

Betrachter staunen über die vielfältigen Einsatzgebiete von Anbeginn des neuen Mediums. Im Bereich der Malerei werden einzelne hochkarätige Arbeiten der Zeit präsentiert, jedoch auch einige Arbeiten, die im Vergleich mit der Fotografie geradezu rückschrittlich wirken. Dass der Fokus des Ausstellungsprojektes auf den Möglichkeiten des Lichtbildes lag, wird vor allem in den wissenschaftlichen Beiträgen nochmals deutlich. Somit ist die Publikation im Besonderen empfehlenswert als fundierte Grundlagenliteratur zu den Anfängen der Fotografie.

BARBARA MUHR
Regensburg



Klaus Klemp und Matthias Wagner K (Hrsg.); Alles neu! 100 Jahre Typografie und Neue Grafik in Frankfurt am Main (Ausst.-Kat. Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt am Main, vom 25. März bis 14. August 2016); Stuttgart: av edition 2016; 319 S., ca. 300 Abb.; ISBN 978-3-89986-246-1; € 39

In erster Linie als ein architektonisches Stadtplanungsprogramm bekannt geworden, verfolgte man mit dem Reformprojekt ‚Neues Frankfurt‘ in den Zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts eigentlich einen nicht zu verachtenden universalen Gestaltungsanspruch. Von der Forschung bislang jedoch wenig beachtet und dementsprechend randständig bearbeitet, entwickelten sich in dessen Rahmen auch „Typografie und Grafik als Kommunikationsdesign entlang ökonomischer Bedürfnisse und kultureller wie gesellschaftlicher Veränderungen“ (8), wie Matthias Wagner K, Direktor des Museums für Angewandte Kunst in Frankfurt am Main postuliert. Dieses Desiderat versuchte man mit der Ausstellung ‚Alles neu! 100 Jahre Neue Typografie und Neue Grafik in Frankfurt am Main‘, welche von März bis August 2016 gezeigt wurde, ein Stück weit zu füllen. Anlass und Arbeitsgrundlage hierfür bildete die Erschließung mehrerer Nachlässe: Zuvorderst von Philipp Albinus, der gelernter Buchdruckermeister und Schriftsetzer und ab 1924 zehn Jahre lang Fachlehrer für Typografie sowie Werkstatteleiter für Schriftsatz an der Städtischen Kunstgewerbeschule Frankfurt war. Heute ist er als bedeutender Verfechter der sogenannten ‚Neuen Typografie‘ bekannt, der vor allem für die radikale Kleinschreibung warb und diese auch mit den Studierenden der Kunstgewerbeschule praktizierte. Ergänzend wurden aber unter anderem auch (Teil-)Nachlässe der Zeichnerin Liselotte Müller (Abb. 1), Schülerin des Malers, Grafikers und Typografen Willi Baumeister, sowie der Grafiker Max Bittrof und Wolfgang Schmitt erschlossen.

Einen ersten Einstieg in die Thematik und eine umfangreiche Synopse zur *Typografie in Frankfurt von 1900 bis 1945* (16–47) gewährt Klaus Klemp, Professor für

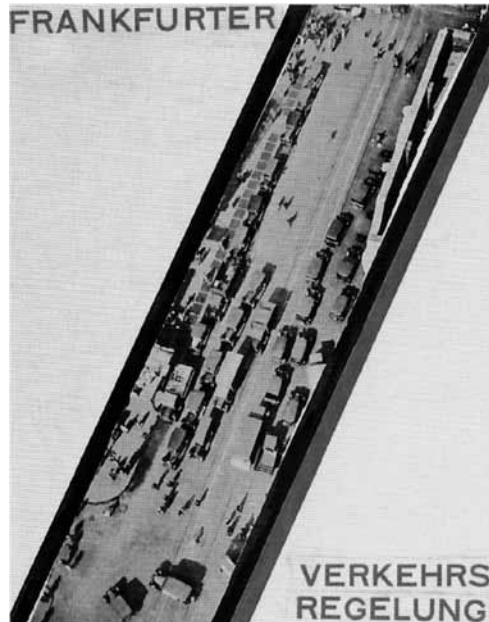


Abb. 1: Liselotte Müller, Entwurfscollage
 ‚Frankfurter Verkehrsregelung‘, Atelier
 Albinus, 1927/28 (171)

