

Die erneute Wiederentdeckung des „virtuosen Spötters“ Carl Strathmann

Nico Kirchberger (Hg.)

**Carl Strathmann –
Jugendstil skurril.**

Köln, Wienand Verlag 2019. 248 S.
ISBN 978-3-86832-508-9. € 39,80

Im Münchner Stadtmuseum war vom 15.3. bis 22.9.2019 unter dem Titel *Jugendstil skurril. Carl Strathmann* eine anregende monografische Schau zu diesem wenig bekannten Künstler zu sehen. Der von Kurator Nico Kirchberger herausgegebene Katalog präsentiert die Ergebnisse einer Grundlagenforschung, zu der eingehende Quellen- und Archivstudien ebenso gehören wie maltechnische Untersuchungen und umfangreiche Restaurierungsarbeiten. Die als repräsentativ für Strathmanns (Düsseldorf 1866–1939 München) Œuvre ausgewählten 126 eigenhändigen Werke – darunter zahlreiche Aquarelle und Ölgemälde – sind durchweg qualitativ hochwertig abgebildet. Der Aufwand zahlreicher Neuaufnahmen kommt hierbei besonders positiv zum Tragen: Die Detail- und Farbenfreude der an Erfindungen reichen, ebenso fantasie- wie humorvollen Kompositionen des Künstlers treten so endlich ans Licht.

FUNDAMENTALER BEITRAG ZUR GRUNDLAGENFORSCHUNG

Kirchbergers Publikation erschließt erstmalig eine Auswahl der 447 Objekte, die Strathmanns Tochter Alice 1964 dem Museum hinterlassen hatte. Ergänzt wurde die Präsentation durch Leihgaben aus Privatbesitz sowie durch Stücke aus der Sammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München und aus der Ehrengalerie Carl Alexander, Klassik Stiftung Weimar. Zu Strathmanns Werken sind zudem zwei Bildzeugnisse in Bezug

gesetzt, die die markanten Pole seiner Außenwirkung inszenieren: das repräsentative, von Lovis Corinth 1895 gemalte Porträt Strathmanns einerseits, welches das Image unterstützte, der Maler sei gut situiert und nicht auf Verkäufe angewiesen. Das zweite ist eine Tuschfederzeichnung August von Meissls mit mehreren 1894 entstandenen Karikaturen, die Strathmann als humorvollen Mittelpunkt des geselligen Münchner Künstlerlebens zum Gegenstand hat.

Bei dem Nachlass des Künstlers handelt es sich überwiegend um Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgrafiken. Nicht enthalten sind schriftliche Zeugnisse, wohl aber einige Fotografien wie die von Strathmanns Atelier in der Landwehrstraße 77 (um 1930; Abb. 32) und die Totenmaske des Künstlers. Die Bearbeitung des Vermächtnisses blieb lange ein Desiderat und prädestinierte dieses Vorhaben als Projekt für die Förderinitiative „Kunst auf Lager. Bündnis zur Erschließung und Sicherung von Museumsdepots 2014–2018“. Dieses hatte zum Ziel, Politik und Gesellschaft auf die Relevanz der Erhaltung und Erforschung von gemeinhin wenig populären Depotbeständen öffentlicher Sammlungen aufmerksam zu machen. Im Zuge dieser Bearbeitung wurden auch die kunsthandwerklichen Ausstattungsstücke des Nachlasses untersucht, wie vom Künstler selbst verzierte (Wand-)Teppiche. Der bemalte und mit Auflagen umgestaltete Schrank, auf dessen Besonderheiten Hans Ottomeyer bereits 1988 hingewiesen hatte, war allerdings nicht Bestandteil des Legats, sondern kam erst 1971 als eine Schenkung in die Sammlung (Michaela Rammert-Götz, *Jugendstilmöbel. Katalog der Möbelsammlung des Münchner Stadtmuseums*, hg. v. Hans Ottomeyer, München 1988, 135). Strathmanns kunstgewerbliche Unikate wurden in der Ausstellung gemeinsam mit diversen Entwürfen für Tapeten, Wandkacheln und Kerzen gezeigt, deren Eignung zur Ausföhrung jedoch fraglich ist (156).

