

punkt einzunehmen, wird insgesamt in jedem Beitrag deutlich. Ebenso wie das Bestreben, sich kritisch mit den einzelnen Aspekten und dem Bezug zum Jetzt auseinanderzusetzen. Ein Kritikpunkt ist wohl die Kürze der Beiträge, die – trotz ihrer Prägnanz – zum Teil durchaus noch ausführlicher und tiefergründiger hätten sein dürfen. Auch wäre an der ein oder anderen Stelle ein Verweis auf weiterführende Literatur hilfreich gewesen. Insgesamt handelt es sich hier aber um einen informativen, gewinnbringenden und lesenswerten Ausstellungskatalog, der, wie schon die Ausstellung selbst, insbesondere für das breite Publikum als Einstieg in ein weites und schwieriges Feld wie aber auch für das Fachpublikum sehr lohnenswert ist. Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf die Publikation der Historikerin Charlotte Colding Smith mit dem Titel *Images of Islam, 1453–1600. Turks in Germany and Central Europe*, erschienen 2014 bei Pickering & Chatto, die diesen Themenkomplex in ihrer Dissertation bearbeitet hat. Nichtsdestotrotz, so scheint es, handelt es sich um ein Thema, das lange noch nicht vollständig erforscht ist und noch weiterer Beschäftigung bedarf.

MELANIE KRAFT
Heidelberg



Anna Habánová, Zdenka Čepeláková und Ivo Habán (Hrsg.); Junge Löwen im Käfig. Künstlergruppen der deutschsprachigen bildenden Künstler aus Böhmen, Mähren und Schlesien in der Zwischenkriegszeit; Řevnice: Arbor vitae 2013; 440 S., 512 Abb.; ISBN: 978-80-87707-00-5; € 71,90

Die Publikation *Junge Löwen im Käfig* ist zum einen der Begleitkatalog zur gleichnamigen Ausstellung ‚Mladí lvi v kleci : umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období‘, welche vom 13. September bis 31. Dezember 2013 in der Regionalgalerie in Liberec zu sehen war, anschließend durch weitere tschechische Städten tourte und auch in Deutschland gastierte. Zum anderen ist *Junge Löwen im Käfig* das Ergebnis eines langjährigen, unter anderem vom Deutsch-Tschechischen Zukunftsfond geförderten Forschungsprojekts. Die umfangreiche, knapp 500 Seiten umfassende Publikation mit über 20 Beiträgen befasst sich – ausgehend von den zahlreichen Künstlergruppen – mit deutschsprachigen bildenden Künstlern aus Böhmen, Mähren und Schlesien in der Zwischenkriegszeit. Autoren und Initiatoren des Projektes sind Anna Habánová, deren Texte im Rahmen des von der Universität in Liberec bearbeiteten Projekts ‚Edler Wettstreit der beiden Völker. Die Geschichte des Künstlervereins Metznerbund in Böhmen‘ entstanden sind, und Ivo Habán, dessen Beiträge aus dem Forschungsvorhaben ‚Untersuchung, Dokumentation und Präsentation des beweglichen Kulturer-

bes. Erfassung, Erforschung und Präsentation der Werke deutschsprachiger bildender Künstler aus Böhmen, Mähren und Schlesien aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den beweglichen Beständen des Nationalen Amtes für Denkmalpflege' hervorgegangen sind, welches vom Kultusministerium der Tschechischen Republik gefördert worden ist. Des Weiteren, um das große Themengebiet vollständig zu bearbeiten, sind in der Publikation Aufsätze von weiteren Autoren wie Pavel Šopák oder Zdeňka Čepeláková vertreten. Das Buch ist 2013 in einer tschechischen und in einer deutschen Version im Arbor vitae Verlag erschienen.

