



Esther Schlicht und Max Hollein (Hrsg.); Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger; erscheint anlässlich der Ausstellung „Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger“, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 28. Februar – 2. Juni 2013; München: Hirmer Verlag 2013; 157 S., überw. Ill.; ISBN 978-3-7774-2039-4; € 39,90

„So zeigte sich [...], daß die zwanzig Jahre, die Monet länger lebte als Cézanne, nicht umsonst waren“¹ – mit diesem überraschenderweise sehr wertenden Zitat ist bereits der Titel des ersten Essays der Publikation *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*, welche anlässlich

der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle vom 28. Februar bis 2. Juni 2013 erschienen ist, unterschrieben. Eingeleitet von einer Überblickshaft über die vertretenen Künstler angelegten Einführung der Kuratorin Esther Schlicht widmen sich in dieser Ausgabe in jeweils 14 kurzen Aufsätzen Autoren und Experten verschiedener Nationalitäten auf prägnante und zusammenfassende Weise den letzten Schaffensjahren eines berühmten Malers, Fotografen oder Konzeptkünstlers.

Der Ausstellungskatalog verspricht, wie am obigen Zitat verdeutlicht, unmittelbar zu Beginn der Lektüre nicht nur den erwarteten methodisch fundierten und diskursiv ausbalancierten Ansatz bei der Annäherung an die stark diskutierte Begrifflichkeit des Spätwerks eines Künstlers, sondern stellt auch darüber hinaus eine intuitiv und von persönlicher Färbung geprägte Diskussion der Werke in Aussicht. Entsprechender stellungsbezogener Bezug der Autoren des Katalogs wird, wie bereits im von Max Hollein, einem der Herausgeber und dem Direktor der Schirn Kunsthalle, verfassten Vorwort einläutend beschrieben, in der Ausstellung und deren Konzeption vorweggenommen. Die von Esther Schlicht kuratierte Ausstellung, die in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main in diesem Jahr zu sehen war, folgte dabei einer paarweisen Gegenüberstellung von 100 Gemälden und Fotografien in 14 ausgewählten Künstlerpositionen, welche sich mehr oder weniger im Schaffen wie in der Rezeption ihrer ‚letzten Bilder‘ entsprachen oder konträr gegenüberstanden beziehungsweise die divergierendsten Facetten dieser Extreme aufzeigen konnten. Dabei wurde von der Kuratorin, die ebenfalls als Mitherausgeberin der vorliegenden Publikation auftritt, besonderes Augenmerk auf die gelungene Mischung bekannter Künstlergrößen einerseits, deren Spätwerk dem Kunstinteressierten weitgehend vertraut ist, in spannungsvollem Verhältnis zu etwa beispielsweise Malern wie auch Fotografen gesetzt, deren Ansehen in der Kunstwelt in erster Linie auf eine zeitlich anderweitig verortbare als die letzte Schaffensphase ihres Œuvres zurückzuführen ist. Beispielsweise sei hier die gelungene und den Betrachter bzw. Leser überraschende scharfe Gegenüberstellung eines vom schicksalhaften Moment geprägten

1 Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Amsterdam und Dresden, (S. 225–238), S. 238.