Designgeschichte und -theorie an der HfG Offenbach und zugleich Kurator der Ausstellung. Der Aufstieg Frankfurts zum wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum des Rhein-Main-Gebiets während der Jahrzehnte vor und nach 1900 bildete das Fundament dafür, dass „Frankfurt und Offenbach [...] mit ihren Schriftgießereien der wohl wichtigste Standort zur Reform der Typografie“ (19) während der 1920er Jahre wurden. Ausschlaggebend war außerdem die Übernahme des Kunstgewerbemuseums durch die Stadt Frankfurt im Jahr 1921 und nur kurze Zeit darauf der Städelschen Kunstschule, welche in der Folge als Schule für freie und angewandte Kunst neu eröffnete. Von der daraus entstehenden Kollaboration mit der Stadtverwaltung und der ortsansässigen Industrie erhoffte man sich nachhaltige Impulse und zusätzliche Aufträge. Das 1919 in Weimar gegründete Bauhaus nahm dabei eine Vorbildfunktion ein und so entstand ein Reformmodell, dass nicht nur freie und angewandte Kunst miteinander verbinden, sondern vor allem die Idee einer Gestaltung des gesamten Lebensraums fokussieren sollte. Diesen Anspruch untermauernd maß man nun auch den Disziplinen Typografie und Drucksachengestaltung eine neue, größere Bedeutung bei.

Dementsprechend ausführlich geht Klemp dann auf die 1924 begründete Satz-, Druck- und Buchbindewerkstatt an der Kunstgewerbeschule ein, welche von Beginn an von Philipp Albinus geleitet wurde. Für ihn ging es dabei stets um „Spannung und Bewegung, das sind die charakteristischen Merkmale des neuen Formschaffens. Und nicht kubische, schmucklose Form allein macht die neue Besinnung aus, sondern die Betonung des Konstruktiven – Spannung und der Umrißwirkung – Bewegung“ (29),

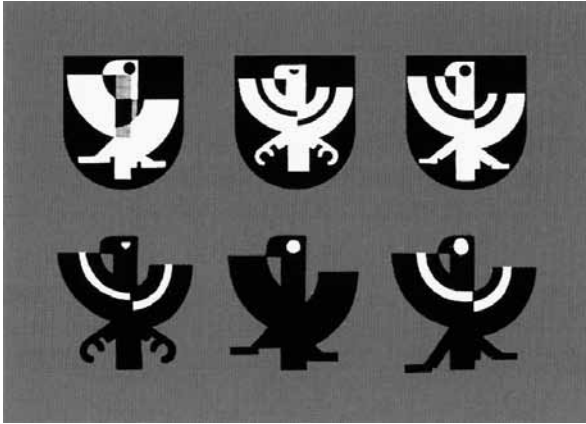


Abb. 2: Hans Leistikow,
Varianten zum Frankfurter
Adler, 1926/27 (37)

wie er in seiner 1929 erschienenen Publikation *Grundsätzliches zur neuen Typografie* festhielt. Albinus setzte dabei auf die Technik des Typensatzes und war ein vehementer Propagandist der konsequenten Kleinschreibung. Aber auch der freie Einsatz von Fotografien und Fotomontagen sollte die doch eher statische Arbeit der Schriftsetzer von der autark-zeichnerischen der Künstlertypografen emanzipieren. Als weiteren Protagonisten, der allerdings „in weiten Bereichen eine andere Auffassung zur ‚Neuen Typografie vertrat“ (32) als Albinus, nennt Klemp Willi Baumeister. Ab 1928 leitete dieser nicht nur die Klasse für Gebrauchsgrafik, Typografie und Stoffdruck an der Städelschule, sondern verantwortete ab 1930 auch die Gestaltung des Magazins *Das Neue Frankfurt*, welches ab 1932 jedoch unter dem Titel *Die Neue Stadt* firmierte.