Die Arbeit der beiden Projektleiter Ana Habánová und Ivo Habán kann als längst überfällige Grundlagenforschung betrachtet werden. Die Publikation liefert eine grobe Zusammenfassung der deutschsprachigen Kunstlandschaft in der Tschechoslowakei – ohne diese vollkommen und erschöpfend erarbeitet zu haben, was in den einzelnen Beiträgen auch unmissverständlich angesprochen wird, denn die Aufsätze sollen als Ausgangspunkt für weitere Forschungen dienen. Gegliedert ist das Buch in drei umfassende Abschnitte. Der erste und größte Teil widmet sich den einzelnen Künstlervereinen. Es wird in grober chronologischer Reihenfolge aufgezählt, welche Gruppierungen im deutschsprachigen Raum in der Tschechoslowakei existierten, wie diese aufgebaut waren und wie deren Ausstellungstätigkeit organisiert wurde. Der zweite Teil, welcher sich fließend in die Gesamtkonzeption des Buches einfügt, behandelt Themenkreise, die sich durch alle Vereine, Gruppierungen und Regionen ziehen. So wird versucht, die Kunst in Böhmen, Mähren und Schlesien kunsthistorisch einzuordnen und grob zu bestimmen. Der dritte und letzte Teil stellt in alphabetischer Reihenfolge und in knappen Worten biographische Informationen zu ausgewählten Künstlern vor.

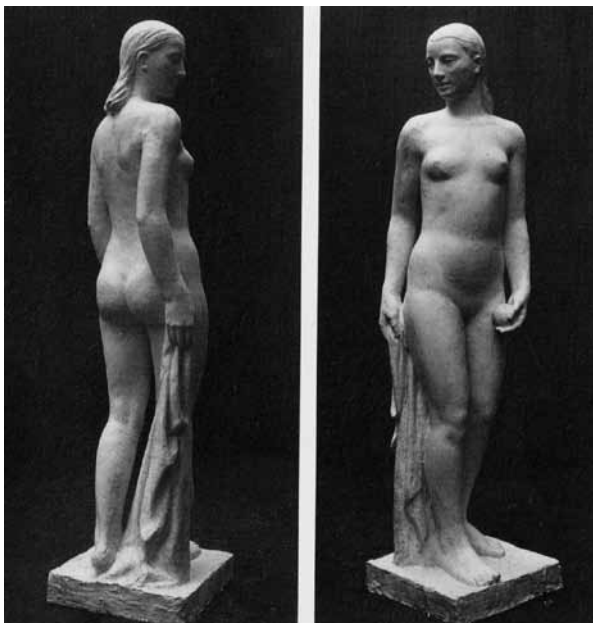
Bereits im einleitenden Text *Gibt es eine deutschböhmisches Kunst?* wird von den Projektbegründern Anna Habánová und Ivo Habán die dem Buch zugrundeliegende Methodik erläutert. Dabei werden die größten Schwierigkeiten bei der Aufarbeitung dieses Themenfeldes deutlich: Zum einen die Auswahl per se und zum anderen die Heterogenität der Kunstlandschaft der deutschsprachigen Tschechoslowakei. Das Projekt basiert auf einer subjektiven Auswahl von Werken, die in dem bearbeiteten Zeitraum bei Ausstellungen der deutschböhmisches Künstler in der Tschechoslowakei oder auch im Ausland zu sehen waren. Aufgrund des großen Zeitfensters (1918–1938) können nicht alle Künstler angesprochen werden; man hat sich folglich auf jene beschränkt, die um die Jahrhundertwende geboren wurden und so in der Zwischenkriegszeit am Anfang beziehungsweise Durchbruch ihres künstlerischen Schaffens standen. Eine weitere Schwierigkeit in der Bearbeitung des weitläufigen Themengebietes stellt die große Zersplitterung der deutschböhmisches Kunst in der Zwischenkriegszeit und die daraus resultierende heterogene Kunstlandschaft dar, welche sich durch unterschiedliche Organisationsstrukturen der einzelnen Vereine und deren divergente künstlerische Qualität äußert. Ivo Habán und Anna Habánová unternehmen allerdings durch differenziertes Analysieren den Versuch, möglichst allem gerecht zu werden. Basierend auf ausführlichen Recherchen in den überlieferten Quellen, Briefwechsel aus Nachlässen, Tagespresse, Vereinsbücher usw. sind sie



*Maxim Kopf, Vison, 1920, Öl auf
Leinwand, 54 x 59 cm (225)*

stets bemüht, die Kunstlandschaft der deutschsprachigen Künstler – ohne den Anspruch auf Vollständigkeit – nach zu skizzieren.

