

praktischen Umstände, Konstellationen und Orte, unter und an denen Personen(gruppen) in der Weimarer Republik Radio hörten, wäre jedoch möglich – zumindest ansatzweise. Diese Informationen zu bieten, hätte einer Darstellung, die den medienhistorischen Kontext so stark betont, gut angestanden. Damit ist jedoch auch das einzige Defizit dieser umfassenden Untersuchung benannt, der mit voller Berechtigung die Bezeichnung Standardwerk zugestanden werden kann. Dazu trägt auch der umfangreiche Anhang bei, der zum einen erhaltene Quelldokumente umfasst (darunter eine Transkription der 1938 gesendeten Reportage zum Festzug des *Tags der Deutschen Kunst*), zum anderen eine detaillierte Auflistung relevanter Sendungen zur Kunstgeschichte ver-

schiedener Radiostationen aus den Jahren 1924 bis 1937 liefert. Nicht zuletzt die Entscheidung, das Personenregister an signifikanten Stellen um knappe biografische Angaben zu ergänzen, macht deutlich, dass der Autor mit seinen Forschungen auch einen – im besten Sinne – didaktischen Anspruch verbindet.

DR. HELEN BARR
Kunstgeschichtliches Institut der Goethe-
Universität Frankfurt am Main,
Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a. M.,
barr@kunst.uni-frankfurt.de

Oskar Kokoschka – Jahrhundertkünstler oder Meister der Selbstvermarktung?

Rüdiger Görner
Oskar Kokoschka,
Jahrhundertkünstler. Wien,
Paul Zsolnay Verlag 2018. 352 S.
ISBN 978-3-552-05905-4. € 28,00

Unter dem Titel *Oskar Kokoschka, Jahrhundertkünstler* hat der Literaturwissenschaftler Rüdiger Görner Kokoschka eine „umfassende Biografie – die erste seit dreißig Jahren“ gewidmet. Nach Bekunden des Verlages präsentiert diese „den Gesamtkünstler Oskar Kokoschka“ als die „Zentralfigur der Wiener Moderne“. „Görner zeichnet Kokoschkas Weg vom Bürgerschreck und Hungerkünstler zum wohlhabenden Weltbürger und Jahrhundertkünstler, der künstlerisch und politisch hellwach

blieb, ganz nah an dessen Werk nach, denn Kokoschkas Leben erzählt man, indem man sein Werk erzählt und umgekehrt“, heißt es auf dem Klappentext. Görners Buch basiert im Wesentlichen auf Kokoschkas drastisch selbstverklärender und apologetischer Autobiografie *Mein Leben* (München 1971), auf dem publizierten schriftstellerischen Werk (*Das Schriftliche Werk in vier Bänden*, hg. v. Heinz Spielmann, Hamburg 1973–76) und den gemeinsam mit Olda Kokoschka veröffentlichten Briefen des Malers (Oskar und Olda Kokoschka, *Briefe*, hg. v. Olda Kokoschka, Bd. I–IV, Düsseldorf 1984–88).

KOKOSCHKA ZUR ZEIT DES NATIONALSOZIALISMUS

Nach Görner flieht der Künstler nach dem Tod seiner Mutter Romana 1934 nach Prag, um in der Heimat seiner Familie den zunehmenden Repressalien und dem sich abzeichnenden „Anschluss“ durch Nazi-Deutschland zu entgehen. Für Ko-

koschka beginne damit ein „neue[r] Lebensabschnitt“, erfüllt mit „politischen Aktivitäten, weiteren Steigerungen seines künstlerischen Vermögens, in dem sich in einem besonderen Fall politische Aussage und malerisches Credo unmittelbar vereinigen“ (160). Zu dem vierjährigen Aufenthalt in der tschechischen Hauptstadt und der sich anschließenden Emigration nach England bezieht Görner die Korrespondenz des Malers aus dem noch nicht vollständig erschlossenen Nachlass Oskar Kokoschkas in der Zentralbibliothek Zürich mit ein und rekurriert auf die Werke aus der Bibliothek des Künstlers, soweit diese im Archiv der Universität für angewandte Kunst in Wien erhalten sind.

