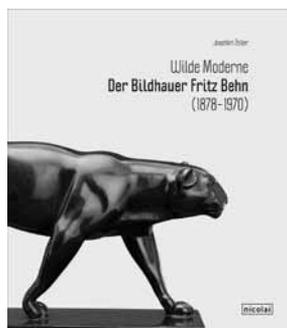


ser einordnen zu können. Leider fehlen im Index die Namen der Verfasser der Quellen, die nicht Marinettis Zeitgenossen waren. Was es dem Leser erschwert, die Übersicht über die Quellen zu behalten. Dasselbe geschieht auch im allgemeinen Inhaltsverzeichnis, in dem nur die Kapitel genannt werden – ohne auf die Paragraphen hinzuweisen, in die sie unterteilt sind. Sehr hilfreich für ein internationales Leserpublikum sind jedoch die Übersetzungen der langen Zitate aus unveröffentlichten Quellen. Insgesamt ist es Ernest Ialongo gelungen, die Objektivität, die die Zeit gewährt, in seiner Analyse der Zeugnisse aus den Jahren von 1909 bis 1944 zu bewahren. Somit ermöglicht er es uns, einen Blick auf Filippo Tommaso Marinettis Persönlichkeit zu werfen, die so vielschichtig zu sein scheint wie auch die Persönlichkeit eines jeden Lesers.

ANNA CHIESORIN
Regensburg



Joachim Zeller; Wilde Moderne. Der Bildhauer Fritz Behn (1878–1970); Berlin: Nicolai Verlag 2016; 216 S., 100 überw. farb. Abb; ISBN 978-3-89479-952-6; € 39,95

Herrenmensch mit Wildheitswünschen

Eine Monografie über den deutschen Bildhauer Fritz Behn (1878–1970) war überfällig. Dass ihre Entstehung so lange auf sich warten ließ, ist aber auch kein Wunder, mindestens aus drei Gründen. Erstens bedurfte es dazu eines Autors, der die kunstwissenschaftlichen Aspekte stärker als bisher geschehen in das noch kaum untersuchte biografische und mentalitätsgeschichtliche Material einbettet. Genau das strebte Joachim Zeller an, denn nur so waren neue Antworten auch auf die künstlerische Frage zu erwarten. Eine solche Einbettung konnte angesichts der kompliziert-defizitären Quellenlage keine leichte Sache sein. Zweitens brauchte es für das Projekt einen versierten Kenner im Feld der ‚Postkolonial Studies‘, denn Behn machte nicht zuletzt durch seine frühen Afrikaexpeditionen (um 1908/1910), die sich in zahlreichen Plastiken, Entwürfen und Buchprojekten manifestierten, von sich reden – als Spezialist für Tierbildnerie. Zeller ist nun glücklicherweise gerade auf dem Sektor der postkolonialen Diskurskritik ein mit mehreren Büchern gut ausgewiesener Fachmann; das Feld deutsch-afrikanischer Interkulturalität gehört zu seinen Spezialgebieten. Drittens war Behn alles in allem nicht gerade das, was man einen Sympathieträger nennen kann. Sein buchstäblich ‚herrisches‘ und streitlustiges Auftreten, seine bisweilen ungeniert rassistischen und chauvinistischen Äußerungen, sein zivilisationspessimistisches und monarchistisch-elitäres Weltbild – das alles schuf ihm zeitlebens Feinde und, was schlimmer ist, zweifelhafte Freunde. Selbst die wenigen kompetenten Wohlgesinnten, die ihm künstlerisch durchaus Einiges hätten zugutehalten können, fühlten sich von ihm eher abgeschreckt, hielten sich nach 1945

mit Ehrenrettungen zurück. Behn war eine *Persona non grata*, gerade weil er all zu oft Beifall von falscher Seite gesucht und auch erhalten hatte. Nur die bis zuletzt nicht ganz geklärte Frage, ob und inwieweit er sich den NS-Machthabern angedient habe, insofern schlicht als Nazi-Bildhauer zu gelten habe, blieb für die jüngere Forschung noch ein Anlass zu wissenschaftlichen Diskussionen. Der Umstand, dass Behn vom NS-Staat kaum nennenswerte Aufträge erhielt, spricht ihn ja vom Vorwurf des politischen Opportunismus noch nicht frei; schon gar nicht kann man daraus etwa ein widerständiges Naturell herleiten ...

Zeller hat nun erstmals auf Basis der unbearbeiteten Nachlässe, zahlreichen und verstreuten Biografica (die vor allem im Kontext der Schwabing-Literatur anekdotenreich sind), der zerrissenen Sammlungsbestände und nicht zuletzt auf Basis mancher Funde aus dem persönlichen Umfeld (*„Oral History“*) ein umfassendes und perspektivenreiches Buch über den umstrittenen Künstler vorgelegt. Systematische und historische Darstellungsschritte sind darin überzeugend verbunden. So gibt es, wie mir scheint, keinen Aspekt, dem nicht sach- und personengerecht nachgegangen wäre. Am Ende konnte dank solider Befundanalysen und sorgfältiger Interpretationsarbeit aus dem widersprüchlichen Phänomen Behn ein für die deutsche Kunstgeschichte wichtiges Exempel hinzugewonnen werden. Ein Exempel für die historische Signifikanz und künstlerische Qualität einer Bildhauerei, mindestens soweit diese die Rolle der *„Animaliers“* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrifft.

