

In diesem Falle mußte Cornelia Oßwald-Hoffmann nicht nur die Entstehungsgeschichte rekonstruieren, sondern auch die von Lissitzky selbst gefertigte Dokumentation analysieren, die ihrerseits eine Interpretation des Raumkunstwerkes für die zweidimensionale Reproduktion ist. In der Ausstellung führten Wandreliefs zu einer „Dynamisierung“ des Betrachters, der sich im Raum bewegen mußte. Ob dies den Zeitgenossen verständlich war, bezweifelt die Autorin zu recht (S. 287), denn erst die Installationskunst der 1960er Jahre schulte die Ausstellungsbesucher in einem anderen Wahrnehmungsverhalten, als man es aus den Museen gewohnt war. Dennoch kann sie überzeugend darlegen, daß genau dies Lissitzkys Intention war, der damit sogar bei seinen Künstlerkollegen unverstanden blieb. Er agierte zugleich als Architekt und als Maler, der die Zwei- und Dreidimensionalität in der Schwebe hielt.

Diese Konzeption blieb eine Ausnahme in seinem Werk. Der „Raum für konstruktive Kunst“ – wiederum für eine Ausstellungssituation geschaffen – und das „Abstrakte Kabinett“ – von Alexander Dörner für das Landesmuseum in Hannover in Auftrag gegeben – sollten hingegen neue Präsentationsformen für die Kunst einer Stilrichtung bieten, zu deren prominentesten Vertretern Lissitzky selbst gehörte. Lissitzky wollte damit einen neuen Ausstellungsstandard schaffen; es blieb jedoch bei der einmaligen Ausführung.

Cornelia Oßwald-Hoffmann interpretiert die beiden Werkgruppen vor dem Hintergrund der späteren Entwicklung der Kunstgeschichte mit Installationen und prozeßhafter Kunst. So gelingt es ihr, den zukunftsweisenden Charakter der Arbeiten von Schwitters und Lissitzky herauszuarbeiten, der durch die Rekonstruktionen eher verdeckt wurde. Die Musealisierung führte zu krassen Fehlinterpretationen der Werke, was die materielle Ausführung und vor allem auch die Intention der Künstler betrifft. Nur durch die genaue Rekonstruktion der Entstehungsprozesse konnte dies widerlegt werden. Nach der Lektüre des Buches möchte man die mißverständlichen Rekonstruktionen im Sprengelmuseum, Hannover, und im Van Abbe Museum, Eindhoven, gar nicht mehr sehen.

ANDREAS STROBL

Staatliche Graphische Sammlung München

Nina Koidl: Julio González und Pablo Picasso. Die Entwicklung der linearen Eisenskulptur; Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2003; 305 S., 86 SW- und 15 farb. Abb.; ISBN 3-496-01263-3; € 69,-

Nina Koidl unternimmt in ihrer Frankfurter Dissertation über „Julio González und Pablo Picasso. Die Entwicklung der linearen Eisenskulptur“ den fruchtbaren Versuch, das Werk und die intellektuelle Haltung des Bildhauers Julio González präzise innerhalb der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu verorten. In weiten Teilen geht es hierbei freilich darum, González' Intentionen und Erfindungen gegen das skulpturale Denken und die bildnerischen Interessen des künstlerischen Fixsterns und Jahrhundertgenies Pablo Picasso abzugrenzen. González, der bekanntermaßen in handwerk-

lichen Belangen Picassos Lehrmeister und als Autor auch sein glühender Apologet war, tritt nicht nur desto weiter und selbständiger aus dessen Schatten, je detaillierter die Autorin die jeweiligen Anteile an gemeinschaftlich erarbeiteten Werken in einem für beide Seiten wohlmeinenden, form-analytischen Sinne plausibel auseinanderzuidividieren versteht. Besonders deutlich macht sie im Verlauf ihrer Untersuchung auch, daß González' plastisches Denken nicht nur formal differenzierter und genuin bildhauerischer war als Picassos zumeist auf die Frontalansicht seiner Skulpturen orientierte Kompositionsweise. Sie verdeutlicht außerdem, daß González im emphatisch-visionären Gegensatz zu Picasso mit dem Raum mystisch-religiöse Vorstellungen verband, diesen formal und geistig tiefer und ernster zu ergründen und definieren suchte als sein Freund und Kollege. Im Vergleich zum Phänomenologen Picasso, dessen Werke des Kubismus auf eine Wahrnehmungsirritation und -sensibilisierung zielten, wird González hier als mit dem Metall philosophierender Utopist und Gottsucher erkennbar, aber auch als Urheber des plastischen Paradigmas der linearen „Zeichnung im Raum“, die für Generationen von Bildhauern zur unhintergehbaren Kategorie und Quelle der Inspiration wurde.