Bei der Darstellung des Emigrantenkreises in England, in welchem sich Kokoschka „bis zuletzt als ein Gezeichner zeichnete“ (314), verlagert Görner die Aufarbeitung der Vita des Künstlers vom historisch-biografischen Blickwinkel und der daraus resultierenden wechselseitigen Bedingtheit von Leben und Werk auf die bei Kokoschka manifester werdende politische Ausrichtung seines bildnerischen und literarischen Werkes. Diese resultiere aus des Künstlers Überzeugung, „dass der Krieg gegen Faschismus und Nationalsozialismus nur dann sinnvoll sei und langfristig gewonnen werden könne, wenn die Durchsetzung eines internationalen Erziehungsprogramms zum friedlichen Miteinander als Anleitung zur Konfliktlösung gelänge.“ (188) Damit rücke Kokoschka die auf dem böhmischen Philosophen und Pädagogen Comenius fußende Vision einer „emanzipatorischen Friedenspädagogik gegen die Totalitarismen“ (40) ins Zentrum seiner Kunstproduktion. Der vom Künstler zur Schau getragene Humanitätsgedanke und sein lebenslanges karitatives Engagement lassen Kokoschka angeblich politische und religiöse Ideologiebarrieren überwinden – er wird dennoch zum Porträtisten der Mächtigen und Prominenten: „Von Zeit zu Zeit drängte es ihn, die Mächtigen oder zumindest Einflussreichen zu porträtieren, eine Tendenz, die sich im Spätwerk auch deswegen verstärkt, weil diese ihn suchten, um sich vom einstigen ‚Oberwildling‘ malen zu lassen. Die Aura des Mächtigen und die

Aura des Künstlers überschritten sich.“ (Görner, 233f.)

Im letzten Drittel dieses Lebensbildes der Vielfachbegabung Kokoschka analysiert Görner die Ausdrucksmittel des Künstlers, ausgehend vom „(Selbst-)Porträt als Biografie“ (204ff.) über seine „Menschenbilder“ für Herward Waldens Zeitschrift *Der Sturm* und seine Musiker- und Politiker-Porträts sowie die Tier- und ‚Landschafts-Porträts‘ bis hin zum ‚Porträt des älteren Künstlers als Erzieher oder: Schulen des Sehens‘ (248–298). Mit der Abkehr von der chronologischen Darlegung der Kausalität von Kokoschkas Lebenslinie, die die bildthematischen Schwerpunkte des außergewöhnlichen Künstlers plastisch erscheinen lassen, folgt Görner deutlich der Struktur der Ausstellung der Bielefelder Kunsthalle von 1994/95, die Kokoschkas Emigrantenleben von 1934 bis 1953 in seinen Werken wieder aufleben ließ (Jutta Hülsewig-Johnen [Hg.], *Oskar Kokoschka. Emigrantenleben, Prag und London 1934–1953*. Ausst.-kat. Bielefeld 1994).

Um die Sommerschule des Sehens „in der konservativen bis reaktionären Atmosphäre Salzburgs in den fünfziger Jahren“ (263) aufzubauen, benötigte Kokoschka einen Protektor – den Salzburger Galeristen und Freund Friedrich Maximilian Welz (vgl. Gert Kerschbaumer, *Meister des Verwirrens. Die Geschäfte des Kunsthändlers Friedrich Welz*, Wien 2000; vgl. auch https://www.salzburg.gv.at/kultur_/Seiten/ge_plan.aspx). „Kaum bekannt ist zum Beispiel, dass sich Kokoschka und Welz bereits im Sommer 1934 kennenlernten.“ (262) Görner verweist zwar auf die Mitwirkung von Welz bei der nationalsozialistischen Kunstpolitik, auf dessen „Raubeinkäufe“ im Auftrag von Baldur von Schirach im besetzten Paris, die ‚Arisierung‘ der Wiener Galerie Würthle durch Welz 1938, verschweigt aber den Kauf von 26 expressionistischen Werken aus der Sammlung des jüdischen Zahnarztes Heinrich Rieger von 1939/40. Ohne der „Causa Welz“ weiter nachzugehen, lässt Görner die Frage offen, ob und in welchem Ausmaß dem Künstler die zweifelhaften Machenschaften

seines Patrons, der ein Handlanger des Nationalsozialismus war, bekannt waren. Unreflektiert bleibt auch die Angabe Welz' über ein Zusammentreffen mit Oskar und Romana Kokoschka im Sommer 1934 (Görner zitiert aus Welz' Erinnerungen aus dem Jahre 1977, in: *Ausblick – Rückblick II. Österreichische klassische Moderne und Kunst nach 1945*, hg. v. Franz Eder, Galerie Welz, Salzburg 2000, 8) – zu einem Zeitpunkt also, als die Mutter des Künstlers bereits erkrankt war; sie starb am 4. Juli 1934.