Abb. 1 Carl Strathmann, *Der verlorene Handschuh*, um 1897. Öl auf Pappe, 60 x 29,8 cm. München, Städt. Galerie im Lenbachhaus, G 12352 (<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/der-verlorene-handschuh-30008186>)

Die Publikation enthält neben Beiträgen Kirchbergers zur Ausstellung und zur Einordnung des Künstlers (Strathmanns Kunst und die Kritik. Auf der Suche nach dem Strathmann-Stil, 47–70) einen Essay von Julie Kennedy zu Strathmanns Rolle innerhalb der Münchner Künstlerszene um 1900 (13–46). Zur Systematisierung der gezeigten Auswahl gliedert sich der Katalogteil nicht in einzelne Einträge, sondern in thematische Kapitel: Strathmann und die Kunstgeschichte (71–112); Symbolistische Historienmalerei (113–154); Das Dekorative (155–178); Gesellschaft und Märchen (179–212); Blumenstillleben und Landschaften (213–234). Hieran schließt eine Untersuchung zur Maltechnik an, die die Ergebnisse der von Dorita Žvinyte in ihrer Masterarbeit exemplarisch behandelten Blumenstillleben darlegt. Dieser Überblick soll den Impuls dazu geben, Strathmanns Kunst weitergehend zu erforschen und zu diskutieren (10).





Abb. 2 Charles Van der Stappen, *Le sphinx mystérieux*, 1897. Elfenbein, Silber, H. 56,5 cm. Brüssel, Musées royaux d'art et d'histoires, Inv. Sc. 73 (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sphinx_mystérieux_by_Charles_Van_der_Stappen#/media/File:Musée_Cinquantenaire_Sphynx_mystérieux.jpg)

und zeitgreifende wissenschaftliche Apparate für eine größere Leserschaft attraktiv sein. Verloren gehen dabei Transparenz schaffende Kommentare etwa zu Datierungsgrundlagen: So bleibt unklar, warum „Morgenländischer Kopf mit Turban im Profil“ um 1930 (Kat. 33) datiert wird, während Heusinger von Waldegg die ähnliche Darstellung „Junger Mohrenfürst im Profil“ vage „nach 1900“ eingeordnet hatte (dort Kat. 64).

WIESO WIEDER- ODER NEUENTDECKUNG?

Dass überhaupt eine Wieder- oder Neuentdeckung des von Zeitgenossen als „Outsider“ (Walter Rothes, Carl Strath-

mann, in: *Die Kunst für Alle* 29/22, 15. 8.1914, 504–516, hier 505) oder schlicht „originell“ (ebd.) bezeichneten Künstlers stattfinden musste, ist symptomatisch für die seit Beginn der Jugendstilforschung etablierten Bewertungen. Diesen hatte bereits 1976 Joachim Heusinger von Waldegg entgegenzuwirken versucht, als er, einen Impuls von Gerhard P. Woeckel aufnehmend, im Landesmuseum in Bonn seine Bestandsaufnahme von Strathmanns Œuvre präsentierte (*Grotesker Jugendstil. Carl Strathmann 1866–1939. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen. Druckgraphik*, Köln 1976, 8). Seit dem Tod des Künstlers 1939 hatte es mit Ausnahme einer Retrospektive in der Münchner Galerie Wolfgang Gurlitt 1958 keine andere

Gerade hierfür ist es allerdings misslich, dass bei der Buchkonzeption auf aufwändigere Katalognummern verzichtet wurde, für die die kleinformatige Auflistung der Exponate (245–247) kein adäquater Ersatz ist. Für die wissenschaftliche Rezeption ist der Band wenig benutzerfreundlich organisiert: Die numerische Abfolge ist abgeleitet von der Zuordnung zu den Texten, in denen die einzelnen Exponate unterschiedlich ausführlich bis summarisch behandelt werden. Hier wurden offensichtlich äußere Zwänge wirksam, entspricht das Buch doch dem inzwischen fortgeschrittenen Trend zur populäreren Gestaltung von Begleitbüchern zu Ausstellungen. Diese sollen ohne raum-

Abb. 3 Carl Strathmann, Dame mit Drachenhelm im Profil nach links, 1897. Aquarell, Tusche, Deckweiß, 85,4 x 62,2 cm. Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde, G-57/839 (© Münchner Stadtmuseum)

ihm gewidmete Einzelausstellung gegeben (ebd., 76). Heusinger von Waldeggs Kritik an der Unterbewertung Strathmanns und seine Würdigung von dessen Eigenständigkeit und Vielseitigkeit hat rückblickend betrachtet jedoch keine Trendwende eingeläutet, sein Werk geriet weitgehend in Vergessenheit. Daran änderte auch der Umstand nichts, dass auf Vollständigkeit bedachte Veröffentlichungen oder Ausstellungen zu den Secessionskünstlern ihn immerhin als