Durchgängig gelingen der Autorin Klärungen und Akzentverschiebungen auf der soliden Basis genauer Werkbeschreibungen, die sie allerdings keineswegs im Detail minutiös durchbuchstabiert, sondern immer mit dem Blick auf die Beantwortung der jeweils aufgeworfenen Leitfrage vornimmt. Andererseits stützt sich diese Untersuchung auf das Studium der Schriften, Notizen und der Korrespondenz von González im Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), das seit einer großzügigen Schenkung der Erbinnen des Künstlers den Beinamen Centre Julio González trägt. Den Ertrag dieser Quellenarbeit veröffentlicht Nina Koidl verdienstvollerweise zweisprachig im Anhang des Buches (nach einer Chronologie der seit 1899/1900 bestehenden Verbindung zwischen González und Picasso), und es handelt sich hier zum größeren Teil um lesenswerte und nützliche Erstveröffentlichungen.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist der Blick auf das Frühwerk Julio González', das sowohl durch Züge seiner Ausbildung als Kunstschmied als auch durch Anregungen aus der außereuropäischen Kunst und schließlich wesentlich durch Reflexe auf den synthetischen Kubismus geprägt ist. Von zentraler Bedeutung ist hier in frühen reliefhaften Werken die Hinwendung zur Konturbetonung, der Abschied von der plastischen Masse, die Reduktion der erzählerischen Details und das, was im Folgenden als „Syntaxverkehrung“ (oder Formumkehrung) bezeichnet wird, nämlich die Repräsentation von Leere durch Materie und umgekehrt. Zum Beispiel: Körpervolumen werden nur noch durch einen Umriß angedeutet, Höhlungen plastisch durch Material repräsentiert. Hier beginnt im Text (und im Werk von González) die Auseinandersetzung mit dem Gedanken der „Synthese“, den Nina Koidl als kennzeichnend für das Schaffen des Bildhauers erkennt und vor allem im zweiten Kapitel auch geistesgeschichtlich näher zu beleuchten versucht.

Synthese bedeutet für González zunächst die „synthetisierende Übersetzung der Ausgangsmotive in eine autonom additive Zeichensprache“ (S. 47), und zwar der wesentlichen Merkmale seines Darstellungsgegenstandes. Durch den Kunstgriff

der Transparenz werden diese addierten Zeichen jedoch auch noch in ihrer gleichzeitigen Ansichtigkeit – also simultan im Sinne des analytischen Kubismus – sichtbar, wodurch González beide Phasen geradezu genial verschränkt. Nina Koidl vergleicht diese Formsprache zunächst mit anderen Werken kubistischer Skulptur von Alexander Archipenko, Henri Laurens und Jacques Lipchitz, was zu einer gewinnbringenden Differenzierung der jeweiligen plastischen „Idiome“, Intentionen und Wirkungen führt. Etwas verschwommen bleiben jedoch González' Vorstellungen und Äußerungen im weiteren Verlauf – trotz des dann angestellten ausgedehnten Vergleichs mit Überlegungen von Adolf von Hildebrand, Mécislas Golberg oder Juan Gris zu Synthese, Deformation und dem Geistigen in der Kunst.

Im dritten Kapitel zeichnet Nina Koidl klar „González' Überwindung der kubistischen Tradition“ nach, die ihn zu einem eigenständigen Erweiterer plastischer Möglichkeiten, dem entschiedensten Verfechter der „Leere als Werkstoff“ machte. Angebracht ist hier auch die präzise Auseinandersetzung mit Zeit und Bewegung in der Kunst seit der Jahrhundertwende. Das vierte Kapitel führt die Autorin und den Leser dann zu den tiefsten Quellen und reinsten Absichten des Künstlers. Hier wird einerseits deutlich, daß González, als tief religiöser Mensch – und in dieser Beziehung also im scharfen Gegensatz zu den führenden Vertretern der modernen Avantgarde –, der Auffassung war, daß eine reine Abstraktion, die sich von der gottgeschaffenen Natur als Vorbild völlig loszusagen unternahm, geradezu blasphemisch sei. Seine Plastik löste sich nicht nur nie völlig vom Naturvorbild – dem menschlichen Körper etwa –, sondern sollte bei allem Bezogensein auf das Humane durchdrungen sein vom Raum als formalem Synonym für Gott. In geistiger Verwandtschaft mit Blaise Pascal, dessen „Wunsch nach Gottesschau“ der Bildhauer teilte und dessen Diktion sich zuweilen verwandelt in González' eigenen Schriften wiederfindet, sah er „eine göttliche Dimension (die Kausalität des Seins) im Menschen inkarniert“, so Nina Koidl (S. 200). Welcher letzten, wesentlichen Wandlung der Bildhauer sein Werk schließlich unter dem Eindruck des Spanischen Bürgerkriegs und des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges unterzog, daß er – wie Picasso mit „Guernica“ – eine Politisierung seiner Kunst für nötig hielt, macht der letzte Absatz des vierten Kapitels im Blick auf den „Monsieur Cactus (Homme cactus I)“ von 1939 deutlich, bevor die Autorin punktuell die Auswirkung von González' Entdeckungen beleuchtet und ihre Ergebnisse noch einmal resümiert: „Methodisch wie intellektuell spiegelt der Künstler – trotz klassischer Darstellungssujets – die charakteristisch erweiterte Ausdrucksfreiheit seiner Zeit. Dabei ist natürlich die Umsetzung metaphysisch-ontologischer Gehalte nicht neu im 20. Jahrhundert; auf gotische Glasfenster und ottonische Buchmalkunst wurde gelegentlich verwiesen, um spirituelle Bildwirkungen in ihrer Tradition zu veranschaulichen. González bezog sich selbst auf diese Quellen, er benannte die Vorläuferschaft und sah sich als direkter Fortsetzer der von ihm bewunderten Spiritualität durch die Transparenz der Form. Hier zeigt er sich auch als missionarischer Visionär: Der Halt, den die spirituelle Kunst ermöglicht, ‚erhebt die Seelen‘ und dient der ethischen Orientierung, die in bedrängten Zeiten so viele Künstler bewegte“ (S. 241).