TRAKLS „NACHT“ UND KOKOSCHKAS „WINDSBRAUT“

Im Schlusskapitel liefert Görner ein Bekenntnis zur Motivation seiner literaturwissenschaftlich ausgerichteten Biografie: „Und immer wieder schob sich bei der Arbeit an dieser Lebenswerkbeachtung Trakls Gedicht dazwischen, das aufsingt und ein maßloses Erschrecken beschreibt, das so hymnisch klingt und so abgründig wirkt. Deutlich wurde mir, dass Trakl nicht nur ein Gedicht im Umfeld des Kokoschka'schen Gemäldes geschrieben, sondern damit poetisch die Lebens- und Schaffenssubstanz dieses Künstlers getroffen hatte. Diese lyrischen Motive waren und wurden auch Kokoschkas Bildmotive.“ (314) Görners Interesse an Oskar Kokoschka scheint aus seiner 2014 erschienenen Biografie *Georg Trakl. Dichter im Jahrzehnt der Extreme* und dessen Gedicht *Die Nacht* erwachsen zu sein: „War dieses Gedicht doch in der Zeit des *Windsbraut-Gemäldes* entstanden, also einer Zeit intensivster Verbindung zwischen beiden Künstlern.“ (313)

Die vielfach kolportierte Anekdote vom Treffen Trakls und Kokoschkas bietet sich an, um zwischen dem Werk des expressionistischen Malers und dem des expressionistischen Dichters eine zeitliche und thematische Koinzidenz aufzuzeigen und somit die Viten beider Künstler zu verknüpfen. Die Begegnung in Kokoschkas Atelier dürfte zwischen dem 4. und 30. November 1913 stattgefunden haben, zu einem Zeitpunkt, an dem Kokoschka sein monumentales Gemälde der *Windsbraut* als *Tristan und Isolde* bezeichnet (*Briefe*, Bd. I, 140). Unter diesem Titel offeriert er das Bild in

einem Brief vom Dezember 1913 Herwarth Walden zum Kauf. Die Finanzierung der Mitgift seiner Schwester dürfte Kokoschka zum Verkauf bewegt haben. Zum Jahreswechsel 1913/14 schöpft der verliebte Künstler wieder Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft mit Alma Mahler. Er schreibt seiner Geliebten, die in Paris weilt, am 16. März 1914 einen Brief mit vier Gedicht-Fragmenten, die er mit „Wehmann und Windsbraut“ überschreibt (ebd., 150–155) und die er, nachdem er von der zweiten Abtreibung eines gemeinsamen Kindes im Mai 1914 erfährt, im Spätherbst 1914 mit fünf Kreidelithographien in seiner Dichtung *Allos Makar* (Anders ist glücklich, erschienen in: *Zeit Echo – Ein Kriegstagebuch der Künstler*, Heft 20, 1915) verarbeitet. Kokoschka selbst bezeichnet das Bild erst in einem Brief vom 28. April 1914 (*Briefe*, Bd. I, 158) an Walden als *Windsbraut* und ersucht den Freund um dessen erneute Unterstützung beim Verkauf.

Die angenommene zeitliche Koinzidenz der Entstehung des Gedichtes und des Bildes resultiert aus einer Hypothese Heinz Spielmanns (ebd., 347), der Trakls Bezeichnung „Windsbraut“ in dessen Gedicht *Die Nacht* in Zusammenhang mit Kokoschkas Bitte an Walden um Veröffentlichung „beiliegender Gedichte eines Mannes, der viel gedruckt war und mir ein sehr gutes Gedicht gezeigt hat“ (ebd., 142) bringt. Trakls *Windsbraut-Gedicht Die Nacht* dürfte aber höchstwahrscheinlich erst in der ersten Hälfte des Juli 1914 in Innsbruck entstanden sein (so Eberhard Saueremann, Oskar Kokoschka und Georg Trakl – „Malerei und Dichtung in mystischer Vereinigung“, in: *Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes Wien* 7, 1987, 31). Nach dem 30. November 1913 bis zu seinem Fronteinsatz am 26. August 1914 in Galizien dürfte Trakl – abgesehen von einem Kurzaufenthalt auf der Durchreise – nicht mehr in Wien gewesen sein. Wenn überhaupt ein unmittelbarer begrifflicher Zusammenhang zwischen Kokoschkas als Hochzeitsbild konzipiertem Werk und Trakls Gedicht bestehen sollte, dürfte Trakl das eng umschlungene Paar entgegen der heutigen Farbgebung in kräftigen Rottönen gesehen haben, die seine Formulierung „die