konzeptuellen Schaffens bei Bas Jan Ader (Abb. 1) zu Ad Reinhardts fortwährenden, theoretisch abgesicherten und jeglicher Teilhabe an der materiellen und geistigen Welt erhabenen *Black Paintings* (Abb. 2) zu nennen. Wie oben erwähnt legte die Kuratorin dabei besonderen Wert auf ein intuitiv gelenktes Präsentationskonzept, welches die gefühlsbetonte Wahrnehmung des Betrachters ansprechen soll. Diese Vorstellung einer instinktiven Annäherung jedoch, welche der Betrachter in der Ausstellungssituation dynamisch erfährt, stellt eine Schwierigkeit hinsichtlich einer kontinuierlichen Lektüre des Katalogs dar. Esther Schlicht erleichtert in ihrem komprimierten, einleitenden Text (12–19) dem Leser den Einstieg in die zunächst bunt zusammengestellt anmutende Menge an Künstlern. Mithilfe einer kurzen aber anschaulichen Abhandlung der Rezeptionsproblematik, die sich auch aus einer Zwiespältigkeit der Sichtweisen und der kritischen Aufnahme des Spätwerks eines Kunstschaftenden seitens des Rezipienten speist, gelingt es ihr, den Leser für diese schwer fassbare Thematik zu sensibilisieren. Schlicht verzichtet hierbei darauf, eine Ansicht besonders hervorzuheben oder zu vertreten. Weder steht sie für eine Hochstilisierung des Künstlers im Alter, welcher erst in diesen Tagen zur geniehaften Krönung seines Gesamtwerks gelangt, ein, noch wird ein zunächst den Sehgewohnheiten widerstrebendes Ergebnis als der Ertrag versiegender Schöpfungskraft abgetan. Keineswegs könnte man nun ausgehend von sämtlichen letzten Werken der Kunstgeschichte auf eine subsumierende Definition des Spätstils schließen, vielmehr erwiesen sich individuelle Gegebenheiten um eine Person als ausschlaggebend. Ganz im Gegenteil wird somit auf die Ausformulierung einer These, der es im weiteren Verlauf des Buches nachzugehen gilt, verzichtet, was sich wiederum auf die Erscheinungsform der jeweiligen Essays auswirkt. In unterschiedlicher äußerer Form steigt der Leser in die nähere Auseinandersetzung ein, informiert ihn der Autor mancherorts ausführlich über das jeweilige Œuvre eines Künstlers oder Künstlerin, über einen grob gefassten oder anhand eines Datums scharf umgrenzten Zeitraum deren Schaffen, belehrt ihn bisweilen in Kunsttheorie oder konzeptuellen Ansätzen beziehungsweise lässt ihn in Ratlosigkeit, aber auch versehen mit Ansporn zum eigenen Fortführen des Denkens zurück. In ungleicher Qualität der Beiträge begibt sich der zugängliche Leser auf eine illustrierte Reise über 100 Jahre hinweg durch die Kunstgeschichte, stets zwar mit dem Gegenstand des Todes konfrontiert, jedoch mit dem Fokus auf einen unverzagten Aspekt dieser Phase und zwar auf die materielle, künstlerische Hinterlassenschaft.

In einem der ausführlichsten Aufsätze des Bandes (22–26) eröffnet Sylvie Patry, welche zuletzt im Jahr 2010 maßgeblich an der Monet-Retrospektive im Grand Palais in Paris beteiligt war, die Betrachtungen anhand der Werke der *Grandes décorations*, die Claude Monet eigens für die Präsentation in der Orangerie in den Tuileries in Paris konzipiert hatte. Der Leser wird im Zuge dieses ersten Beispiels unmittelbar mit dem zeitgemäßen Wandel der Betrachterrezeption konfrontiert. In ausgewählten Zitaten unterstreicht sie die Meinungen des Publikums der damaligen Zeit, die dahingehend tendiert, in einem dekorativen Auswuchs, welchen die Zeitgenossen den tatsächlich abstrakt anmutenden Teichlandschaften Monets attes-

tierten, einen Abfall an schöpferischer Energie zu bemängeln. In langen, verschachtelten Ausführungen strebt Patry zudem danach, nicht nur eine ikonografische Untersuchung zu dem Motiv der Seerosen abzuleiten und dieses zuletzt metaphysisch aufzuladen. Schließlich unternimmt sie den Versuch jene, die von den Zeitgenossen Monets als dessen persönlicher letzter künstlerischer Kampf angesehen wurde, als Kriegsmonument zu stilisieren, indem sie die Entstehungsgeschichte der *Grandes décorations* in das Zeitgeschehen des Ersten Weltkriegs einbettet. Von besonderem Wert an dieser Auseinandersetzung seitens der Autorin erscheint die Möglichkeit des Nachvollziehens mit Hilfe der akribisch formulierten Verweise, die allerdings insbesondere für eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit dem Künstler bedeutsam sind und an dieser Stelle als Einstieg zur Thematik der ‚letzten Bilder‘, welche dem Leser in den sehr knapp gefassten Essays an die Hand gegeben werden soll, eher hinderlich erscheint. Der Aspekt einer Vorreiterrolle Monets beziehungsweise seiner letzten Bilder für den abstrakten Expressionismus, besonders für dessen Entwicklung in den USA, welcher einen gewichtigen Wandel in der Wertschätzung dieser monumentalen Bilder beweist, fehlt jedoch unglücklicherweise an dieser Stelle, was zumindest auch im Vergleich zu manchem im Folgenden besprochenen Künstler von Interesse gewesen wäre.