Nach dieser einleitenden Beschreibung der Arbeits- und Vorgehensweise von Anna Habánová und Ivo Habán werden in einzelnen Beiträgen die sieben namhaftesten und größten Künstlervereinigungen und Gruppen vorgestellt. Es wird bei jedem Verein versucht, die Statuten, die Gründungs- und die Ausstellungsgeschichte nachzuzeichnen und diese dem Leser in knapper Form wiederzugeben. Eingangs, um die Chronologie zu wahren, wird der Metznerbund vorgestellt. Der Beitrag *Der Metznerbund – das längst ersehnte Ideal* beschreibt diesen, auf Initiative von Karl Krattner 1920 in Teplitz gegründeten Künstlerverein. Sie benannten sich zu Ehren von Franz Metzner, einem in Pilsen geborenen und 1919 in Berlin verstorbenen Bildhauer, der vor allem im Bereich der Monumentalplastik wegbereitend war. Das Ziel dieses Künstlerbundes war in erster Linie die Unterstützung der böhmischen bildenden Künstler, indem er deren Bedeutung und Positionierung in Europa stärken wollte. Im Beitrag erfolgt eine genaue Rekonstruktion der Vereinsgeschichte, außerdem werden die 17 Paragraphen der Vereinsstatuten beleuchtet. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die Vereinstätigkeit gelegt. Seit 1921 ist eine stete Vergrößerung zu verzeichnen: Es schlossen sich sowohl im Ausland lebende Künstler als auch Ortsgruppen aus Brünn, Olmütz oder Troppau an. Somit waren die Gruppierungen des Metznerbundes flächendeckend über die deutschsprachigen Gebiete verteilt, was allerdings große Nachteile mit sich brachte. Dieser sehr großen Organisation fehlte es schlicht an einem funktionierenden Verwaltungs- und Organisationssystem. Die Ziele des Metz-



Mary Duras, *Gartenfigur* (ausgestellt: *Junge Kunst*, 1928), 1928, Gips, verschollen (108)

nerbundes, die Ausstellungstätigkeiten ihrer Mitglieder zu fördern und die Kunst deutschsprachiger Künstler durch eine Vereinszeitschrift zu stärken, wurde zu einer bürokratischen Hürde, sodass es innerhalb der Gruppe zu Meinungsverschiedenheiten kam. Krattners ursprüngliches Ziel blieb aufgrund der Mitgliederzahl, der durchwachsenen Qualität der Kunstwerke und des kleinen Käuferkreises eine Idealvorstellung.

Nach der Rekonstruktion und Skizzierung des Metznerbundes schließt sich der Beitrag *Prag – Dresden. Die Pilger und die spirituellen Tendenzen der frühen zwanziger Jahre* von Ivo Habán an. Seine Ausführungen verdeutlichen, wieso die Publikation *Die Jungen Löwen im Käfig* von so großer Bedeutung ist: Aufgrund der durchgeführten Forschungen und gründlichen Recherchen in der zeitgenössischen Presse, in Archiven und neuentdeckten Nachlässen konnten die bisherigen Erkenntnisse zur Vereinsgeschichte der Pilger korrigiert und erweitert werden. Die Pilger formierten sich bereits im Herbst 1920 als es zu ihrer Abspaltung vom Metznerbund kam. Sie galten als der linksgerichtetste Flügel der Moderne im Land: Nach der Entstehung der Tschechoslowakei funktionierten August Brömse und Karl Krattner als Professoren an der Prager Akademie der bildenden Künste und als Triebkräfte der deutschböhmischen Kunstszene. Vor allem um August Brömse formierte sich Anfang der zwanziger Jahre eine Gruppe deutschsprachiger Künstler – meist Studenten –, die sich schließlich zur Vereinigung der Pilger zusammenschlossen. Gründungsmitglieder, die auch die weitere Kunstrichtung vorgeben werden, waren: August Brömse, Maxim Kopf, Josef Hegenbarth, Theodor Sternhell, Norbert Hochsieder, Emil Helzel,



