

Hermann Freihold Plüddemann war eine vielseitige Persönlichkeit. Wenn die Quantität der Arbeiten im Vergleich mit anderen Malern gering erscheint – das Werkverzeichnis enthält unter Berücksichtigung der Zeichnungen, Aquarelle und graphischen Blätter weniger als 370 Nummern⁴ –, so war dies sicherlich nicht nur der detaillierten Ausarbeitung eines jeden Gemäldes und dem fehlenden wirtschaftlichen Zwang zu stärkerer künstlerischer Produktion geschuldet. Für Plüddemann hatten neben der Malerei ebenso die Literatur und die Musik große Bedeutung. Einen Eindruck dieses kultivierten Lebens vermitteln die Tagebücher und Briefe des Malers, von denen im Buch allerdings nur wenige Passagen wiedergegeben werden. Ekkehard Mai betonte den Wert insbesondere der italienischen Briefe als qualitätvollen Beitrag zur Künstlerkorrespondenz seit der Goethezeit und brachte die Hoffnung auf eine eigenständige Publikation zum Ausdruck (S. 56). Eine solche Ausgabe wäre sehr zu begrüßen, zumal die Tagebücher offenbar auch eine Quelle für Künstler des Umfeldes, von den „Altdresdnern“ Carl Gustav Carus und Ernst Ferdinand Oehme über Eduard Bendemann und Julius Hübner bis hin zu Ernst Rietschel und Julius Scholtz, darstellen.

ULF HÄDER

Jena

4 Punktuelle Ergänzungen des Werkverzeichnisses scheinen beispielsweise angesichts mitunter nicht dokumentierter, aber sicherlich angefertigter Vorstudien ebenso möglich wie die Feststellung weiterer Bildversionen einzelner Themen. Zur Literatur zu Nr. 23 wäre der Verlustkatalog der Berliner Nationalgalerie (Dokumentation der Verluste, Bd. 2), Berlin 2001, S. 83, hinzuzufügen.

Cecilia Lengfeld: Anders Zorn. Eine Künstlerkarriere in Deutschland. Aus dem Schwedischen von Cecilia Larsson; Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2004; 360 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-496-01292-7; € 49,-

Der schwedische Maler und Graphiker Anders Zorn (1860–1920) genoß um die Jahrhundertwende 1900 Weltruhm. Daß er damals auch in Deutschland zu den bedeutendsten zeitgenössischen Künstlern gerechnet wurde, davon zeugt die Tatsache, daß ihm 1910 ein Band von Velhagen u. Klasings populären Künstlermonographien gewidmet wurde. In derselben Serie wurden kurz vorher Wilhelm Trübner, kurz nachher Lovis Corinth mit einer Monographie geehrt.

Der Name Zorn läßt irgendwie auf deutschen Ursprung schließen, und in der Tat war Zorns Vater ein nach Stockholm eingewanderter Bierbrauer aus der Würzburger Gegend gewesen, seine Mutter war eine Bauerntochter aus Dalarna, die in derselben Brauerei als Saisonarbeiterin tätig war. Der Braumeister starb sehr früh, und Anders Zorn wuchs auf einem Bauernhof in Mora am Siljansee auf, einer Gegend, die noch heute historisch und landschaftlich als das Herz Schwedens geschätzt wird. Nicht der deutsche Ursprung also, sondern die nationalromantisch empfundene Heimat der Mutter prägten den Charakter des Malers und auch gewisse Seiten seiner Kunst.

Nach 1920 verblaßte Zorns Ruhm. Viele seiner Bilder aber blieben beim schwedischen Volke bis heute populär. Man wallfahrtet geradezu an seinen Geburtsort Mora, wo seit 1939 das Zornmuseum und außerdem sein pittoreskes Künstlerheim mit seinen wertvollen Sammlungen öffentlich zugänglich sind. Die in staatlichem Besitz befindliche Institution gehört zweifellos zum Kulturerbe Schwedens, aber dessen ungeachtet hat die Fachwelt auch in Schweden Zorn anscheinend endgültig fallen gelassen. Als 1960 sein hundertjähriger Geburtstag gefeiert werden mußte, unterzog sich das Nationalmuseum in Stockholm nur widerwillig der Pflicht, eine Gedächtnis-ausstellung zu organisieren.

Und in Deutschland, wo allenfalls die Skandinavien-Enthusiasten den Namen des Malers noch kannten? Hier machte man 1989/90 den Versuch, Zorn mit einer repräsentativen Ausstellung in der Kunsthalle Kiel und in der Hypo-Kulturstiftung in München dem Publikum in Erinnerung zu rufen. Ob das nachhaltig gelungen ist, bleibt abzuwarten, jedenfalls existiert mit dem inhaltsreichen und vorzüglich illustrierten Ausstellungskatalog, herausgegeben von Jens Christian Jensen, nunmehr eine moderne Zorn-Monographie, an der sich Fachleute und Liebhaber orientieren können. Dabei herrscht immer noch die Meinung vor, daß für Zorn, der sich jahrelang in Paris, in England und wiederholt in den Vereinigten Staaten aufgehalten hat, Deutschland so gut wie keine Rolle gespielt hat. Dieses Vorurteil hat Cecilia Lengefeld nunmehr überzeugend widerlegt.