Nur ein kurzer Abschnitt wird den Ausstellungen der Städelschule zwischen 1925 und 1931 und dem Bildungsverband im Rhein-Main-Gebiet gewidmet, um dann die Zusammenarbeit zwischen dem Bau- und Siedlungsdezernenten Ernst May und dem damaligen Leiter des städtischen Drucksachenbüros Hans Leistikow – einem sogenannten Künstlertypografen – im Rahmen des Projekts ‚Neues Frankfurt‘ zu beschreiben. Letzterer zeichnet sich insbesondere für das „konstruktivistische Adlersignet [verantwortlich], das in der Bauverwaltung schon seit 1926 zum Einsatz kam und 1930 gegen den staken [sic!] Widerstand konservativer Politiker und der Medien für weite Teile der Stadtverwaltung als Signet benutzt wurde.“ (36; Abb. 2) Ab 1926 erschien unter deren Ägide und unter Mitarbeit von Leistikows Schwester Grete, welche als Fotografin engagiert wurde, die Zeitschrift *Das Neue Frankfurt*. Anhand leicht verständlicher Texte – und selbstverständlich den Leitlinien der ‚Neuen Typografie‘ folgend – sollte diese die weitgehend unkundige Bevölkerung über das doch recht progressive Vorhaben aufklären. Deutlich hervor geht die herausragende Rolle des Rhein-Main-Gebiets in Sachen Typografie auch anhand einer Ausgabe der Zeitschrift *Gebrauchsgraphik* vom April 1926, in der eine Vielzahl in der Region tätiger Gebrauchsgrafiker vorgestellt wird. Von besonderer Güte waren auch die neuen Serifen- und Grotteskschriften, die zu dieser Zeit in Frankfurt und Offenbach entwickelt und von

den untereinander konkurrierenden Gießereien Bauersche, Klingspor oder Stempel AG vertrieben wurden: Weiß-Antiqua (1928), Renner-Futura (1927), Koch-Kabel (1927) und Koch-Neuland (1923) – um nur einige Beispiele zu nennen.

Ebenso nimmt Klemp Typografie im öffentlichen Raum in den Blick, wobei hier insbesondere der Name Walter Dexel zu nennen ist. Das gut vernetzte Multitalent – immerhin Maler, Werbegrafiker, Typograf, Sammler und promovierter Kunsthistoriker – kam 1926 als Spezialist für Leuchtreklame nach Frankfurt und wurde neben der Gestaltung von Litfaßsäulen und anderen Werbeflächen unter anderem mit dem Entwurf einer Reklameordnung für den öffentlichen Raum beauftragt, welche ausschließlich den Gebrauch von Groteskschriften tolerieren sollte. Durchsetzen ließ sich diese nicht, sodass man sich 1928 nur auf unverbindliche *Richtlinien zur Reklamegestaltung* einigen konnte (44). Vergleichsweise ausführlich geht Klemp auf die Zeit nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten ein und beschreibt, wie Gewerkschaften zerschlagen und Gewerkschaftshäuser besetzt wurden, wie nicht wenige Frankfurter Gestalter dem Druck der Nationalsozialisten nachgaben, andere wiederum – wie der „nie parteipolitisch engagierte Philipp Albinus“ (45) – aus ihren Ämtern entlassen wurden, wie die Fraktur erst zum strengen Standard erhoben und 1941 von der Antiqua als Normalschrift wieder abgelöst wurde (45). Resümierend stellt Klemp fest, dass es in der „sogenannten Zwischenkriegszeit [zwar] eine intensive kulturelle Erneuerungsphase“ in und um Frankfurt gab, die ausschlaggebenden Impulse zur ‚Neuen Typografie‘ allerdings „vom Bauhaus oder aus München, Leipzig und Berlin“ (47) kamen.

Julia Meer, Designerin und Designhistorikerin, nimmt in ihrem Aufsatz *Revolution oder Diffusion? Die zunehmende Akzeptanz und Verbreitung der ‚Neuen Typografie‘ in den 1920er Jahren* (50–61) drei spezielle Aspekte genauer unter die Lupe: „die Akteure, deren Motivation und die mit der Übernahme einhergehenden Veränderungen der ‚Neuen Typografie‘“ (52). Ihr Vorgehen basiert dabei auf dem von der Kommunikationswissenschaft erarbeiteten Modell *Diffusion of Innovations*. Meer kommt zu dem Schluss, dass die vom Bildungsverband Deutscher Buchdrucker herausgegebene Fachzeitschrift *Typographische Mitteilungen* aufgrund ihrer Auflage und des daraus resultierenden Einflussbereichs als ein besonders meinungsbildender *Early Adopter* der ‚Neuen Typografie‘ anzusehen ist (53). Außerdem haben die „adoptionsrelevanten Eigenschaften“ (57) des Magazins die Arbeit der Buchdrucker wieder von der der Gebrauchsgrafiker beziehungsweise Kunstdrucker positiv absetzen können. Die breite Akzeptanz und schließliche Übernahme der Innovation ‚Neue Typografie‘ durch die *Majority* (61), also der breiten Grafikerszene, konnte jedoch erst durch deren „Domestizierung“ (58), also das Aufbrechen der strengen stilistischen Grenzen durch die Durchdringung mit Elementen der klassischen Typografie, erfolgen.