Den großen im Monumentalen stilisierten Seerosen-Gemälden Monets werden im Darauffolgenden die kleinformatigen Blumenstillleben Edouard Manets thematisch gegenübergestellt (33–36). Der Autor Stéphane Guégan verfolgt scheinbar in seinem Text die Taktik, in der Gegenüberstellung dieser in den letzten drei Jahren, 1881 bis 1883, vor seinem Tod zu datierenden Stillleben und einer bloßen Aufzählung der Werke, wie sie von Manet im fortgeschrittenen Alter angefertigt wurden, in Kombination mit den Verkaufsgewinnen und deren Verortung auf der Erfolgsskala der kunstverständigen und kaufkräftigen Zeitgenossen, die besonderen Eigenschaften der ersteren einhergehend mit dem geistigen Wandel des Künstlers zu fokussieren. Während Manet nämlich die meiste Zeit seines künstlerischen Daseins durch den Drang nach Anerkennung im offiziellen Salon getrieben war, so dienten die allerletzten Blumenmotive, denen etwa 17 Gemälde zuzurechnen sind, als sogenannte „cartes de visites“ (35), die sich vielmehr nun einem Publikum zuwenden, welches sich aus einem minder offiziellen Adressaten zusammensetzte. Guégan gelingt es hierbei, einen weniger sentimental Aspekt eines Spätwerks zu beleuchten. Vielmehr belegt er einen Wandel der Motivik kurz vor dem Ableben eines Künstlers nach ökonomischen Aspekten, ohne dabei eine biografisch untermauerte Charakterisierung eines Künstlerlebens außen vor zu lassen und ohne zu vergessen, in einem ergänzenden Exkurs („Die Blumen des Bösen“, 35) zuletzt auf das Sujet des Blumenstilllebens bei Manet einzugehen.

Nach zwei Beiträgen französischsprachiger Autoren, die in einer ins Deutsche übersetzten Version ihrer Beiträge abgedruckt wurden, behandelt ein aus dem Englischen übertragener Aufsatz das Spätwerk Willem de Koonings (44–48). Diesem Phänomen ist möglicherweise die ständige zwar erwünschte aber bisweilen störende Heterogenität der Texte zuzuschreiben. In diesem nimmt sich Hervé Vanel

zunächst der Kritiken an, die das Œuvre Willem de Koonings Zeit seines Schaffens hindurch stets begleiteten, was auf der Grundlage dieser allgemeinen Einordnung des Künstlers in die Rezeptionsgeschichte seitens des Publikums, was er wiederum durch das Anbringen aussagekräftiger Zitate untermauert. Wohingegen nämlich am Beispiel de Kooning dank einer geschickten Propaganda und Lobreden der zeitgenössischen Kunstkritiker eine Erhebung zum Altmeister geschah, so warnt der Autor hier, dass diesem Vorgehen eine Reflexion über die eigene Position des Kritikers vorausgehen muss. Vanels Aussage steht singular und ist auch weiterhin in keinem anderen Text der Publikation bedauerlicherweise vertreten. Neben dieser weiterführenden philosophischen Überlegung zum Alter der Person, welche eine Kritik ausspricht, und deren eigener altersbedingten Kontextualisierung in der Künstler-Betrachter-Beziehung begibt sich Hervé Vanel nun schließlich darüber hinaus auf den im Vorwort versprochenen poetischen Ansatz. Gleichzeitig verliert er jedoch den methodischen Aspekt bei seinen Ausführungen nicht aus den Augen, zumal er erneut als einziger auf den wissenschaftlichen Diskurs hinweist, indem er auf bisher vorliegende Literatur zur Thematik des Spätstils verweist. Im letzten Teil der kurzen Abhandlung des Autors widmet er sich wieder dem Werk an sich und beleuchtet unter anderem Aspekte wie den Werkprozess oder die Komposition bei de Kooning. Nach einem abrundenden Schlussabsatz, in dem er zusammenfassend das späte Œuvre einordnet, bleibt das Gefühl, dass es sich bei diesem Text um den gelungensten und lesenswertesten des Buches handelt.