Die Revision gelang, weil die Verfasserin ihr Thema, Zorn und Deutschland, mit einer ganz anderen Methode angegangen ist, als es die Kunsthistoriker gewöhnlich tun. Sie fragt in erster Linie danach, wie Zorn seine Bilder damals auf den Markt brachte, und wie der Markt, d. h. die Kunstausstellungen, die Galerien, die Kritik und die Käufer auf sein Angebot reagiert haben. Da ist zunächst daran zu erinnern, daß Zorn seinen internationalen Ruf in Paris begründete, wo er von 1888 bis 1896 vorwiegend wohnhaft war. Seit der Weltausstellung 1889, auf der er und die skandinavischen Künstler überhaupt große Aufmerksamkeit erregten, war Zorn ein anerkannter Maler und Radierer. Und 1890 zeigte er dann drei Ölgemälde auf der internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast. Noch war ja München die Kunstmetropole Deutschlands, dort auszustellen war also erstrebenswert. Wie Zorns Auftritt in München zustandekam, versucht die Verfasserin zu klären: Vielleicht hatte Max Liebermann zugeraten oder sogar irgendwie vermittelt, denn der dreizehn Jahre ältere deutsche Maler und sein schwedischer Kollege waren in Paris miteinander bekannt geworden, ja sie wurden Freunde fürs Leben, und das hat sehr viel für Zorns Interesse am deutschen Kunstmarkt und für die persönlichen Kontakte mit deutschen Auftraggebern und Sammlern bedeutet. Die Autorin hat über die Verhältnisse in Schweden und Deutschland gründlich recherchiert und kann z. B. zeigen, wie Liebermann, der sich derzeit selbst nicht als Porträtmaler verstand, seinem Freund immer wieder Porträtaufträge vermittelte, welche für Zorn eine wesentliche Einnahmequelle waren.

Inzwischen hatte sich der Schwerpunkt der deutschen Kunstszene von München nach Berlin verlagert, wo Liebermann 1884 ansässig wurde. Seit 1892 erregte Edward Munch hier großes Aufsehen, 1900 siedelte Corinth nach Berlin über, 1911 kam

Ernst Ludwig Kirchner und eröffnete in der Hauptstadt die deutsche Variante der klassischen Moderne mit der expressionistischen Malerei der „Brücke“. Dazu gesellten sich natürlich Liebermann und Zorn nicht, aber gerade ihre moderate, noch irgendwie französisch-impressionistische Modernität verhalf ihnen zum Erfolg beim kaufenden Publikum. Zorn erhielt schon 1896 eine Goldmedaille in Berlin, und bis 1914 besuchte er fast alljährlich die Hauptstadt, wie die Verfasserin jetzt zuverlässig belegen kann. Manchmal blieb er nur kurz auf der Durchreise in den Süden oder nach Amerika, manchmal länger, um Porträtaufträge auszuführen. Nach den Recherchen der Autorin kann man nunmehr endgültig feststellen: Zorn hatte sehr intensive Kontakte mit Deutschland und bemühte sich zielstrebig und erfolgreich um einen Platz auf dem deutschen Kunstmarkt. Dies übrigens nicht nur in München und Berlin, sondern, wie die Verf. zum erstenmal ausführlich darlegt, auch in Hamburg und Dresden, wo besonders seine Radierungen ausgestellt und von den Museen angekauft wurden.

Liest man Zorns schriftlichen Nachlaß, dann bekommt man den Eindruck, er habe gemeint, dem Studium der Natur und seinem angeborenen Talent alles verdanken zu dürfen, außer daß er den Werken der Alten Meister, Velazquez, Frans Hals oder für seine Radierungen der Graphik Rembrandts ein paar Kunstgriffe abgesehen hatte. Die Kunst seiner Zeitgenossen hat er anscheinend kaum wahrgenommen, aber so kann es natürlich nicht gewesen sein. Von seinen Eindrücken in Paris ganz abgesehen, konnte er allein in Berlin die zeitgenössische deutsche Malerei und manche ihrer Vertreter auch persönlich kennenlernen. Wie hat Zorn z.B. die Bilder seines Freundes Liebermann betrachtet, die er in dessen Atelier immer wieder sah, und die manchmal gleichzeitig mit den seinen ausgestellt waren? Darüber ist schon die eine oder andere Bemerkung gemacht worden, aber hier würde ja erst das eigentliche kunstgeschichtliche Interesse an der Künstlerfreundschaft einsetzen. Eine kritische Prüfung z.B. von Zorns mehrfigurigen Bildern aus der städtischen und ländlichen Arbeitswelt würde m.E. ergeben, daß Liebermanns Bilder mit ähnlichen Sujets von Zorn sehr genau wahrgenommen worden sind.