erglühende Windsbraut, die blaue Woge“ (Görner, 315) rechtfertigen würden. In diese Richtung dürfte ein Brief Kokoschkas an Alma vom Ende Mai/Anfang Juni 1913 zu interpretieren sein, wo er ihr von „langer Arbeit am roten Bild“ (*Briefe*, Bd. I, 115f.) schreibt. Die Übermalung in kalten blauen und weißen Farben und die Fertigstellung des Bildes erfolgten vermutlich im Frühjahr 1914, da das Werk von Mai bis Oktober 1914 in der Ausstellung der Neuen Münchner Secession zu sehen war. Kokoschka malt hier seine schmerzliche Erkenntnis vom Scheitern seines Amour fou zu Alma. Nicht Trakls „lyrisches Motiv waren und wurden auch Kokoschkas Bildmotiv“, wie Görner glaubt (314). Vielmehr verarbeitet Kokoschka das Zerbrennen des Traumes vom gemeinsamen Kind mit Almas erneuter Abtreibung im Frühjahr 1914 künstlerisch auch in einer Allegorie im *Stilleben mit Putto und Kaninchen* (von Görner irrtümlich auf Ende 1913 datiert).

Kokoschkas Gemälde, seine bemalten Fächer für Alma, die Grafikmappen und Buchillustrationen geben beredte Auskunft über seine Gefühlsschwankungen und Empfindungen. Die ihm früh zuerkannten Attribute des „Oberwildlings“, des „verwilderten Talents“ und des „Seelenaufschlitzers“, dem bei der Interpretation seiner Porträts halluzinatorische Fähigkeiten zugesprochen werden, wie z. B. bei *Kind mit den Händen der Eltern* (1909), *August Forel* (1910) und *Der irrende Ritter* (1915/16), nutzt er geschickt für seine Selbstvermarktung als *Enfant terrible* der zeitgenössischen Wiener Kunstszene. Als es um den Akademieprofessor und sein Werk publizistisch ruhig zu werden droht, ersinnt er den Puppenfisch, die Alma-Figurine, die in der Personifizierung der Wiener Salondame Alma Mahler „die machtvolle sinnliche Präsenz einer Inkarnation alles Weiblichen“ (Werner Schmidt, *Kokoschka und Dresden*, Leipzig 1996, 106) beschwor und hinreichend Skandalisierungspotential entwickelte. Doch der erhoffte Skandal durch die Präsentation des Alma-Mannequins blieb aus. Erst die 1925 erfolgte Veröffentlichung der mit intimen Details zur

gewünschten Körperform der Puppe gespickten Briefe an die Puppenmacherin Hermine Moos durch Kokoschkas publizistischen Helfer Paul Westheim machen den inszenierten gesellschaftlichen Normverstoß öffentlich und entfachen den Skandal um Kokoschkas Sexfetisch, der bis in die aktuelle kunsthistorische, soziologische und psychologische Diskussion – so auch in Görners Beitrag – virulent bleibt.

DEM KÜNSTLERMYTHOS AUFGESESSEN

Das ausgeprägte Formulierungsgeschick Görners täuscht darüber hinweg, dass es sich bei dieser Biografie um eine der vielen traditionellen kunsthistorischen Werk- und Lebensschilderungen handelt, die den geschickten Inszenierungen des Künstlermythos im Sinne des ‚Gesamtkunstwerks Kokoschka‘ erlegen sind. Zwar unterscheiden sie sich in ihrer jeweiligen Akzentuierung – was den verkannten Künstler, den politisch sozialkritischen Maler, die gebildete Mehrfachbegabung oder den humanistisch-pädagogisch ambitionierten Visionär betrifft –, doch zeichnen sie in der Quintessenz lediglich das von Kokoschka bereits in jungen Jahren durch Skandale, Affären, geschickte Öffentlichkeitsarbeit und strategisches Marketing geschaffene Image eines Genies nach. Man begegnet hier einer menschenähnlichen Kunstfigur, die mit dem realen Oskar Kokoschka wenig zu tun hat. Entgegen diesem von Görner gezeichneten Bild war Kokoschka eine ökonomisch rational denkende Persönlichkeit, die es intuitiv verstand, Mechanismen moderner Marketingtheorien zur „Optimierung“ seiner Reputation, seiner künstlerischen Anerkennung, aber auch zur Einkommenssteigerung einzusetzen. Schon früh setzte sein Drang zur Selbstdarstellung im Rahmen eines von ihm klar definierten Künstlerbildes ein. Zeit seines Lebens inszenierte er seine Mehrfachbegabungen auch in kommerzieller Hinsicht zu einem Künstlermythos, in dem sich münchhauseneseke Phantasiegeschichten und Erlebtes vermischen und der die Interpretation seiner Werke der expressionistischen Phase bis heute bestimmt und häufig verfälscht (vgl. hierzu meine Dissertationschrift *Inszenierung und Wirklichkeit. Einfluss des*