Randfigur berücksichtigten. Entsprechende Impulse wurden weder in Düsseldorf als der Geburtsstadt des Künstlers aufgegriffen noch in seiner Wahlheimat München, wo er der Allotria, der Secession und als Gründungsmitglied der Freien Vereinigung angehört und mit der Künstlergruppe Phalanx ausgestellt hatte, noch in Berlin, wo Strathmann ebenfalls der Secession angehörte und bei Bruno und Paul Cassirer mit großen Ausstellungen zu sehen war. Kirchberger vermutet sogar, es sei damals nicht einmal mehr bekannt gewesen, dass der Nachlass Strathmanns im Münchner Stadtmuseum aufbewahrt wurde, da entsprechende Hinweise auf diesen Umstand im Katalog von 1976 fehlen (6).



Die damalige Wiederentdeckung des vergessenen Künstlers war also nur eine teilweise, Kirchbergers Leistung reicht deutlich weiter: Sie bietet umfangreiche und zum Teil spektakuläre Neuentdeckungen. Diese setzen mit bisher unbekanntem Informationen zur Biografie ein, was besondere Beachtung verdient, da der Nachlass Alice Strathmann keine persönlichen Schriftstücke des Künstlers enthält (7). Das in den letzten Jahren erstarkte Interesse an Diversität mag die Legitimation etablierter Kanones in Frage stellen und auch andere künstlerische Positionen gelten lassen. Diese innovative Perspektive teilt das Projekt beispielsweise mit der fast zeitgleichen Wiederentdeckung der ebenfalls vielseitigen, detailverliebten und lange

vergessenen Künstlerin Ina Ewers-Wunderwald (1875–1957), die das Berliner Bröhan-Museum in Anspielung auf ein Werk ihres Ehemanns, des Schriftstellers Hanns-Heinz Ewers, als *Alraune des Jugendstils* präsentierte (28.2.–23.6.2019).

Kirchbergers Zusammenstellung bot dem Publikum die erste Möglichkeit seit 1976, sich vor Originalen einen Überblick über Strathmanns Arbeiten an den Schnittstellen von Zeichnung, Kunsthandwerk und Malerei zu verschaffen. Sein Hinweis darauf, dass „viele in den letzten 80 Jahren nie gezeigte Werke“ hierfür das Depot verlassen hatten (9), zeugt zudem von nun möglichen neuen Einsichten: Hier gibt es auch für Kenner zahlreiche lohnende Entdeckungen zu machen. Interessierte erhalten die notwendige nachhaltige Basis, sich mit dem Œuvre und dem Problem, dass sich die Kunst Carl Strathmanns „jeder Kategorisierung“ entzieht (6), konstruktiv auseinanderzusetzen. Der Vergleich mit den bis auf zwei Ausnahmen schwarzweißen Abbildungen im bisherigen Standardwerk, *Grotesker Jugendstil. Carl Strathmann*, macht die Defizite überdeutlich.

Die von Kirchberger geleistete erneute Sichtbarmachung von Werken Strathmanns und deren Rückholung in das kulturelle Bewusstsein wären für sich schon beachtliche Leistungen. Julie Kennedy gelingt zudem in ihrer Auswertung der Münchner Archive eine lebendige Verortung und Darstellung Strathmanns in seinen Künstlerkreisen. Anhand von Postkartenzeichnungen bringt sie ihren Leser*innen seine Freundschaft mit Lovis Corinth näher. Mit Karikaturen aus illustrierten Satirezeitschriften kontextualisiert sie die Rezeption der Publikumserfolge *Salome* und *Danaë*. Zudem bietet die Publikation eine Revision des Forschungsstandes und Bereicherungen des Gemäldebestandes: Im Rahmen der Ausstellungsvorbereitungen erfolgte die Wiederherstellung der drei verloren geglaubten symbolistischen Historien Gemälde *Salambo – Die Schlangenbraut*, *Danaë* und *Maria*. Diese seit dem Zweiten Weltkrieg ver-

schollenen Hauptwerke Strathmanns wurden in einem Konvolut stark zerstörter Gemälde wiederentdeckt und für die Ausstellung restauriert (8f.).