Es ist auch nicht unwichtig, daß zu den besten Porträts, die Zorn überhaupt gemalt hat, die von Max und Martha Liebermann gehören, deren Zustandekommen hier in einem besonderen Kapitel geschildert wird: Liebermann erteilte Zorn im Frühjahr 1896 brieflich den Auftrag, das Porträt seiner Frau zu malen und bot dafür ein Honorar von 3.000 Francs an. Zorn war zu dem Zeitpunkt noch in Paris, auf der Rückreise nach Schweden malte er dann in Berlin das Bildnis. Es wurde ein Pendant zu dem Porträt von Max Liebermann, das Zorn im Jahr zuvor gemalt hatte, als beide noch in Paris weilten. Während das Bildnis der Gattin auf einhelligen Beifall stieß, hat man das des Malers unterschiedlich beurteilt. Das mag damit zusammenhängen, daß man meint, an Künstlerbildnisse ganz besondere Erwartungen stellen zu dürfen, aber auch damit, daß Liebermann als sehr komplexe Persönlichkeit bekannt war, was man dem Porträt eigentlich deutlicher hätte ansehen müssen. Wer die Porträts in Mora im Original betrachtet, wird einräumen, daß nicht einmal Liebermanns Selbstbildnisse mehr von seiner Person erkennen lassen als das von Zorn gemalte Porträt. Wenn man von Zorns s. Zt. so hochgeschätzten und hochbezahlten Porträts später behauptet,

tet hat, sie gäben nur das Erscheinungsbild des Modells, aber wenig von dessen innerem Wesen wieder, so trifft dieser Vorwurf auf die Liebermann-Bildnisse bestimmt nicht zu, sie sind faszinierende Menschenschilderungen.

Gern wüßte man natürlich auch, ob Zorn in irgendeinem Verhältnis zu Corinth gestanden hat. Die Verf. setzt voraus, daß Zorn ihn in den Berliner Künstlerkreisen, in denen er ausgiebig verkehrte, kennengelernt haben muß, aber es scheint keine einzige Äußerung von ihm über den deutschen Kollegen oder dessen Malerei zu geben. Und doch waren die beiden vergleichbare Charaktertypen, auch die Einstellung zur Natur und die malerischen Mittel, sie ins Bild zu bringen, sind bei beiden manchmal auffallend ähnlich, selbst die Wahl der Modelle fiel ähnlich aus. Hier ließe sich wohl noch manches entdecken, wodurch Zorn noch besser in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang gestellt werden könnte, in den er gehört.

Dieser Zusammenhang ist nichts anderes als die große Aufbruchsbewegung der europäischen Malerei vom 19. Jahrhundert in die Moderne. Sie ereignete sich, wie wir längst wissen, keineswegs nur in Paris, sondern hatte viele Urheber an vielen Orten. Nicht zuletzt hatten die Skandinavier einen wesentlichen Anteil daran, man denke nur an die Rolle, die der Norweger Munch für den deutschen Expressionismus gespielt hat. Mit seinen besten Werken lieferte auch Zorn einen nicht gering zu schätzenden Beitrag zu der vielfältig schillernden Epoche der europäischen Malerei um 1900, deren Geschichte als ein europäisches Phänomen noch nicht geschrieben ist. Mit ihrer Darstellung der Aktionen eines skandinavischen Künstlers auf der deutschen Kunstszene hat Cecilia Lengefeld einen interessanten Aspekt dieses europäischen Themas eröffnet. Ihr Buch ist auch und gerade für deutsche Leser eine sehr lehrreiche und, nicht zuletzt dank der ausgezeichneten Übersetzung aus dem Schwedischen ins Deutsche, zugleich eine höchst angenehme Lektüre.

ERIK FORSSMAN

Freiburg i. Br.

Christiane Schmidt: Kandinskys physikalische Kreise. Kunst als Medium naturwissenschaftlicher Erkenntnis. Untersuchung der Schriften des Künstlers und seiner abstrakten Bildwelt von Gesichtspunkten moderner Physik; Weimar: VDG 2002; 427 S., 21 Abb.; ISBN 3-89739-312-3; € 63,-

Barbara Mackert-Riedel: Wassily Kandinsky über eigene Bilder. Zum Problem der Interpretation moderner Malerei; Weimar: VDG 2003; 205 S., 7 Abb.; ISBN 3-89739-328-X; € 30,40

Reinhard Zimmermann: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, I. Darstellung, II. Dokumentation; Berlin: Gebr. Mann 2002; 2 Bde., zus. 1230 S.; ISBN 3-7861-1988-0; € 98,-

Die Dissertation von Christiane Schmidt ist dem bis heute in der Kandinsky-Forschung relativ wenig beachteten abstrakten Oeuvre Kandinskys aus den zwanziger