Künstlermythos auf die Interpretation des Werkes von Oskar Kokoschka während der expressionistischen Phase von 1908 bis 1923, Tübingen 2018).

Um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zu ziehen, provozierte schon der Malerelevé der Wiener Kunstgewerbeschule auf den Kunstschauen 1908 und 1909 mit Erfolg. Wenngleich ihm Unverständnis und Ablehnung entgegen schlugen, so erkannten doch seine Lehrer, Gustav Klimt, Ludwig Hevesi und Adolf Loos, seine außerordentliche künstlerische Begabung und sein Talent, sich verkaufsfördernd als kahlgeschorener Ausgestoßener, als der weiblichen Triebhaftigkeit Erlegener im *Pietà*-Plakat (1909) und in seinem skandalträchtigen Geschlechterkampf-Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1909) oder als Werbeikone für die neu gegründete Zeitschrift *Der Sturm* (1910) durch die Profanierung des Christusbildes als Kunstfigur in Szene zu setzen. Kokoschka stilisierte auch seine Kriegsverwundung pathetisch als Ausweis seiner Humanität und präsentierte sich theatralisch als Kriegsversehrter – traumatisiert, vereinsamt, depressiv.

In Kokoschkas Lebens- und Karriereplanung überwogen nicht idealistische und spontane Momente, sondern strategisches Vermarktungskalkül, skrupellose Verhandlungstaktik und eine merkantile Egozentrik, die er geschickt unter der Aura des armen Bohémien zu verbergen verstand. In seinen Erzählungen und Vorträgen verklären sich Realität und Selbstinszenierung zu einem Künstlermythos, dem die Biografik und eben auch die Veröffentlichung von Görner erlegen ist. Erst wenige Kunsthistoriker in jüngster Zeit tendieren dazu, den Künstler als Wirtschaftssubjekt und seine Werke und Bildinhalte unter Berücksichtigung vermarktungsstrategischer Aspekte kunsthistorisch zu interpretieren und damit eine Objektivierung des Künstlerbildes und der Interpretation des *Cœuvres* zu versuchen.

UNGENAUIGKEITEN IM DETAIL

Görner kommt es anscheinend nicht so sehr auf historische Präzision und die tatsächlichen Lebensumstände von Kokoschka an, wenn er z. B. auf die ersten Reisen des „in Wien ruhelos Geworde-

ne[n]“ verweist: „Zunächst kam erst einmal Berlin an die Reihe, dann die erste Reise in die Schweiz (1909/10)“ (42). Aus der Korrespondenz zwischen Karl Kraus und Herwarth Walden geht eindeutig hervor, dass Kokoschka am 8. Januar 1910 zu seiner ersten Auslandsreise in die Schweiz aufgebrochen ist (*Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen da zu sein. Karl Kraus – Herwarth Walden. Briefwechsel 1909–1912*, hg. v. George C. Avery, Göttingen 2002, 145). Erst am 19. Juni 1910 teilt Walden Kraus mit: „Kokoschka ist hier, Ausstellung wird Dienstag eröffnet.“ (Postkarte vom 19.10.1910, ebd., 242.) So konstatiert der Biograf: „Mürren bildet auch den Hintergrund für sein Gemälde *Heimsuchung*, das eine betont maskuline Frau im Zustand der Erwartung zeigt.“ (62) Das von Almas Stiefvater Carl Moll in Auftrag gegebene Bild wird vom 1.4.–15.10.1912 auf der Großen Kunstausstellung in Dresden präsentiert. Es kann also nicht während des von Ende Juli bis zum 15. September 1912 dauernden Aufenthaltes von Oskar und Alma entstanden sein, und somit dürfte auch kaum die Ansicht von Mürren im Hintergrund wiedergegeben sein.

