vertretenen Künstlern (weit über 500) sowie eine umfassende, vorzüglich klassifizierte Bibliographie. Hinzu kommen vier sehr hilfreiche Spezialregister (zu Künstlern, Stechern, Schauspielern und Shakespeare-Figuren), die den Materialreichtum aller drei Teile bequem erschließen. Den überaus schlüssig gegliederten Bild- und Katalogteil umfassen die beiden anderen Bände. Die Präsentation der Darstellungen erfolgt dort gegliedert nach Drama, Akt und Szene, wodurch es zu aufschlußreichen Gegenüberstellungen unterschiedlicher künstlerischer Auffassungen kommt. Im Anschluß an jedes der so dokumentierten Werke folgen noch die weiteren Rubriken ‚Figuren‘, ‚Schauspieler‘ (es handelt sich um Schauspieler-Rollenporträts) und ‚Simultandarstellungen‘. Zusammen mit der Rubrik ‚Varia‘, die den Katalog abschließt und freie Gestaltungen erfaßt, die nicht eindeutig bestimmten Stücken zugewiesen werden können, erweitern sie die Einzeldokumentationen. Sie führen so die ganze Breite der künstlerischen Auseinandersetzung mit Shakespeares Werk durch die Jahrhunderte vor Augen.

Auffällig ist zunächst, daß der Dokumentation kein seitens der Autorin definierter Illustrationsbegriff zugrundeliegt, was angesichts der heterogenen Einzelauswahl zu wünschen gewesen wäre. Wird man beim Begriff der Illustration vornehmlich von Arbeiten graphischer Art (im weitesten Sinne) ausgehen und einen Bild-Text-Bezug als konstitutiv ansehen, so entzieht sich eine Reihe von Darstellungen einem solchen herkömmlichen Verständnis: Es wurden etwa auch Gemälde mit aufgenommen und freie Arbeiten zu Shakespeares Werk; bei letzteren (vor allem unter ‚Varia‘ aufgeführt) sind die Bezüge meist nicht erkennbar. Sehr zu bedauern ist, daß die drei Bände ausschließlich Schwarzweißabbildungen enthalten, was dem Benutzer die Beurteilung vieler Werke erschwert.

Hildegard Hammerschmidt-Hummel beleuchtet in ihrem kenntnisreichen, sehr übersichtlich gegliederten Abriß (S. 1–201), der mit einem vorzüglichen wissenschaftlichen Apparat ausgestattet ist, wesentliche Entwicklungen der bildkünstlerischen Rezeption Shakespeares. Als früheste Illustration dürfte eine Federzeichnung von Henry Peacham aus dem Jahr 1594 oder 1595 gelten, die ein Bühnengeschehen zu ‚Titus Andronicus‘ zeigt. Darauf ist vermutlich einer der ersten großen Shakespeare-Darsteller, Richard Burbage, dargestellt (eine Annahme, die die Verfasserin sogar auf ein kriminaltechnisches Bildgutachten des BKA stützt) und offenbar Shakespeare selbst in der Titelrolle; dieser trat 1594 mit Burbage im Rahmen einer berühmten Schauspieltruppe gemeinsam auf, weshalb die Vermutung durchaus ansprechend ist.

Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts kam es in England zu einer verstärkten künstlerischen Auseinandersetzung mit Shakespeares Werk. 1709 erschien die erste illustrierte Shakespeare-Ausgabe von Nicholas Rowe, und es ist gerade der hierbei schon festzustellende Einfluß zeitgenössischer Theaterpraxis, der zahlreiche illustrative Darstellungen des 18. Jahrhunderts kennzeichnet.

Auch die seinerzeit ranghöchste Aufgabe der Malerei, das Historienbild, fand in Shakespeares Werken ein Stoffreservoir, wobei wiederum England führend wurde und William Hogarth mit seinen Shakespeare-Darstellungen „eine englische Variante der Historienmalerei ins Leben“ (S. 16) rief. Ende des Jahrhunderts versuchte man dort sogar, mit Shakespeares Dramen ganz bewußt eine – bisher kaum ausgeprägte – nationale Historienmalerei zu begründen (Boydells ‚Shakespeare Gallery‘). Für das ehrgeizige Projekt einer ständigen Ausstellung von Gemälden zum Werk Shakespeares schufen insgesamt 33 Künstler 167 Gemälde. Joshua Reynolds war hieran ebenso beteiligt wie etwa Johann Heinrich Füssli und William Blake; gerade Füssli und Blake setzten auf dem Gebiet der Shakespeare-Darstellung Maßstäbe durch ihre ganz neuartigen, den Tiefenschichten des dramatischen Geschehens nachspürenden, visionären Gestaltungen.