Die beiden Mainzer Professorinnen Petra Eisele und Isabel Naegele nehmen sich unter dem Titel *Elegant, klassisch, modern: die Futura* (82–111) der Geschichte der serifenlosen Linear-Antiqua an, welche fraglos zu den bekanntesten und einflussreichsten Schriften des 20. Jahrhunderts zählt (Abb. 3). Mit der Idee zu einer „Schrift unserer Zeit“ (84) traten die Verleger Siegfried Buchenau und Jakob Hegner 1924 an den Typografen und Grafikdesigner Paul Renner heran, welcher ab 1925 die Klasse



Abb. 3: Paul Renner, *Urfutura*, Blatt: Majuskel / Minuskel, 1926 (107)

Typografie und Werbegrafik an der Frankfurter Kunstschule übernahm. Die Autorinnen beschreiben in Rubriken wie *Neue Idee*, *Neue Schrift* oder *Neue Gesellschaft* den Siegeszug der Futura, welche „zum einen [...] als Pendant zur ‚Neuen Typografie‘, zum anderen als Pendant zur zeitgenössischen modernen Reklame“ (91) vermarktet wurde. Ab 1928 fand sie in immer mehr Zeitschriften Verwendung, sodass sie in der Folge zum „Prototyp der Schrift um 1930 avancierte“ (92).

Auf die Verbindung zwischen Paul Renner und dem Frankfurter Architekten und Designer Ferdinand Kramer, welche auf der Einbindung einer der Futura äußerst ähnlichen Grotteskschrift in die Fassadengestaltung des elterlichen Hutlagers Kramers fußt, wiesen bereits Eisele und Naegele in ihrem Beitrag hin. Detaillierter geht Katharina Pennoyer vom Frankfurter Kramer Archiv auf diese auch freundschaftliche Verbindung ein und bringt *bisher unbeachtete Fakten und Details* – wie der Titel des Beitrags (98–111) verrät – ans Licht. Pennoyers genauer Vergleich von Renners *Urfutura* mit Kramers Grotteskschrift (Abb. 4) ist aufschlussreich, jedoch bleibt das Nachvollziehen ein mühsames Unterfangen, muss der Leser doch unentwegt zwischen einem Dutzend Seiten im Buch hin- und herspringen. Ein simples, direktes Nebeneinanderstellen der Schriften wäre an dieser Stelle ohne Zweifel sinnvoll gewesen, insbesondere da es sich zumeist um nur marginale Unterschiede zwischen den Entwürfen handelt. Die Frage, wie groß die ausschlaggebende Anteilnahme der beiden Kreativen an der so erfolgreichen Futura letztendlich war, vermag aber auch Katharina Pennoyer nicht abschließend zu beantworten, stellt aber dennoch fest, „dass Ferdinand Kramer sich nie als Urheber der Futura gesehen oder bezeichnet hat, doch er betrachtete sich als einer ihrer Väter.“ (110)



Abb. 4: Ferdinand Kramer, *Versalien und Ziffern zu einer Grotesk-Schrift*, 1925 (87)