Sicherlich hatte Kokoschka ein ambivalentes Verhältnis zu Frauen, das wesentlich durch Bachofens Theorie des Matriarchats und Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* sowie durch die Dominanz seiner Mutter geprägt war. Kokoschkas Beziehung zum anderen Geschlecht determiniert sein künstlerisches Schaffen. So ist es bedauerlich, dass Görner die motivische Präsenz der Liebesbeziehung zu Käthe Richter in Kokoschkas Kunstproduktion negiert und seine lebenslange Freundin Anna despektierlich als „sein Oberpupperl in London, Mirli, alias Anna Kallin“ (163) bezeichnet.

Diese wenigen Beispiele für Ungenauigkeiten mögen genügen. Insgesamt folgt Görner dem von Kokoschka geschickt inszenierten Künstlermythos, auch wenn er es nicht versäumt, darauf hinzuweisen, dass dieser ein talentierter Schauspieler gewesen sei und man nicht umhin komme, seine autobiografischen Darstellungen

auf Wahrheitsgehalt und Fiktion zu prüfen. Es ist bedauerlich, dass er dies selbst nicht konsequent beherzigt und so Kokoschkas Autobiografie allzu leichtfertig folgt, besonders, wenn der Blick in die Bibliothek des Künstlers dies literarisch zu sanktionieren erlaubt. So bleibt außer einer vollmundigen Ankündigung auf dem Buchrücken letzten Endes lediglich eine unterhaltsame, vorzüglich geschriebene Darstellung von Kokoschkas Werk im Lichte literarischer Quellen – ohne aber die

Widersprüchlichkeit zu enträtseln und seiner bildnerischen und literarischen Ausdruckskunst unter ästhetischen Gesichtspunkten gerecht zu werden.

DR. BERND W. RIEGER
Wörthstraße 7/1, 72764 Reutlingen,
berndwrieger@gamil.com

„I maestri dei Crocifissi“. Deutsche Bildschnitzer des 15. Jahrhunderts in Italien

Sara Cavatorti
**Giovanni Teutonico. Scultura
lignea tedesca nell'Italia del
secondo Quattrocento.**

Passignano sul Trasimeno, Agualano
Officina del libro 2016. 339 S.,
zahlr. s/w Abb., 53 Farbtafeln.
ISBN 978-88-97738-76-3. € 30,00

Nur wenig beachtet und fast unabhängig von der Erforschung der spätgotischen Skulptur in den deutschsprachigen Ländern, hat man sich in Italien seit vielen Jahren einem eigenen Forschungsfeld gewidmet: dem Aufspüren der Werke und der Suche nach den Namen der aus dem Norden zugewanderten Bildschnitzer, die im Quattrocento vor allem wegen ihrer realistisch gebildeten Kruzifixe hochgeschätzt waren. Durch die Entdeckung von Dokumenten und immer neuen Objekten, durch Restaurierungen und eine lebhaftete Diskussion von Seiten der Stilkritik ist hier inzwischen eine bemerkenswerte Dynamik zu verzeichnen.

Als Pioniere dieses Forschungszweiges gelten Werner Körte, der seinen Studien zu den Vesper-

bildern in Italien einen wertvollen Quellenanhang zu den damals bekannten Wanderkünstlern angefügt hat (1937), und vor allem Margrit Lisner mit ihrem fundamentalen Aufsatz zu den „deutschen“ Kruzifixen (1959/60). Den Ausgangspunkt bildete für sie Florenz, wo sich in S. Lorenzo gleich zwei solcher Werke erhalten haben (Cappella Cambini, Cappella Martelli). Um diese herum definierte sie eine frühe Gruppe mit bedeutenden Stücken in Bologna (S. Michele in Bosco) und Venedig (S. Giorgio Maggiore). Davon unterscheiden lässt sich eine zweite, weit umfangreichere Werkgruppe in Perugia und ganz Umbrien, die zweifelsfrei mit dem Künstlernamen „Giovanni Tedesco“ („Johannes alamanus“, „Johannes theutonicus“) zu verbinden ist, und eine dritte Gruppe mit mehreren Kruzifixen in Faenza und Rimini. Die frühesten dieser Skulpturen entstanden nach Lisner schon um 1430/40, wobei gesicherte Daten erst aus den 1450er Jahren vorliegen.

Wie ein Katalysator für weitere Forschungen wirkte dann die Restaurierung des noch unbeachteten Kruzifixes im Dom zu Salò am Westufer des Gardasees, das mit Quellen über einen „magister Johannes teutonicus“ von 1449/50 verknüpft wurde (Englen 1982; Ibsen, in: Ausst.-Kat.