In Deutschland war es – nach den Titelvignetten des Schweizers Salomon Gessner zu Wielands Shakespeare-Übersetzung (1762–66), den wohl frühesten Shakespeare-Illustrationen im deutschsprachigen Raum – Daniel Chodowiecki, der 1778/79 eine Serie von Kupferstichen zu ‚Hamlet‘ schuf. Sie standen unter dem Eindruck der ersten deutschsprachigen Aufführungen dieses Stückes und stellen gleichsam eine zeichnerische Mitschrift der Inszenierung dar.

Ein Kapitel widmet die Verfasserin den Shakespeare-Arbeiten William Turners. Dieser setzte sich sehr frei – und eher nur am Rande – in einigen Gemälden mit Shakespeares Werk auseinander. Abgesehen von einem Porträt (‚Jessica‘), das eine Figur aus ‚Der Kaufmann von Venedig‘ zeigt, deutet bei den anderen Bildern zunächst nur der Bildtitel eine solche Bezugnahme an. Es dominieren Stadtansichten von Venedig, wobei Shakespeare-Figuren nur sehr peripher behandelt sind. Die Autorin spricht ganz zu Recht von einer „Neubestimmung des historisch-literarischen Bildthemas“ bei Turner, doch zugleich auch wie selbstverständlich von dessen „Shakespeare-Illustrationen“ (S. 38). Gerade hier wäre eine Definition und Differenzierung des Illustrationsbegriffs zu wünschen gewesen. Sie widmet dann einem Bild zu ‚Romeo und Julia‘ (‚Juliet and her Nurse‘, 1836) besondere Aufmerksamkeit. Es zeigt von einem erhöhten Standpunkt aus in der Südwestecke des Markusplatzes eine Ansicht des belebten Platzes mit Blick auf Markusdom und Campanile. Im Vordergrund rechts sind auf einem Balkon zwei kleine Frauengestalten zu sehen, die offenbar Julia und ihre Amme darstellen. Den von Turner vorgenommenen Ortswechsel von Verona nach Venedig erklärt Hildegard Hammerschmidt-Hummel – abgesehen von dessen persönlicher „Vorliebe“ für Venedig – zunächst mit Turners Vorstellung „vom Erhabenen“ (S. 41), dem diese Stadt ganz besonders entsprochen habe. Mag dies durchaus zutreffen, so glaubt die Autorin noch ein weiteres Motiv „für den eklatanten Verstoß gegenüber seiner literarischen Quelle“ entdeckt zu haben. Mit der gewählten Ansicht habe Turner „zugleich unverkennbare sexualsymbolische Zeichen im Sinne Sigmund Freuds“ gesetzt (S. 41). Es seien dies „die Kuppeln, Wölbungen und Bögen von San Marco und der sich pfeilartig erhebende Campanile“ (S. 41). Nun konnte freilich Turner Sigmund Freud aus wohlbekanntem Gründen nicht kennen, doch – so meint die Verfasserin – offenbare das Gemälde, „indem es die Freudsche Sexualsymbolik anti-

zipiert und mit seiner völlig neuartigen Maltechnik unterschwellig eine Atmosphäre des Verfalls auszudrücken vermag, auf geniale Weise die auch der Shakespeareschen Tragödie zugrundeliegende und in Variationen immer wieder anklingende Eros-Thanatos-Motivik“ (S. 41). Es ist hierbei doch staunend anzumerken, mit welcher Unbekümmertheit die Autorin zu tiefdringenden Deutungen und durch abwegige Überinterpretation zu verblüffenden Ergebnissen gelangt.

In Frankreich vergleichsweise spät bildkünstlerisch rezipiert, fand Shakespeares Werk in der Kunst der französischen Romantik begeisterte Aufnahme. Eugène Delacroix' Illustrationszyklus zu ‚Hamlet‘ (13 Lithographien, 1843) stellt einen Höhepunkt der Shakespeare-Illustration überhaupt dar. Verstärkte Auseinandersetzung erfuhren die Dramen im 19. Jahrhundert dann in England in den Gemälden und Graphiken der Präraffaeliten (Hunt, Millais, Rossetti u. a.), wobei häufig seelische Konflikte und das Thema der Frau als ‚femme fatale‘ im Vordergrund stehen.