Die „Reorganisation des Frankfurter Kunstschulwesens“ (129) steht im Fokus des nächsten Beitrags (128–139), wenn Carina Danzer, Wissenschaftliche Volontärin am Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung in Berlin, der Frage nach geht, warum der Kunsthistoriker und Wölfflin-Schüler Fritz Wichert, der 1923 als Direktor an die Frankfurter Kunstschule berufen wurde, daneben aber noch zahlreiche weitere wichtige Ämter innehatte und außerdem die Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* herausgab, weitestgehend in Vergessenheit geriet. Die bis hierhin strenge Differenzierung zwischen hoher und niederer Kunst im Rahmen der schulischen Ausbildung setzte Wichert außer Kraft, indem er freie und angewandte Kunst nun gleichberechtigt nebeneinanderstellte. Als Vorbild diente ihm dabei das Weimarer Bauhaus, wobei das Frankfurter Konzept stets eine „intensive Praxisnähe“ anstrebte und sich so doch „deutlich vom experimentellen Bauhaus“ abhob (134). Eine Eingliederung des Bauhaus-Lehrkörpers an die Frankfurter Kunstschule – nach der Schließung in Weimar im Jahr 1925 – scheiterte jedoch, denn „den Bauhäuslern [missfiel] das Einbüßen ihrer Eigenständigkeit, sodass eine Übersiedelung noch während der Verhandlungen scheiterte.“ (133) Dennoch konnte der Lehrkörper auf Wicherts Initiative mit Max Beckmann, Willi Baumeister und Paul Renner prominent besetzt werden und in Verbindung mit der engen Zusammenarbeit zwischen Schule und Stadt sowie einer geschickten Öffentlichkeitsarbeit verdoppelten sich die Schülerzahlen gleich innerhalb der ersten Jahre.

Ab 1926 war Wichert als Stadtkunstwart außerdem für das Sammlungs-, Ausstellungs- und Vortragswesen in Frankfurt und somit für eine moderne Art der Kunstpflege zuständig. Des Weiteren bekleidete er die Ämter des Vorsitzenden des Kulturrats des SWR und des Bezirkskonservators der Denkmalpflege. Wichert prägte die

Frankfurter Entwicklungen zwischen 1928 und 1930 außerdem als Herausgeber der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* und erweiterte das abgebildete Themenspektrum in dieser Zeit deutlich, um „auf alle Bereiche des Lebens geschmacksbildend und erzieherisch einzuwirken, [so wie es seiner] Überzeugung“ entsprach (135). Wichert war ein sehr gut vernetzter und hoch angesehener „Vertreter einer fortschrittlichen Kulturpolitik“ (139), wie die *Frankfurter Zeitung* 1928 feststellte – bis er 1933 von den Nationalsozialisten aus dem Amt enthoben wurde und sich daraufhin in die innere Emigration auf die Insel Sylt zurückzog. Carina Danzer macht jene Vorkommnisse dafür verantwortlich, dass die kulturpolitischen Leistungen Wicherts der 1920er und 1930er Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg nur unzureichend wahrgenommen wurden.

Den Verbindungen zwischen den Frankfurter Kreativen und den Bauhaus-Schülern und -Meistern zwischen den Jahren 1919 und 1945 in Sachen Gebrauchsgrafik und Typografie widmet sich im Folgenden Stefan Beuttler, Sammler und Designer aus Darmstadt. In seinem Beitrag *Das Bauhaus in Frankfurt – eine Spurensuche* (140–157) geht er zunächst auf die Situation in Frankfurt seit 1900 und in diesem Zuge näher auf den dort tätigen Grafiker Albert Fuß ein, um sich dann mit der ‚Geburt der Neuen Typografie‘ am Bauhaus durch Moholy-Nagy ab 1923 auseinanderzusetzen. Detaillierter als Danzer im vorhergehenden Beitrag beschreibt Beuttler im Folgenden die Übersiedelung einiger Bauhäusler nach Frankfurt: Josef Hartwig, 1921 ans Bauhaus als Werkmeister berufen, wechselte 1925 an die Frankfurter Kunstschule; Karl Peter Röhl war von 1919 bis 1921 Student am Bauhaus und leitete später – ab 1926 – die Vorklasse an der Kunstschule Frankfurt; Robert Michel war zusammen mit seiner Frau nur für kurze Zeit am Weimarer Bauhaus, ehe er 1920 nach Frankfurt übersiedelte und dort als Architekt, Typograf und Maler „konsequent nach den Grundsätzen der ‚Neuen Typografie‘“ arbeitete (149).