Die *„Kunststadt“* München bildet den ersten echten und dann immer wieder neu gewählten Schauplatz des Geschehens. Hier, an der berühmten Akademie, beginnend 1898, erhält der aus Lübeck kommende Künstler seine Ausbildung im Zeichnen und Skulptieren. Er gerät früh schon unter den Einfluss Adolf von Hildebrands, dessen Synthese aus Naturstudium und Formstrenge für den Studenten maßgebend bleiben wird, auch wenn Behn der Hildebrandschen Reliefnorm – dem in der Fläche ausgeregelten Gleichgewicht optischer und taktiler Werte – später nicht immer gefolgt ist. Erste Arbeiten nach 1900 zeigen zudem eine Neigung zur linearisierten Glättung, die entfernt an den Jugendstil erinnert. Wichtiger noch war das Vorbild Rodin. Von ihm lernte Behn – um 1912 sollte er den verehrten *„Titanen“* in dessen Pariser Atelier persönlich aufsuchen – die dem Jugendstil gerade zuwider laufende nervöse Oberflächenbehandlung, die verrätselnde Fragmentarik von Körper und Masse. Niemals aber, wozu gerade Paris und Rodin hätten den Anstoß geben können, wird Behn den Schritt in die avantgardistischen Möglichkeiten freier Abstraktion vollziehen. Er wird jede explizite Modernität sogar heftig befehlen, zeit lebenslang. Freiheit der Kunst ist ihm begründet allein in den strengen Bindungen handwerklicher Tradition und der Naturabbildung. Hier ist und bleibt er bei all seiner kreativen Intelligenz konservativ, ja reaktionär. Ästhetisch wie politisch.

Der Widerspruch aus Können und Einstellung wird umso deutlicher dadurch, dass dem Künstler wenige Jahre zuvor im *„wildem“* und *„freien“* Biotop Ostafrika die besten und anspruchsvollsten Leistungen gelingen. Spannend und aufschlussreich ist es zu lesen, wie Behn aus dem Geist des *„weißen“* Kultur- und Zivilisationspessimismus heraus die Raub- und Beutetiere der Steppe studiert, regelrecht neu entdeckt, um

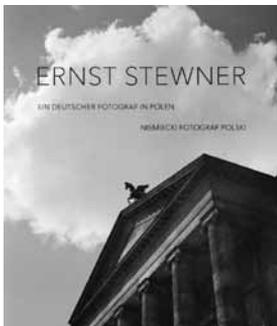
daran allgemeine Gestaltungsfragen aufzuwerfen. Ähnlich inspiriert setzt er auch die angeblich kulturfreie ‚Ursprünglichkeit‘ afrikanischer Männer und Frauen in Szene. Ob Antilopen, Panther, Löwen oder jagende, tanzende Menschen: Immer geht es ihm um das Erlebnis animalischer Kraft, um deren gestrafft-charakteristischen Ausdruck, um die Beherrschung der ‚wilden‘ Form. In Behns 1918 erschienenem Buch *Haizuru* findet man alles dicht beisammen, was der Historiker und Kritiker nur wünschen kann: Fotos, Erlebnisberichte, Reflexionen zu Völkerpsychologie und Kunstanschauung, Statements zur Ideologie des Herrenmenschen und Kolonialfanatikers – alles ein einziger bildkräftig formulierter Beweis für autoritäre Kunst- und Lebensauffassung. Die wilde Natur mitsamt ihren Kräften und Kämpfen wird von Behn als höchstes Vorbild gesehen, als ‚Wahrheit‘ der Existenz. Schlagender kann Kolonialismus nicht geschildert werden, authentischer nicht sich selbst offenbaren. Schlagender als bei Behn können aber auch Ordnungs- und Schönheitsvorstellungen, soziale wie individuelle Sinnfindungen nicht zum vitalen Gesamtbild des Lebens hochstilisiert werden. In dichter Verknüpfung von Text und Bild, Geschichte und Leben kann Zeller hier ein komplexes Manifest der Kolonialzeit entwerfen. Er kann zeigen, wie alle weiteren Entwicklungsschritte des Künstlers direkt wie indirekt an diesem Kolonialismus festhängen: Erlebnishunger, männliche Arroganz, Empörungspathos, freilich auch Mut und imponierende Leidenschaftlichkeit. Dies insgesamt sichtbar gemacht zu haben, ist ein erstes gewichtiges Verdienst von Zellers Monografie.