In einem Kapitel beschäftigt sich die Autorin auch mit den Shakespeare-Illustrationen der deutschen Impressionisten. Hier waren es vor allem Lovis Corinth und Max Slevogt, die sich in Malerei und Graphik seinem Werk gewidmet haben. So kommt die Verfasserin natürlich auch auf Corinths Othello-Gemälde (1884) zu sprechen, welches sie offenbar nur unter dem Titel ‚Othello‘ zu kennen scheint. Corinth hat es jedoch auf dem Bild deutlich mit ‚Un Othello‘ bezeichnet, wodurch vom Künstler selbst bereits eine Deutung gegeben wurde: Es war Corinth offenbar um die psychische Befindlichkeit des dargestellten Schwarzen (wohl ein Matrose vom Antwerpener Hafen) zu tun, um dessen innere Erregtheit, die ihn mit der Figur des ‚Mohren‘ bei Shakespeare vergleichbar zu machen schien. In Unkenntnis des eigentlichen Bildtitels identifiziert sie nun den Dargestellten mit Shakespeares Othello und kommt zu dem Ergebnis, es sei Corinth darauf angekommen, diesen eben nicht „in der Rolle eines majestätischen Helden“, sondern „als einen Durchschnittsmenschen ohne jedwede Pose“ (S. 91) zu zeigen; freilich entgeht ihr der leidvolle Gesichtsausdruck nicht. Hildegard Hammerschmidt-Hummels besondere Aufmerksamkeit gilt dann dessen rot-weiß gestreiftem Matrosenhemd (von ihr unzutreffend als „Freizeithemd“ bezeichnet, S. 91). Sie meint deutliche Übereinstimmungen mit demjenigen auf Édouard Manets Gemälde ‚Argenteuil‘ (1874) – und hier als Freizeithemd getragenen – entdecken zu können. Die Autorin kommt nun zu dem Schluß, daß Corinth „die schlichte Alltagskleidung“ bei Manet „kopiert“ (S. 92) habe. Es ist zunächst die Frage, welchen Erkenntniswert im Zusammenhang mit der Shakespeare-Rezeption eine solche Feststellung überhaupt besitzt. Von dem ähnlichen Kleidungsstück, das anscheinend seinerzeit verbreitet war (offenbar besaß Corinths Modell auch solch ein Kleidungsstück!), sofort bedeutungsvoll eine direkte Abhängigkeit in Rechnung zu stellen und auf eine Kopie zu schließen, erscheint allzu voreilig und abwegig.

Max Slevogt hat Mitte der zwanziger Jahre einen 13 Lithographien umfassenden Zyklus zu ‚Macbeth‘ geschaffen, ein Werk von eindringlicher Kraft, das meist kaum beachtet wird. Daher ist es sehr verdienstvoll, daß die Autorin es in ihrem Überblick anhand ausgewählter Darstellungen kurz vorstellt und damit seinen Rang unterstreicht. Allerdings illustrierte Slevogt nicht, wie im ‚Künstlerlexikon‘ behauptet

wird, „Romane von Karl May“ (S. 302), sondern er schuf Illustrationen zum ‚Lederstrumpf‘ J. F. Coopers.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts ist eine zunehmend freiere Behandlung der Werke Shakespeares zu beobachten, die oftmals mit einer Loslösung von der Textvorlage einhergeht, bewußte Inkongruenzen zuläßt, ja gewissermaßen erst im Abstoßen vom Text neue Möglichkeiten der Annäherung zu finden scheint. Man Ray etwa schuf 1948 eine Serie von über zwanzig Arbeiten (‚Shakespearean Equations‘), „deren Textbezüge im allgemeinen unklar bleiben und zuweilen willkürlich sind“; sie können als „freie surrealistische Abstraktionen“ (S. 122) gekennzeichnet werden.

Auch Künstler der Pop-Art beschäftigen sich mit Shakespeares Werk. So setzten sich etwa Jim Dine und Peter Blake mit dem ‚Sommernachtstraum‘ auseinander (letzterer auch mit ‚Hamlet‘).

Die Gemälde der Jungen Wilden, die 1986 zum Berliner Künstlerwettbewerb ‚Images of Shakespeare‘ (anlässlich des Internationalen Shakespeare-Kongresses) eingereicht wurden, lassen – wie auch die Autorin feststellt – mit Ausnahme weniger Bilder keine Rückbezüge auf konkrete Shakespeare-Stücke mehr erkennen. Sie machen – Hildegard Hammerschmidt-Hummels eher hilflose Versuche zeigen es – eine Zuordnung zum Werk sichtlich schwierig. Dieses diente bestenfalls indirekt als Anregung für das eigene Arbeiten der Künstler; einige Gemälde entstanden auch schon mehrere Jahre vor dem Wettbewerb, so daß eine Auseinandersetzung mit Shakespeare nicht immer notwendig anzunehmen ist. Im Katalogteil sind die meisten Bilder dann – wohl nicht ohne Grund – auch eher ratlos unter ‚Varia‘ eingeordnet.

Insgesamt wertet die Verfasserin, die hier von „Shakespeare-Malerei“ (S. 134) spricht, den Verlust an Rückbezug gerade als Energie-Gewinn für die Shakespeare-Illustration.