AUF DEM PRÜFSTAND: OUTSIDER ODER INSIDER?

1904 wurde Strathmanns *Salome* bei der Ausstellung im Münchner Glaspalast als Hauptwerk der Münchner Künstlergenossenschaft gezeigt (*Allgemeine Zeitung* vom 14.9.1904, *Morgenblatt* 107, Nr. 418, 1f.). Aber auch bei dieser Gelegenheit, die einen Höhepunkt in der Karriere Strathmanns bildete, verzichteten die Kritiker nicht darauf, den Außenseiterstatus des Künstlers herauszustreichen. Er galt als Zeichner, der sein Talent zu stark auf dekorative Details konzentrierte. Wie witzig Strathmann diese Aufwertung der Gattung freilich zu nutzen verstand, zeigt die aquarellierte Federzeichnung *Delirium* (vor 1900; Kat. 10), in der ein gegen weiße Mäuse kämpfender Samurai von wirbelnden Sektbläschen gerahmt wird. Strathmanns Nähe zum Kunsthandwerk, die sich in plastisch effektvollen Gemäldeauflagen wie Schmucksteinen zeigte, wurde ebenfalls nicht als Bereicherung gewürdigt, sondern befremdete Betrachter als einem Maler nicht angemessen. Wie wenig die Werke Strathmanns schon zu seinen Lebzeiten in das Schubladendenken der Gattungen passten, betonte Lovis Corinth in der schriftlichen Würdigung seines Freundes. Er überlieferte die Ablehnung der *Salambo* durch die Jury des Münchner Kunstvereins 1894 und die in der Folge wiederholte Begründung, „Strathmanns Arbeiten wären kunstgewerblicher Natur“ (Carl Strathmann, in: *Kunst und Künstler* 1903, 255–263, hier 258). Damit stilisierte er stärker noch als andere dessen Rolle als eines sonderbar genialen und verkannten Außenseiters.

Kirchbergers Beitrag „Strathmann und die Kunstgeschichte“ (71–112) knüpft an die bisherigen Überlegungen zur Einordnung des Künstlers an, setzt aber andere Akzente als Heusinger von Waldegg. Dieser hatte Vergleiche mit Werken von Alfons Mucha, Gustave Moreau, Heinrich Vogeler, Fernand Khnopff, Jan Toorop, Felicien Rops, Lovis Corinth, Aubrey Beardsley, Franz von Stuck

Abb. 4 Carl Strathmann, Medusenhaupt, um 1897. Aquarell, Tusche, 69,8 x 69,5 cm. Münchner Stadtmuseum, G-57/842 (© Münchner Stadtmuseum)



und Gustav Klimt an- gestellt. Kritisch nimmt Kirchberger die Dis- kussion der ‚Wirkung‘ Strathmanns auf Was- sily Kandinsky auf (54– 56). Er akzentuiert hin- gegen die Vorbilder für Strathmann, spe- ziiell die Relevanz der italienischen Renais- sance beispielsweise un- ter Bezug auf Carlo Cri- velli. Auch betont er Strathmanns Ausein- dersetzung mit Zeitgenossen wie Arnold Böcklin und Max Klinger. Ob *Der verlorene Handschuh* (um 1897; *Abb. 1*) allerdings „ohne Zweifel eine Huldi- gung an [...] Max Klingers [...] *Paraphrase auf den Fund eines Handschuhs*“ darstellt (78), wäre zu prüfen. Der Finder in Strathmanns Bild ist näm- lich ein Marabu: vordergründig ein Zeichen für Weisheit, symbolisiert er zugleich humoristisch den selbstgefälligen Professor. Süffisant zeigt dies ein als „vortreffliche Satire“ bezeichneter *Marabu* (1886) von Ernst Moritz Geyger (Art. Ernst Moritz Geyger, in: *Allgemeines Künstler-Lexicon*, hg. v. Hans Wolfgang Singer, Frankfurt a. M. 1896, Bd. 2, 38). Auf einem Buch mit sieben Siegeln stehend, plustert sich der hässliche Vogel auf. Die von Kirchberger konstatierte Reverenz an Klingers *Die Gesandtschaft* (1882), in der sich zwei Marabus ein- em weiblichen Akt nähern, ist demnach doppel- bödig, zu berücksichtigen wären auch die Anspie- lungen auf Otto Eckmanns Wandbehang *Fünf Schwäne* (1897). Hier sind Witze für Insider ins Bild gesetzt.