Freilich sind weiterhin in einer Ausstellung über die ‚letzten Werke‘ eines Künstlers die *papiers collés* von Henri Matisse vertreten. In seinem mit den Schlagworten „Bouquet und Bonheur“ überschriebenen Essay (57f.) nähert sich Hannes Böhringer über lautmalersche Wortspiele und philosophisches Ideen-Brainstorming der Kunst Matisse. Zu Beginn untersucht er die semantische Differenz von Ende und Vollendung, wobei den Autor gerade die Vollendung im Blick auf ein künstlerisches Œuvre interessiert. Der in seiner äußeren Form ungewöhnlich erscheinende Text – was auf die assoziativen Gedankenketten zurückzuführen ist – liest sich zuletzt beinahe ähnlich einem expressionistischen Gedicht, wirkt jedoch an dieser Stelle nicht befremdlich zumal ein inhaltlicher Zusammenhang zu Matisse und dessen, einem Tanz nachempfundene Collagen gegeben ist sowie eine in diesem Zusammenhang nun gelungene Abwechslung zu den vorherigen Aufsätzen ohne biografische, ökonomische oder kunsthistorisch methodische Lehren stattfinden kann.

Ähnlich gedankenverbindend nähert sich auch der nächste Beitrag über Alexej von Jawlensky von Ulf Küster der Thematik (65–66). Der Autor erzählt dem Leser eine Anekdote über einen Sammler, welcher sich ausschließlich den *Meditationen* Jawlenskys widmete. Küster zeigt hier auf, dass Jawlensky für sich eine Methode suchte, kurz vor seinem Ableben das gefürchtete Ende hinauszuzögern, indem er jedes Bild, an welchem die Arbeiten noch andauerten, als feste Verbindung ins Diesseits gebrauchte. Interessant an dieser Stelle wäre auch ein Querverweis zu Manet und seinen Blumenstillleben gewesen, zumal jener in diesen bewusst eine Verabschiedung inszenierte, wohingegen Jawlensky einem Ende durch Malen entgegen zu wirken beabsichtigte.

Von unterschiedlicher und kontrastierender Qualität erweisen sich wiederum die beiden folgenden Kurzaufsätze. Während Henning Engelke, der Autor der Besprechung von Stan Brakhages *Chineses Series* aus dem Jahr 2003 (73f.) nicht nur einen Einstieg in das Œuvre des Künstlers in Form einer kompakten Übersicht über dessen Theorien, Ansichten und Ziele in Bezug auf sein künstlerisches Schaffen gibt, reüssiert er besonders in der prägnanten Verbalisierung des filmischen Materials um zuletzt in einem abschließenden Absatz eine Kontextualisierung ins Alterswerk vorzunehmen. Dabei vergisst er nicht, auf die Tatsache hinzuweisen, dass es nicht Brakhage war, der letzte Hand an der Vorführversion des Films anlegte. Entsprechend seiner zu Lebzeiten noch weitergegebenen Anweisungen, wurde der Film erst posthum unter der Regie Stan Brakhages fertig gestellt. Damit ergibt sich ein weiterer Anknüpfungspunkt im wissenschaftlichen Diskurs zur Frage nach dem letzten Werk, zumal die angestrebte Unmittelbarkeit zwischen Kunst und Urheber, die Brakhage durch das elementarste Handwerkszeug, nämlich die Fingernägel seiner Hand, beim Kratzen auf Filmspulen zu erreichen suchte, dadurch revidiert wird.

Im Nachklang dieser anregenden Zusammenfassung wirkt die im Buch anschließende Abhandlung zu Georgia O'Keeffe wenig ergiebig und streckenweise oberflächlich. An dieser Stelle wird wiederum deutlich, dass ein zu einer Ausstellung begleitender Katalogband einer Begegnung mit dem Original nicht gleichkommen mag und ein Werk O'Keeffes auf andere, spannendere Weise funktionieren mag, als eine nach Kapiteln getaktete Beschreibung auf Papier. Ebenso wie bei Georgia O'Keeffe, deren Œuvre in den letzten Jahren im Kontrast zu auf dem Konzept der Nahansichtigkeit basierenden Blütendarstellungen sich auf weitläufige und räumlich unbegrenzte Panoramaausschnitte konzentrierte, äußert sich beim Fotografen Walker Evans und dessen Polaroids von 1973 und 1974 eine letzte Phase gesteigerter Produktivität (93f.). Im Zuge des technischen Fortschritts erwacht in der Kreativität des alternden Künstlers neue Experimentierfreude. Der Autor, Jeff L. Rosenheim, arbeitet in seinem Aufsatz, der für diese Publikation leicht gekürzt aus dessen Monografie entnommen wurde, Evans ganz persönlichen Umgang mit dem Medium der Fotografie auf kurzweilige Weise heraus.