*Erwin Müller, Tanzabend,
um 1928, Öl auf Leinwand,
100 cm x 74,5 cm (260)*

Jost Pietsch und Julius Pfeiffer. Ihr Aktionsradius war erstaunlich groß: Von Prag über Aussig bis hin nach Dresden reichten die Verbindungen und Ausstellungstätigkeiten. Die Recherchen der beiden Kunsthistoriker bezüglich der personellen Konstruktio und Zusammensetzung der Pilger legen dezidiert eine Verbindung mit der Dresdener Akademie dar. Zahlreiche Mitglieder der Pilger, beispielsweise Maxim Kopf und Mary Duras, studierten an der Akademie in Dresden. Im November 1923 gipfelten die internationalen Beziehungen in einer Ausstellung von Deutschböhem und Deutschen im Kunstsalon Richter in Dresden, was durch Recherchen in der Tagespresse belegt werden konnte. Die Ausstellungstätigkeit der Gruppe führte zum Erfolg und Durchbruch einiger Mitglieder. Maxim Kopf beispielsweise stieg durch seine Ausstellungstätigkeit bei den Pilgern schnell zum bestverkauften Künstler auf und erhielt schließlich im April 1923 als erstes junges Mitglied eine eigene Werkchau. Er wurde im Laufe der 1920er Jahre zur neuen Leitfigur in den deutschsprachigen Gebieten der Tschechoslowakei erhoben und das Kunstleben der Prager Deutschen wurde maßgeblich von ihm beeinflusst. Neben der genauen Auflistung der Vereinstätigkeiten wird auch der Versuch einer kunsthistorischen Einordnung vorgenommen. Die Pilger waren maßgeblich vom Symbolismus, Expressionismus und von ihrem Gründer August Brömse beeinflusst, der nicht nur als Professor und Lehrer für die Studierenden fungierte, sondern auch ihr geistiger Führer war. Spiritualismus und Mystik als Themenkreise und die Grafik als künstlerisches Mittel waren zentral in dem Gesamtwerk der Pilger-Gruppierung und kann auch als Merkmal dieses Vereins gesehen werden.

*Blick in die Installation
der Deutschen Sektion
der Modernen Galerie,
1936 (222)*



Es folgen nun Beiträge zu den Künstlervereinen Die Scholle, Die Oktobergruppe und der Verein deutscher Malerinnen Prag. Die Scholle und Die Oktobergruppe sind in außerhalb Prags beziehungsweise in der Region zu verorten: Die Scholle war eine Verbindung deutscher bildender Künstler Mährens und Schlesiens, die von 1922 bis 1946 existierte und hauptsächlich in und um Brünn agierte. Der Verein war traditionistisch orientiert und seine Mitglieder und deren Werke von eher durchschnittlichem Niveau. Die Scholle benannte sich nach der gleichnamigen Münchner Künstlergruppe, die ein ähnliches Ziel hatte: Die Förderung der deutschen Kunst und Künstler und im Speziellen die Protektion der Heimatkunst. In Liberec gründete sich 1922 die Oktobergruppe mit und unter der Führung von Erwin Müller. Diese entstand, ähnlich wie die Pilger, als eine Abspaltung vom Metznerbund. Der Name der Gruppe leitet sich in erster Linie vom Datum der Ausstellung, die im Oktober 1922 stattfand, ab. Die Ausstellungstätigkeit konnte durch die Tagespresse und drei überlieferte Ausstellungskataloge rekonstruiert werden. Die Projektleiter recherchierten auch in den Regionen Ostrau, Schlesien, Teplitz und Karlsbad. In den Beiträgen wird deutlich, dass in den regionalen Künstlervereinen ein höchst unterschiedliches Niveau – von provinzieller Kunst bis hin zu Spitzenwerken – vertreten war. Aber um das Ziel der Grundlagenforschung und der Vollständigkeit zu wahren, ist es unerlässlich, auch die Regionen anzusprechen und zu bearbeiten.