Neben der pädagogischen Vorbildfunktion des Bauhauses für die Frankfurter Kunstschule kann der Austausch der Institutionen und Beteiligten auf beiden Seiten doch als recht rege beschrieben werden und so gab es ab 1926 neben einigen Bauhaus-Vorträgen und Ausstellungen in der hessischen Metropole auch mehrere Textbeiträge von Bauhäuslern in der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt*. Dabei lässt Beuttler nicht aus, dass Herbert Bayer rückblickend heftige Kritik gegenüber der dilettantischen Übernahme des sogenannten ‚Bauhausstils‘ durch die Frankfurter äußerte (156). Verknüpfungen nach Hessen gab es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der Designausstellung *Bauhaus – Idee, Form, Zweck, Ziel* in der privaten Galerie Göppinger in Frankfurt im Jahr 1956 und der Gründung des Vereins Bauhaus-Archiv e.V. sowie des Bauhaus-Archivs in Darmstadt 1961 beziehungsweise 1962, wobei Letzteres 1971 nach Berlin umzog. Beuttler schließt versöhnlich, indem er feststellt, dass „Frankfurt [...] kein Gegenentwurf zum Bauhaus [war], sondern [...] sich als Ort der Umsetzung, Fortführung und Erweiterung der dortigen Ideen [verstand]. Die ‚Neue Typografie‘ wurde hier zur alltäglichen Praxis.“ (157)

An diese umfangreichen Beiträge schließen nun kurze, jeweils eine Doppelseite umfassende Texte zu verschiedensten Themengebieten an: *Figurensatz, Schriftgießereien in Frankfurt und Offenbach, Der Bund Deutscher Gebrauchsgraphiker, ‚Neue Typo-*

grafie' in Unternehmensanzeigen, Ein Signet für das ‚Neue Frankfurt‘ sowie Walter Drexels Vision einer gestalteten Großstadt. Die von Studierenden der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main verfassten Beiträge beschränken sich auf die wichtigsten Informationen und sind demnach äußerst informativ. Durchbrochen werden diese von zahllosen Gestaltungsbeispielen von Liselotte Müller, Philipp Albinus und Max Bittroff sowie unbekannter Entwerfer, welche großzügig auf 66 Seiten Platz finden.

An diese Parenthese, die wie eine Denkpause verstanden werden kann, schließt Friedrich Friedl, emeritierter Professor für Typografie, nun mit einer Analyse der *Gestaltung in Frankfurt nach 1945* (240–249). Nachdem in der ersten Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg aufgrund der Güterknappheit zunächst kaum Werbung benötigt wurde, begann man mit einer rückschrittigen ‚altdeutschen Phase‘, ehe man sich an amerikanischen Vorbildern orientierte. Neben einigen amerikanischen Agenturen, welche Dependancen in der Metropole am Main begründeten, waren es jedoch hauptsächlich alte Bekannte, die das Geschehen in Frankfurt beeinflussten. So entstand unter Hans Leistikow, der wie viele seiner Schüler – unter ihnen Gunther Rambow – seinen Lebensmittelpunkt in Frankfurt behielt, die sogenannte Kassler Plakatschule (240). Für die Frankfurter Gestalter war es in den 1960er und 1970er Jahren – am Finanzstandort, am Ort des Konsums und der Spekulationen, gleichzeitig aber auch der Hochburg der emanzipatorischen und durch die Frankfurter Schule geprägten Studentenbewegung – besonders wichtig, eine außergewöhnliche Empfindsamkeit für politische und gesellschaftliche Themen zu entwickeln. Daran schließt in den 1980er Jahren eine eher hedonistische Phase an, wie Friedl feststellt (241), in der man auch von der für Frankfurt typischen rationalen Gestaltung ein Stück weit abkehrte. Friedl beschließt seinen Beitrag mit einer umfangreichen, sehr informativen und zugleich übersichtlichen Auflistung der Protagonisten der Gestaltung, Schriftgießereien und Verlage in Frankfurt am Main von 1945 bis 1990, ehe auf 25 Doppelseiten ausreichend Bildmaterial präsentiert wird.