Gänzlich aus der Reihe der bisher gewählten Textformen fallend nähert sich der Leser vorsichtig dem *Last Supper* Andy Warhols von 1986 in der Form eines Interviews. Hier haben die Herausgeber die deutsche Übertragung des berühmten Zwiegesprächs des Kunstjournalisten Paul Taylor und Andy Warhol aus seinem Todesjahr 1987 eingefügt, was jedoch weiterhin spezifische Fragen zur Grafik selbst offen lässt, die wiederum aufgrund ihrer ironischen Konnotation im Hinblick auf Werktitel und Ikonografie bei der Leitfrage des Spätwerks einen Blick wert ist.

Während das Œuvre Warhols in Anbetracht seines unerwarteten Todes auf jegliche inhaltliche und optische Neubewertung verzichten musste und der Tod als jähe Zäsur eintrat, so wurde im Gegensatz dazu dem Künstler Giorgio de Chirico ein Abfall seiner künstlerischen Qualität und weitere stereotype Eigenschaften eines energielosen Alterswerk möglicherweise zu früh attestiert. Gerd Roos geht der Frage

nach „Wann setzte sich Giorgio de Chirico zur Ruhe?“ (109–111) und widmet sich einer Neudefinition des Begriff „Spätwerk“. De Chirico, welcher bis 1918, in der Kernphase seines der Pittura Metafisica verschriebenen Schaffens aufgrund dessen gefeiert wurde, schien in der folgenden Zeit frühzeitig den künstlerischen Gebrechen des Alters anheim gefallen zu sein. Roos allerdings erkennt an dieser Stelle den aktuellen Forschungsbedarf ohne die überholten Stimmen der Kritik und Literatur zu wiederholen. Diese werden zwar nicht nur knapp, aber aussagekräftig im Rahmen der Rezeptionsgeschichte aufgearbeitet und lassen erzwungene Lösungsansätze außen vor, sondern regen auch den unkundigen Leser trotz gewählter Fachsprache zu Transferüberlegungen an. Schließlich geht er, um letzte Unklarheiten zu klären, auf die Begrifflichkeit der bottega beziehungsweise der Casa del Chirico ein. Auffallenderweise nimmt nun der Berliner Kunsthistoriker Roos in einem der gelungensten Artikel des Buches nun auch endlich als einziger Bezug auf die zu begleitende Ausstellung in der Frankfurter Schirn Kunsthalle.

In der folgenden Kombination zweier Künstler erscheinen zwei Persönlichkeiten, die sich ihres nahenden Endes gewahr waren und diese Aussicht bewusst in ein künstlerisches Konzept verpackten. Nach der Krebsdiagnose Martin Kippenbergers übernimmt dieser nun die Aufgabe, das ebenfalls nicht zur Vollendung gelangte Werk Picassos fortzuführen und zu schließen. Die philosophische Annäherung an die Frage nach der Fortsetzung eines Spätwerks über den Tod hinaus wird in diesem Aufsatz von Eva Meyer-Herrmann herauskristallisiert (121–123). Einer solch pathetischen Absicht Kippenbergers wird hierbei im scharfen Kontrast die Rolle Francis Picabias zur Seite gestellt. Das Werk des Künstlers, welcher in späten Jahren für seine Punkt-Bilder bekannt war, wird bereits im Titel vom Autor Nicholas Cullinan als „verunstaltet“ deklariert (131f.). Die Rezeptionstradition, die die Bilder als Schandflecke verunglimpft hatte, wird allerdings in dieser kurzen Abhandlung kaum aufgebrochen.