Zwei ausführliche Beiträge zur Kunstlandschaft in Prag geben einen guten Einblick in damalige Strukturen und Vereinigungen in der Hauptstadt. Den Startschuss der Künstlervereinigungen in Prag in der Zwischenkriegszeit bildet die Vereinigung Junge Kunst, welche 1927 von Maxim Kopf, dessen Weggefährten aus der Pilgergruppe und Absolventen der Prager Akademie gegründet wurde. Seit dem frühen Zerfall der Pilgergruppe 1923 gab es keine künstlerische Gruppierung mehr, die sich in dieser Qualität auszeichnete und auch an regelmäßigen Ausstellungsaktivitäten im

In- und Ausland beteiligt war. Dieser Umstand sollte sich durch die Gründung der Jungen Kunst ändern. Der Öffentlichkeit wurden die Werke der Gruppe durch nur eine einzige Ausstellung, die vom 15. Februar bis zum 4. März 1928 unter dem Dach des Kunstvereins für Böhmen stattfand, zugänglich gemacht. Anlässlich dieser Schau im Rudolfinum entstand ein schmaler Katalog ohne Abbildungen, der lediglich ein Arbeitsverzeichnis der 18 ausstellenden Künstler und Künstlerinnen sowie einen kurzen Aufruf enthält. Der Katalog war – was für viele deutschsprachige Verbände untypisch war – zweisprachig, also in Deutsch und Tschechisch gehalten. Maxim Kopf war Leiter und fast alleiniger Organisator des Vereins, was ihm zusätzliche Reputation einbrachte. Das Auftreten der Jungen Kunst Ende Februar 1928 brachte das stehende Gewässer der zersplitterten deutschböhmischen Kunstszene in Prag in Bewegung: Die Ausstellung wurde in der damaligen Presselandschaft überdurchschnittlich repräsentiert und Werke der Jungen Kunst fanden schnell den Weg in die Sammlungen der Museen und Galerien.

Fast fließend ging die Künstlervereinigung Junge Kunst in die Prager Secession über. Am 10. Oktober 1928 wurde deren Satzung, die teilweise wortwörtlich von der der Jungen Kunst kopiert wurde, gegründet. Sie präsentierte sich offiziell in neun Vereinsausstellungen im Zeitraum zwischen 1929 und 1937, unter anderem in der renommierten Prager Galerie Dr. Hugo Feigl. Aktive Gründungsmitglieder waren: Anton Bruder, Alfred Dorn, Mary Duras, Friedrich Feigl, Fritz Kausek, Karl Klein, Maxim Kopf, Riko Mikeska, Willi Nowak, Grete Passer, Jost Pietsch, Ludwig Püschel, Richard Schroetter, Charlotte Schroetter-Radnitz, Karl Vogel, Karl Wagner, Gabriele Waldert und Alois Rudolf Watznauer. Willi Nowak, damaliger Professor an der Akademie in Prag, saß in der Jury und war – wohl als graue Eminenz – Teil der Prager Secession, die sich als „Verein aus deutschen Künstlern – tschechoslowakischen Bürgern – zum Zweck der Einnahme eines Standpunkts zu jeder Kunstsituation der Zeit und ihren Interessen“ (107) definierte. Das ursprüngliche Konzept der Jungen Kunst wurde im Grunde durch die sehr viel modernere Idee der Prager Secession ersetzt. Neu war die Öffnung nach außen: Nicht nur Künstlern, sondern auch Mäzenen und Kunstsammlern war es möglich beizutreten, was eine Akquise von Fördermitgliedern zur Folge hatte, welche die Künstler finanziell unterstützten. Auch wurde erstmals eine funktionierende Organisationsstruktur entwickelt, wie eine achtköpfigen Jury, die für die Bewertung zuständig war. Außerdem waren Gastmitglieder und geladene Gäste wie Max Beckmann, Oskar Kokoschka oder Paul Klee anwesend, welche der Prager Secession eine internationale Reputation und Bedeutung verliehen. Der Beitrag *Prager Secession: Ein deutscher Traum im multikulturellen Prag* wartet mit einer dezidierten Auflistung der organisatorischen Strukturen des Vereins auf. Abschließend stellt der Autor in seinem Resümee fest, dass die Prager Secession an der Spitze der einheimischen Kunstproduktion deutschsprachiger Künstler stand und nicht hinter dem Niveau der tschechischsprachigen Vereine, wie dem der Künstlervereinigung Mánes, zurücklag. Allerdings bleibt festzuhalten, dass die Prager Secession keine avantgardistische Gruppe von Künstlern war, sondern eher eine Institution, die aber an der Spitze der deutsch-