Hinzufügen ließen sich den kunstkritischen Kommentaren weitere Beispiele, die Strathmanns

kunstgewerblichen Neigungen und symbolisti- schen Interessen entsprachen: So erhellt eine Ge- genüberstellung mit Charles Van der Stappens chryselefantinem Hauptwerk, *Le sphinx mysté- rieux* (*Abb. 2*), dass Strathmanns Aquarell *Dame mit Drachenhelm im Profil* (1897; *Abb. 3*) ebenfalls eine moderne Sphinx darstellt. Anders als die be- rühmte Büste verherrlichte Strathmann indes nicht die Kolonialmacht von Leopold II. von Bel- gien über den Kongo. Zu diesem Zweck war die Büste 1897 im Ehrensaal des Kolonialmuseums in Brüssel-Tervueren präsentiert worden. Strath- mann's Kolorit bietet hierzu einen Gegenentwurf. Auch Gustav Klimts *Der goldene Ritter* (1903, ehe- mals Sammlung Karl Wittgenstein, heute Nagoya, Aichi Prefectural Museum of Art) regte Strath- mann zu einer humorvollen und tiefgründigen Neuinterpretation an, indem er, den alternativen Titel Klimts *Das Leben ist ein Kampf* aufgreifend, das Sujet erweiterte zu *Ritter, Tod und Teufel* (1925; Kat. 24). Der Blick auf Dürers gleichnami- gen Meisterstich ist für das Verständnis von Strathmanns Gemälde nicht ausreichend (72f.). Zur Gestaltung seiner Textilien und von deren

Entwürfen schließlich dürfte Strathmann ebenfalls durch die erfolgreichen Beispiele von Zeitgenossen angeregt worden sein. Bekannt sind etwa die Kooperation von Edward Burne-Jones und Morris and Company bei der Herstellung von Tapisserien sowie die zwischen Alfons Mucha und der Teppich- und Deckenfabrik Ignaz Ginsky in Mattersdorf, deren Prunkteppich auf der Weltausstellung in Paris 1900 prominent gezeigt worden war (Alfred Weidinger, Alfons Mucha und der Pavillon für die osmanischen Provinzen Bosnien-Herzegowina auf der Weltausstellung in Paris 1900, in: *Alfons Mucha*. Ausst.kat., München 2009, 54f.). Auf Muchas Vorbildfunktion, der zudem Muster zum Bedrucken von (Velour-)Stoffen entwarf, die in Frankreich und England als Wandbehangen, Kissenbezüge und Tagesdecken produziert wurden (ebd., Kat.nr. 43), war unter Bezug insbesondere auf die Profilköpfe bereits hingewiesen worden (27–31 B). Strathmanns Einbeziehung des Kunstgewerbes begeisterte immerhin Kollegen wie Peter Behrens: Dieser erwarb dessen symbolistisches Gemälde *Maria* (heute Klassik Stiftung Weimar).

DESIDERATE

Carl Strathmann. Jugendstil skurril ist kein Bestands- oder gar *Œuvre*katalog und unterliegt damit keinem entsprechenden Anspruch auf Vollständigkeit. Wünschenswert wäre indes eine Objektliste gewesen, die eine Übersicht über den gesamten Nachlass von Alice Strathmann gegeben hätte. Es steht zu hoffen, dass diese Stücke eine Einarbeitung in die Onlinesammlung des Münchner Stadtmuseums erfahren, wo nun erste unbekannte Werke zu finden sind. Bisher waren in der öffentlich zugänglichen Objektdatenbank des Münchner Stadtmuseums erst vier Werke des Künstlers erfasst, von denen jedoch keines als Schenkung oder Nachlass Alice Strathmann ausgewiesen ist: *Satan* gilt als Altbestand. *Medusenhaupt* (um 1897) und *Frauenbildnis* (1898) wurden 1958 für die Sammlung angekauft, als Strathmann im Kontext seiner Retrospektive in der Galerie Wolfgang Gurlitt und der Ausstellung *München 1869–1958. Aufbruch zur modernen Kunst* im Haus

der Kunst verstärkte Aufmerksamkeit erfuhr. Der bereits erwähnte Schrank war ebenfalls nicht Bestandteil des Nachlasses. Zwischenzeitlich ist die Zahl erfreulicherweise auf 53 angestiegen.