Die Wahl des im nachfolgenden Aufsatz behandelten Künstlers ist, wie angeführt, nicht nur aufgrund der melodramatischen Komponente seiner Geschichte zu rechtfertigen. Mit Bas Jan Ader wird ein weiteres Beispiel eines Künstlerlebens angeführt, welches durch einen Schicksalsschlag, einem Schiffsbruch im Jahr 1975, seitdem er als vermisst gilt, beendet wurde, wobei er sich zu diesem Zeitpunkt mit dem zweiten Teil seiner konzeptuellen Arbeit *Search of the Miraculous* beschäftigte beziehungsweise im Rahmen derer aufbrach.

Der Hauptteil des Katalogs schließt mit der Betrachtung des Künstlers Ad Reinhardt (149–151) von Johannes Meinhardt. In weit schweifenden Absätzen zur Theorie der Farbfeldmalerei wird der Versuch unternommen das Bildobjekt entsprechend der Person des Künstlers zum Ende hin gänzlich aufzulösen. Verdeutlicht wird dabei das Ziel Reinhardts, in seinen berühmten *Black Paintings* gleichzeitig mit dem Ende seines Lebens den malerischen Nullpunkt zu treffen. Wie bereits oben erwähnt, erkennt der Betrachter gerade in dieser Gegenüberstellung den besonderen Facettenreichtum, der in dieser Ausstellung und auch damit in der Publikation zum Thema beleuchtet werden konnte.

Im Anhang an den Textteil des Ausstellungskatalogs *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger* findet der Leser nun eine Auflistung der ausgestellten Werke (155f.), sowie ein Literaturverzeichnis mit Auswahlbibliografie im Allgemeinen und schließlich zu jedem der oben angeführten Künstler im Einzelnen, was jedoch sehr gekürzt in Erscheinung tritt und insbesondere im Blick auf monografische Abhandlungen zum Thema eines Alters- oder Spätwerks eines Künstlers ausführlicher hätte ausfallen können.

Insgesamt handelt es sich bei diesem Ausstellungskatalog um eine empfehlenswerte Lektüre, die sowohl das Fachpublikum als auch interessierte Laien anspricht. Obwohl, wie bereits oben angeführt, an mancher Stelle einer Fokussierung auf die Frage nach den ‚letzten Bildern‘ unzuträgliche Momente erscheinen, erlaubt es einen Einblick in den beinahe tabuisierten Aspekt eines berühmten Künstlerœuvres. Positiv sind zuletzt auch die großformatig und sehr großzügig platzierten Abbildungen hervorzuheben, die einen tatsächlich eindringlichen Blick auf das Beschriebene erlauben und den Leser nun in seinen eigenen Gedanken inspirieren.

INES RÖDL

Institut für Kunstgeschichte
Universität Regensburg



Jörg Deuter; Gert Schiff. Von Füssli zu Picasso; Biographie einer Kunsthistoriker-Generation; Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2013; 316 S., 56 sw-Abb.; ISBN 978-3-89739-770-5; € 38

Die Stunde Null in Deutschland nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wird für viele Disziplinen, auch für die Kunstgeschichte, ein Wandeln auf verbrannter und gleichzeitig fruchtbarer Erde. Nach einer Phase der Wiederentdeckung und Re-Etablierung der zuletzt als entartet verfemten abstrakten Kunst der ‚Vor-1930er Jahre‘ – so auch noch zu Beginn der documenta-Reihe in Kassel in den 1950er Jahren – und der intensiven Untersuchungen über deren Genese bis in die 1970er Jahre (und eigentlich bis heute), schloss sich mit Harald Szeemanns Schau *When Attitudes Become Form* 1969 und spätestens mit seiner Leitung der documenta 1972 eine Zeit an, in der Ausstellungsmacher in den Fokus der Medien gerieten. Große Überblicksausstellungen zum 20. Jahrhundert und der Gegenwartskunst mit Titeln wie *Westkunst* von Kaspar König oder *Zeitgeist* von Christos M. Joachimides machen (Kunst-)Geschichte.

Mit der Publikation von Jörg Deuter gerät nun aber ein Kunsthistoriker in den Fokus, der zwar in eben dieser Zeit lebte und nicht weniger wichtig für den Verlauf der Kunstgeschichte war, doch eher unscheinbar, aber dennoch mit großem Erfolg tätig wurde: Der Kunsthistoriker Gert Schiff, der unter anderem als Verfechter des