sprachigen Kunstproduktion stand. Sie wurde 1937 durch die Nationalsozialisten aufgelöst, danach entwickelten sich die Künstler der Prager Secession in den unterschiedlichsten Richtungen weiter.

Der Katalog betreibt nicht nur Grundlagenforschung zur Vereinsgeschichte, sondern tangiert auch die kultur- und polithistorischen Hürden, die in der kunsthistorischen Einordnung eine große Rolle spielen. Diese Frage- und Problemstellungen werden im zweiten Teil der Publikation abgehandelt. Durch die neue Ordnung nach dem Ersten Weltkrieg bestand das Problem der nationalen Aneignung bestimmter Künstler durch Tschechen, Österreicher und Deutsche. Diese Thematik wird vor allem im Kapitel *Jenseits der tschechoslowakischen Grenzen – Wien, München, Nürnberg, Strasbourg. Ausstellungen deutschböhmischer bildender Kunst im Ausland* deutlich. Dieser Aufsatz berührt bereits den nächsten Abschnitt, der einen Blick in den Kunsthandel wirft. Anna Habánová und Olga Uhrová beleuchten die Ausstellungsstrategien der Deutschen Sektion der Modernen Galerie in Prag. 1901 von Kaiser Franz Joseph I. gegründet, war von Beginn an der binationale und utraquistische Charakter der Galeriestruktur das Charakteristikum. Die tschechische und die deutsche Sektion wurden je eigens geleitet und durch ein eigenes Kuratorium organisiert und finanziert. Zunächst wurden – bereits in der deutschsprachigen Kunstszene etablierte – Künstler wie Emil Orlik oder August Brömse angekauft und darauf die Sammlung auf- und ausgebaut. Dieses Kapitel ermöglicht einen Einblick in die staatlichen Strategien zum Aufbau einer Sammlung von deutschsprachigen Künstlern und Kunstwerken der Zwischenkriegszeit und tangieren zusätzlich das Problem der gefühlten Nationalität in der Tschechoslowakei und deren Auswirkungen auf die Kunstlandschaft. Das nächste Kapitel widmet sich einem internationalen Phänomen der 1920er Jahre: den Künstlerpaaren. Die Zeit der Ersten Tschechoslowakischen Republik steht ohne Übertreibung – sowohl im Hinblick auf die Ausstellungsbeteiligung als auch auf die Studentenzahlen an der Prager Akademie – für die Durchbruchphase der Frau in der Kunst. Den Anfang bildeten 1922 die Absolventinnen der Bildhauerklasse von Jan Štursa, wie beispielsweise Mary Duras und Karla Bulovcová. Diese Künstlerinnen waren nicht nur im nationalen Ausstellungsgeschehen beteiligt, sondern auch international erfolgreich. Mary Duras beispielsweise vertrat die Tschechoslowakei viermal auf der Biennale in Venedig. Die künstlerische Entfaltung der Frauen geht auch einher mit dem Phänomen der Künstlerpaare. In den Reihen der deutschsprachigen Künstler der Zwischenkriegszeit in der Tschechoslowakei sind mindestens 18 Künstlerpaare zu verzeichnen, die auch gemeinsam ausstellten. Das wohl bekannteste und auch kommerziell erfolgreichste Ehepaar waren der Maler Maxim Kopf und die Bildhauerin Mary Duras. Sie gehören auch zu den wenigen Paaren, die die Tschechoslowakei verließen und Inspiration in Dresden, New York oder Paris suchten. Die Ehe der beiden scheiterte Anfang der 30er Jahre, dennoch sind bis weit in die Nachkriegszeit freundschaftliche Korrespondenzen erhalten.