Der jüngsten Vergangenheit nimmt sich schließlich Peter Zizka an. Der in Frankfurt ansässige Designer berichtet aus der Sicht eines Praktikers, wie sich die kreative Szene seit dem Aufkommen des Macs sowie unter dem Einfluss von Techno- und Raver-Bewegung heute „auf Entzug von den Macintosh Design-MDA-Einflüssen“ (304) befindet und „am Beginn einer gestalterischen Bifurkation“ (304) steht, womit er den „ewige[n] Wettstreit zwischen dem Ego und dem Kollektiv“ meint (304). Zizka sieht den Gestalter der Zukunft „als essenziellen Bestandteil [einer] zukunftssträchtigen Selbstdistanz“, der „die Moderation von Kommunikationsprozessen in ihrer volatilen formalen Ausprägung“ zu übernehmen hat (305).

Fachlich wurde mit diesem gut dreihundert Seiten starken Band ohne Zweifel ein Desiderat geschlossen. Dass die vorliegende Publikation, die sich schwerpunktmäßig einem Modernisierungsprojekt und Designkonzept sowie und der (typo-)grafischen Aufmachung von Druckerzeugnissen widmet, gerade in buchbinderischen, editorischen und gestalterischen Aspekten enttäuscht, erscheint dabei besonders unglücklich. Bereits während des ersten Durchblätterns löste sich der geklebte Buchblock vom weichen Umschlagkarton, sodass die vorliegende Softcoverausgabe

nun – nach Abschluss der Rezension – aus zwei Teilen besteht. Ebenso beklagenswert erscheint der Aufbau des Inhalts und dessen Gestaltung: Zum einen eignet sich die verwendete serifenlose Schrift für das lineare Lesen langer Fließtexte nur bedingt, zum anderen erweist es sich als ungünstig, wenn der Außensteg der Rectoseite so gering gewählt wurde, dass man beim Lesen ständig den Daumen im Satz hat – was besonders häufig der Fall ist, wenn man unentwegt bemüht ist, Umschlag und Buchblock beisammenzuhalten. Dass die Endnoten der Beiträge konzentriert am Ende der Publikation zu finden sind und somit ein ständiges Umblättern (teilweise von hundert Seiten gleichzeitig) von Nöten ist, erscheint ebenso unpraktisch, korrespondiert aber mit dem Gesamteindruck einer eher schwierigen Orientierung im Buch. Scheinbar wurde auch am Lektorat beziehungsweise Korrektorat gespart, fallen dem geübten Auge doch einige doppelte Leerzeichen, fehlende Punkte oder übersehene Flüchtigkeitsfehler in den Texten auf. Gerade einer Publikation, die sich feinsinniger Typografie und damit einhergehend der Ästhetik von Drucksachen widmet, hätte eine harmonischere Gestaltung und eine liebevollere editorische Bearbeitung gut zu Gesicht gestanden. Den fachlichen und inhaltlichen Wert des Sammelbandes soll diese ‚oberflächliche‘ Kritik jedoch nicht schmälern.

ANNE WIEGAND

Regensburg und Stuttgart



Heidi Horten Collection und Agnes Husslein-Arco (Hrsg.); WOW! The Heidi Horten Collection (Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien, vom 16. Februar bis 29. Juli 2018); Wien: Heidi Horten Collection/Leopold Museum Privatstiftung 2018; 544 S., 370 meist farb. Abb.; ISBN 978-3-9504518-5-6; € 29,90

Von Mitte Februar bis Anfang September 2018 war das Leopold-Museum in Wien der Schauplatz einer sensationellen Ausstellung zur Kunst des 20. Jahrhunderts: Erstmals wurde ein Teil der Heidi Horten Collection, einer der bedeutendsten europäischen Privatsammlungen, öffentlich zugänglich gemacht. Zu sehen waren ungefähr 180 Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen, die im Zeitraum zwischen etwa 1880 und 2015 entstanden, wobei fast alle bedeutenden Künstler dieser Periode zum Teil sogar durch mehrere Arbeiten vertreten waren – von Auguste Rodin über Pablo Picasso und Mark Rothko bis hin zu Raqib Shaw. Dabei war der vorzügliche Geschmack Heidi Hortens, die derzeit als die reichste Frau Österreichs gilt, nicht zu übersehen. Die Sammlerin betrachtet Kunst nämlich nicht nur als Vermögensanlage, sondern sie ist auch ihre Leidenschaft, denn sie malt auch selbst. Begleitet wurde die Ausstellung von einem prächtig illustrierten, knapp 550 Seiten starken Katalog in deutscher und englischer Sprache, der gleichsam eine Einführung in die bildende