Die jüngsten Bild-Schöpfungen, die von der Autorin in ihrem Überblick berücksichtigt werden, entstammen einem im Jahr 2000 entstandenen ‚Buch-Objekt‘ zu ‚Hamlet‘ von Kathrin Brömse. In freier Verarbeitung, doch mit deutlich erkennbaren Textbezügen, hat sich die Künstlerin in 17 doppelseitigen, ausdrucksstarken Darstellungen (Mischtechnik) mit Shakespeares wohl berühmtestem Drama auseinandergesetzt. Obgleich die Verfasserin von einem „ambitionierten“ Werk (S. 151) spricht und der Titel der Bilddokumentation Illustrationen bis ins Jahr 2000 verzeichnet – man sollte doch annehmen, daß sich dies dann auch auf die Auswahlammlung bezieht – wurde es, abgesehen von zwei Abbildungen im Text, in den Bild- und Katalogteil nicht aufgenommen. Offenbar erschien eine klare Zuordnung zu ‚Hamlet‘ dort aufgrund der freieren Behandlung nicht möglich, für eine Unterbringung bei ‚Varia‘ wies es dagegen wohl zuviel Textbezüge auf. Vielleicht waren es am Ende auch lediglich Platzgründe. So erfährt man schließlich nichts Näheres über die junge Buch-Künstlerin, weil deren Aufnahme ins ‚Künstlerlexikon‘ damit ja unterblieb.

Wenngleich bei vorliegender Publikation zur Shakespeare-Illustration freilich ‚nur‘ eine repräsentative Auswahlammlung angestrebt wurde, zeigen die etwa auch hier zu beobachtenden Schwierigkeiten im Umgang mit einigen Darstellungen die Notwendigkeit einer Begriffsbestimmung von ‚Illustration‘ aufs neue. Vielleicht wird

gerade der bewußte Verzicht auf dieses Wort in manchen Fällen den Bildern mehr gerecht. Anzeichen hierfür sind im Text – zumindest an einigen Stellen – auch durchaus erkennbar bzw. zu vermuten.

Die Publikation stellt eine wichtige, im ganzen als vorbildlich zu bezeichnende Dokumentation dar und wird sich zweifellos als Standardwerk bewähren. Der Preis freilich wird den Käuferkreis erheblich einschränken und vornehmlich auf Bibliotheken, Museen und Spezialforscher begrenzen.

BERNHARD GEIL  
Bad Bergzabern

**Martin Schieder: Expansion / Integration. Die Kunstaussstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland** (*Passerelles 3*, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, hrsg. von Thomas W. Gaethgens); München: Deutscher Kunstverlag 2004, 120 Seiten, ISBN 3-442-06414-1; € 14,80

Spätestens mit der Kapitulation Nazi-Deutschlands begann die Debatte über den Aufbau eines neuen Staates. Für die Besatzungsmächte war dabei die Kultur von Beginn an ein Mittel, eine tragfähige demokratische Gesellschaft zu etablieren. Am bekanntesten sind die Bemühungen der USA, der zeitgenössischen Kunst Raum zu schaffen, denen man nachsagt, sie hätten einen Siegeszug der abstrakten Kunst im Nachkriegsdeutschland ausgelöst. Dieser Aspekt der Kulturpolitik vor 1949 und in der jungen Bundesrepublik wurde erst in letzten Jahren gründlicher erforscht. Kaum bekannt ist aber, daß auch in der französischen Besatzungszone ein Kulturprogramm entwickelt wurde, das die Demokratisierung mit der Förderung der Kunst koppelte. Martin Schieder macht jetzt in der neuen Reihe „Passerelles“ des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris auf diesen kulturpolitischen Aspekt aufmerksam.

Die wichtige Vermittlerrolle Kurt Martins, in den Jahren nach dem Krieg Direktor der Karlsruher Kunsthalle, ist bis heute unvergessen; auch die Kontakte Willi Baumeisters zur Pariser Künstler- und Galeristszene sind bekannt. Daß der Kulturbeauftragte des Landes Baden als Gegengabe für die Schenkung von 90 französischen Druckgraphiken an die Karlsruher Kunsthalle durch die „Direction de l'Éducation Publique“ mit einem Gemälde von Baumeister für das Musée National d'Art Moderne aufwartete, war bislang in Vergessenheit geraten. Auch wenn Baumeisters Bild in Paris jahrzehntelang nicht ausgestellt wurde, war mit den Schenkungen eine Geste gelungen, die als Vorzeichen einer neuen Partnerschaft verstanden werden kann. Baumeister selbst benannte das „Strandbild“ in „Jour heureux“ um, nachdem er von den neuen Besitzern gehört hatte.

Schieder erläutert die Organisationsstruktur der Kulturverwaltung innerhalb der Militärregierung und stellt einige der maßgeblichen Personen vor, ohne deren Engagement wohl sehr viel weniger geleistet worden wäre. Er rekonstruiert die von der Kulturverwaltung organisierten und übernommenen Ausstellungen und arbeitet heraus, daß es im Laufe der Jahre einen Wechsel von selbst organisierten Ausstellungen