Den Ausführungen zu den Künstlergruppen und deren Umfeld folgt eine künstlerische Einordnung der Werke. Anna Habánová und Ivo Habán versuchen die Kunst in Böhmen, Mähren und Schlesien in die internationale Kunstlandschaft einzu-

flechten und einzuordnen. Dies ist am Beispiel des Beitrags zu *Orient und Exotik* nachzuvollziehen. Der Orientalismus wurde auch vereinzelt von Künstlern in Böhmen, Mähren und Schlesien aufgegriffen. Dieses tschechoslowakische Phänomen des Orientalismus, das nicht nur in den deutschsprachigen Kreisen zu finden ist, sondern auch in der tschechoslowakischen Avantgarde der 1920er Jahre bei Toyen oder Jindřich Štyrský, ist nicht singulär. Auch in der restlichen europäischen Kunstlandschaft keimte das Interesse an Orientalischem und Exotischem Anfang des 20. Jahrhunderts wieder auf, wie es bei Matisse, Kandinsky oder Klee zu beobachten ist. Die tschechoslowakischen Künstler und deren thematische Vielfalt werden dabei aber gerne vergessen, obwohl Emil Orlik oder auch Eugen von Kahler viele Monate in Algerien oder Tunesien verbrachten. Das große Interesse an exotischen Themen war nicht nur in Prag und im Umkreis der Prager Secession vertreten, sondern auch in Brünn gab es gleich mehrere deutschsprachige Maler, die sich in ihrem Werk mit orientalischen Motiven auseinandersetzten, wie Oskar Spielmann, der zunächst nach Frankreich zu Henri Matisse reiste und auf dessen Einfluss hin weiter nach Algier fuhr und noch bis in die 1930er Jahren hinein seine Bilder aus Algerien, Marokko oder Tunesien dem Brünner Künstlerhaus schickte. Wichtig für die intensive Auseinandersetzung der tschechoslowakischen Künstler mit dem Fernen Osten war wohl, neben den Vorbildern aus der Kunst, auch die Religion. Viele der Künstler hatten jüdische Wurzeln, die diese durch ausgedehnte Reisen nach Palästina oder Jerusalem erforschten. So entstanden von Ludwig Blum zahlreiche Stadt- und Landschaftsbilder Israels, welche sich heute im Jüdischen Museum befinden.

Der nächste und letzte Beitrag zur kunsthistorischen Einordnung der deutsch-böhmischen bildenden Kunst befasst sich mit Vorbildern aus der deutschen Kunst. Seit dem 19. Jahrhundert waren Studenten aus Böhmen, Mähren oder Schlesien häufig Hörer an deutschen Kunstakademien oder Universitäten. Zentren des interkulturellen Austausches waren Grenzstädte wie Dresden, München oder Berlin. In der Zwischenkriegszeit entfalteten sich in ganz Europa neue Stile: Pablo Picasso befasste sich mit der Neoklassik und es entstanden die mächtigen, klassizistischen Frauenfiguren, in Italien war die *Pittura Metafisica* zu Hause und in Deutschland entwickelte sich die Neue Sachlichkeit. Die Zentren München und Dresden hatten großen Einfluss auf die Entwicklung der böhmischen Künstler. So divers die deutsche Neue Sachlichkeit ist, so ist sie auch in den deutschsprachigen Gebieten der Tschechoslowakei aufzufassen. Die Kunstwerke weisen stets eine eigene Prägung auf: Teils mit veristischen, teils mit realistischen Anklängen oder sozialkritischen Inhalten. Als gemeinsamer Nenner lässt sich jedoch sicherlich die Rückkehr zur Ordnung, Monumentalität, Tradition und der namensgebenden Sachlichkeit ausmachen.