Kleinere sprachliche Mängel und Eigenheiten können den Wert des Unternehmens nicht beeinträchtigen – mancher Neologismus und dessen Überstrapazierung oder Formulierungsschwächen muten allerdings störend an, etwa wenn im Bezug auf Picassos spielerisches Experimentieren mit Materialien, eigenen Skizzen und Ideen des öfteren vom „ludischen Charakter“ (S. 92) dieses Arbeitens gesprochen wird, wenn von Picassos „Ready made“ (S. 94) die Rede ist, wenn das Präteritum von erwägen „erwägte“ (S. 195) heißt, wenn von den „abgeknickten Extremitäten des Frauenkopfes“ die Rede ist (S. 88), wenn Charakteristika immer wieder als „Charakteristiken“ (S. 110) bezeichnet werden. Hier wäre ein letzter redaktioneller Eingriff der Sache dienlich gewesen – wie auch manche Eliminierung von Redundanzen innerhalb der Argumentationsführung. – Kleinigkeiten angesichts einer fundierten Leistung.

KIRSTEN CLAUDIA VOIGT
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

John House: Impressionism. Paint and Politics; New Haven and London: Yale University Press 2004; VII, 256 S., 180 Abb., z. T. farb.; ISBN 0-300-10240-2; £ 35,-

Ein weiteres Buch über französische impressionistische Malerei, das nicht nur eine populäre Hinführung zu überaus beliebten Bildern sein möchte, muß sich durch eine neue Blickrichtung, Fragestellung und Methode rechtfertigen, die das Verständnis dieses wichtigen Abschnitts der neueren Kunstgeschichte zu verändern, zumindest zu vertiefen suchen. John House, Professor am Courtauld Institute of Art in London, der seit über dreißig Jahren an diesem Stoff arbeitet, will zeigen, daß nicht allein umfassendere sozio-politische Bedingungen, sondern „unmittelbare politische Kontexte von nachdrücklicher Relevanz für die Maler und von fundamentaler Bedeutung für das Verständnis nicht nur der von ihnen gewählten Themen, sondern auch ihrer Suche nach Absatzmarkt und Ausstellungsorten, sowie der Form ihrer Bilder, Komposition und Ausführung, waren“ (S. 214, meine Übersetzung). Er reiht sich in die Forschungsrichtung ein, die sich seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit neuen Gesichtspunkten von den „Orthodoxien des Hoch-Modernismus“ (S. VII) lossagte. In einem abschließenden Rückblick auf sie nennt er die Anregungen, die er aus Publikationen fast ausschließlich englischer und amerikanischer Forscher empfing, und seine gelegentlichen Differenzen zu einigen ihrer Einseitigkeiten.

John House untersucht das Schaffen von Edouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet, Auguste Renoir und Camille Pissarro sowie Alfred Sisley, Berthe Morisot, Gustave Caillebotte und Paul Cézanne zwischen den späten sechziger und den frühen achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts unter sechs Gesichtspunkten, die sich teilweise überschneiden: Oppositionelle Malerei in den späten sechziger Jahren; Skizze und vollendete Malerei; Modernisierung der Landschaft; Betrachter des modernen Lebens; Impressionistischer Pinselstrich als persönliches Markenzeichen; Aus der klei-