Tierplastik als Experimentierfeld für eine ästhetisch befreiende Vitalität bleibt fortan Behns Kennmarke. Sie sichert ihm – jedenfalls aus heutiger Sicht – einen Platz im Kreise vergleichbarer Kollegen wie August Gaul, Georg Kolbe, Rembrandt Bugatti, Renée Sintenis, Philipp Harth, zuletzt sogar Marino Marini, so verschieden diese Kunstkonzepte ansonsten auch sind. Auch mit Blick auf die weiteren Karriere-schritte erweist sich Behn immer wieder als ‚Animalier‘, durchaus auch mit Erfolg. Zeitweilig verkauft er gut, kann in München und in den Alpen Atelierhäuser erwerben, wird mäzenatisch gefördert und gesammelt, dann wieder, wie er meint, wird er links liegen gelassen. Die Katastrophen der Kriege, Krisensymptome des großstädtischen Lebens, psychologische Faszinationen großer Männer und Frauen wären Themen eigentlich für den modernen Blick. Sie werden bei Behn unerschrocken aufgegriffen, allerdings eher konventionell und mit dem beschränkenden Vokabular der Tradition. Alle Gattungen werden bedient: Krieger- und Grabdenkmäler, Herrschaftsheraldiken, Porträts, Brunnenanlagen und -tiere, immer wieder wilde Tiere, klein- und großformatig, erregend bis dekorativ, doch immer gekonnt. Ihre Entwürfe kommen keineswegs alle zur Umsetzung. Und nicht immer bekommt Behn die Auftraggeber, zu denen er sich hingezogen fühlt. Der Freundeskreis – heterogen genug – spiegelt ihm die Fanatismen, Verwerfungen und Halbheiten des eigenen Lebens zurück. Mit Thomas Mann anfangs (reserviert) bekannt, später dann von diesem abgelehnt, mit Heymel, Klages, Pfitzner kurz in Kontakt und mit Spengler tiefer befreundet, mit Rosenberg in Briefkontakt, Mussolini hingebungsvoll bewundernd, so umgibt sich Behn mit sehr unterschiedlichen Spielarten geistesaristokratischen Hochmuts, gelegentlich auch mit dem Flair der Bohème. Behn ist eine schillernde

Figur, und ganz so kann Zeller seinen Künstler auch in ein Spektrum lebensweltlicher Facetten einordnen. Und dann geschieht es, Behn ist auch das: Mitorganisator völkischer Verbände (nach 1919), autoritärer Ausstellungsleiter, Präsident der Münchner Künstlergenossenschaft (1927), protektionierter Professor an der Wiener Akademie (1939). Immer wieder meldet er sich als polemisch eifernder Publizist zu Wort. Man erkennt: Mit all diesen Funktionen und Ämtern tut sich einer hervor, der meint, eine Mission erfüllen zu müssen. Ja, durchaus, auch gegenüber Nazi-Bonzen bringt er zeitweilig gewisse Ressentiments zu Ausdruck, insofern sie nämlich zu wenig Geschmack und ‚Kultur‘ haben ... Was Zeller dazu akribisch in Zeitschriften, Presse-notizen, Akten, Briefen und Verlautbarungen recherchiert, stellt neues Wissen her, Wissen über einen exemplarischen Zusammenhang von Karrierewille, Herrschaftsblick und individueller Frustration. Zeller schöpft aus den Quellen mit ruhiger Hand, er ist in seinen Bewertungen unbestechlich, beschönigt kaum einmal. Wo er Behn loben kann, tut er es zwar sichtlich gerne, wo er aber etwas zu kritisieren sieht, geschieht das ebenso redlich und rückhaltlos.

Die letzten Abschnitte des Buches sorgen für Ernüchterung. Es zeigt sich, wie schon im Falle des Münchner Bismarckdenkmals (1931) oder des Bremer Kolonial-Ehrenmals (1932), dass Behns Qualitätsprofil mit der Zeit immer schwächer wird. Nach 1945 kamen gewiss noch routiniert-eindrucksvolle Porträtplastiken zustande (Schweitzer, Maugham, Callas) – und immer noch gute Tierplastiken. Pech in den geschäftlichen Erfolgen, Schicksalsschläge im Privaten dürfen bei solcher Gemengelage aber nicht mehr entschuldigen als bei jedem anderen Menschen der Zeit. So bleibt am Schluss die beklemmende Einsicht, dass hier ein künstlerisches Talent wohl in seinem eigenen Bewusstsein stecken geblieben ist, gefangen in der eigenen Ideologie. Kraft und Wildheit haben sich auf falscher Fährte erschöpft. Dass derlei an einem ‚Nazi-Bildhauer‘ exemplarisch zu lernen ist, darf man Joachim Zeller wohl als das größte Verdienst anrechnen. Wichtigen Anteil daran hat die Form des Buches: der klare Text ist flüssig lesbar, eine reiche Bebilderung gewährt repräsentative Übersicht.

ERNST REBEL
München



Piotr Korduba und Dietmar Popp (Hrsg.); Ernst Stewner. Ein deutscher Fotograf in Polen; Marburg: Verlag Herder-Institut 2014; 322 S., 78 Abb., 164 Fototafeln; ISBN 978-3-87969-392-4; € 45

Die Auseinandersetzung mit der Entwicklung der künstlerischen Fotografie in Europa ist verbunden mit der Erkenntnis, dass politische und kulturelle Einflüsse des 20. Jahrhunderts direkte Auswirkungen auf fotografische Inhalte und Darstellungsweisen hatten. Einhergehend