Der Hauptteil des Buches schließt so mit einem Forschungsausblick, der durchaus ‚Lust auf mehr‘ macht. Diesen – teils sehr ausführlichen und teils noch unbeantworteten Texten und Fragen – schließt sich das Künstlerverzeichnis an. In Kurzbiographien werden die wichtigsten Künstler mit einer Auswahl ihrer Werke vorgestellt und eine Legende zeigt an, in welchen Vereinigungen der jeweilige Künstler beteiligt war, was zu einer guten Übersicht beiträgt.

Die Publikation *Junge Löwen im Käfig* liefert mit ihren knapp 500 Seiten einen Überblick über die Kunstschaaffenden in Böhmen, Mähren und Schlesien von 1918 bis 1938, der in der Forschung lange gefehlt hat. Aufgrund der politischen Ereignisse der späten 1930er Jahre und der Nachkriegszeit gerieten die Künstler und ihre Werke lange in Vergessenheit. Dieses große und umfassende Thema wird dem Leser durch eine historische Aufarbeitung näher gebracht und es wird ein Überblick gegeben, wobei Fragen offen bleiben und vieles nicht beantwortet werden kann. Dies ist aber der Intention der Publikation geschuldet: *Junge Löwen im Käfig* ist das erste Ergebnis dringender notwendiger Grundlagenforschung, das neue Themengebiete in der tschechoslowakischen Kunstlandschaft eröffnet und zu neuen Forschungsprojekten anregen soll, wodurch der Publikation eine besondere Bedeutung zukommt.

CAROLIN BINDER
Regensburg



Ian Bogost; How to Talk about Videogames; Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2015; 208 S.; ISBN 978-0-8166-9912-4; \$ 19,95

Game Criticism? Ian Bogost lotet die Grenzen und Möglichkeiten der Videospieldkritik aus

Im Lichte ihrer gestiegenen gesellschaftlichen Relevanz rücken Videospiele seit geraumer Zeit vermehrt in den Fokus wissenschaftlicher Auseinandersetzungen. Im ebenso jungen wie umtriebigen und zugleich heterogenen Feld der Game Studies, das vor allem in der deutschen Medienwissenschaft vermehrt an Einfluss gewinnt, sind in jüngerer Zeit auch zunehmend Ansätze vertreten, die sich Videospiele aus kunstgeschichtlicher Perspektive widmen. So spricht etwa Stephan Günzel in ebenso überraschender wie erhellender Weise, unter Rückgriff auf eine Unterscheidung Heinrich Wölfflins, von einer Renaissanceform und einer Barockform des Egoshooters,¹ wie Thomas Hensel Überlegungen Alois Riegls in instruktiver Weise für eine Beschreibung des Spiels *The Last of Us* (Naughty Dog/Sony 2013) fruchtbar macht.² In vielen Debatten innerhalb wie außerhalb der Game Studies wird dabei gleichwohl oftmals zu schnell die Frage nach dem Kunstcharakter des Videospiele beantwortet: Aufgrund eher vager Analogien zu anderen ästhetischen Medien oder zur Geschichte der Kunst – schließlich seien ja auch die Readymades von

1 Vgl. Stephan Günzel, *Egoshooter. Das Raumbild des Computerspiels*, Frankfurt am Main 2012, Kapitel 2.2.

2 Vgl. Thomas Hensel, „Zwischen ludus und paidia. The Last of Us als Reflexion des Computerspiels“, in: *New Game Plus. Perspektiven der Game Studies. Genres – Künste – Diskurse*, hrsg. von Benjamin Beil u. a., Bielefeld 2014, S. 145–183.