Der erhoffte Anstoß zu weiteren Forschungen geht so bis auf weiteres mit einer starken Selektion einher, über deren Kriterien jenseits der „in jeder Hinsicht repräsentativ[en]“ Auswahl der Mantel des Schweigens gehüllt wird: 447 Objekte bildeten den „gesamten künstlerischen Nachlass“ (7), mehr als 300 davon sind weiterhin unbekannt. Über die Anteile der Aquarelle und Druckgrafiken oder den Erhaltungszustand der auf Pappe gemalten, nicht gezeigten Werke kann somit nur spekuliert werden. Möglicherweise gereichen diese dem Künstler weniger zur Ehre als die gezeigten, indem sie aber von der Vermittlung ausgeschlossen bleiben, bleibt auch unser Blick auf Strathmanns Werk begrenzt.

Angesichts der Qualität der gezeigten Originale sollten alte Urteile kritisch auf den Prüfstand gestellt werden. Während die alle Kunstgattungen umfassende Vielseitigkeit Koloman Mosers längst zum „Phänomen“ aufgewertet wurde (*Koloman Moser. 1868–1918*, hg. v. Rudolf Leopold/Gerd Pichler, München 2007, 8–13; vgl. auch den Ausst.kat. Wien/München 2018/19 *Koloman Moser. Universalkünstler zwischen Gustav Klimt und Josef Hoffmann*. hg. v. Christoph Thun-Hohenstein u. a., Basel 2019), scheint es, als behindere die fehlende Konformitätsbescheinigung von Strathmanns Arbeiten nach wie vor deren Einordnung und Würdigung. Was den einen auszeichnet, ist des anderen Makel. Was den Ruhm des einen begründet, forciert im anderen Fall das Wiederaufgreifen alter Polemiken. Was 1976 als grotesk firmierte, ist mit der Bezeichnung als skurril immer noch als absonderlich anmutend und in befremdlicher Weise eigenwillig charakterisiert. Corinths Urteil über Strathmann als „ein Original in unserer Zeit“ bezog der Freund auf dessen großes Talent, nicht auf dessen Alkoholkonsum (13). Die Kritiker erkannten das gesellschaftskritische Potenzial Strathmanns, der anachronistisch einen dekadenten, mit der Zigarre Rauchringe blasenden Römer beim Sektfrühstück und einen Ritter, der nach

dem Drachenkampf Würste isst, darstellte. Markanter noch war seine kunstkritische Kunst: Sein *Medusenhaupt* ist selbst von panischem Schrecken erfasst (Kat. 26; Abb. 4), bei dem auf Böcklin verweisenden *Konzert in den Wellen* tanzt neben Triton und Nereide auch eine Sektflasche auf den Wogen. Humorvoll und bescheiden statt bissig, galt er als aufmerksamer Satiriker (*Allgemeine Zeitung* vom 27.4.1894, 1) und wurde als „der virtuose Spötter“ apostrophiert (*Allgemeine Zeitung* vom 31.7.1895, 2).

Kirchbergers Publikation bietet nun endlich die Basis dafür, Carl Strathmanns Œuvre auf der Höhe der aktuellen Forschung neu zu kontextualisieren und den Künstler angemessener zu berücksichtigen

als bisher. Welche Impulse er aufnahm und welche er gab, sollte quellenkritisch im Bezugsgeflecht von Jugendstil und Symbolismus konkretisiert werden. Diesbezüglich muss Strathmanns von zeitgenössischen Kritikern konstatierte Veranlagung zur Satire angemessen berücksichtigt werden. Die vorliegenden Ansätze bieten hierfür eine neue Basis.

PD DR. DORIS H. LEHMANN
Abteilung Kunst, Bergische Universität
Wuppertal, Gaußstr. 20, 42119 Wuppertal,
lehmann@uni-wuppertal.de

Französische Inselimaginationen des 17. und 18. Jahrhunderts

Mary D. Sheriff

Enchanted Islands. Picturing the Allure of Conquest in Eighteenth-Century France.

Chicago/London, The University of Chicago Press 2018. 279 S., Ill. ISBN 978-0-226-48310-8. \$ 55.00

In ihrer Publikation beschreibt Mary D. Sheriff „verzauberte Inseln“ als einen „Archipelago“ (5) realer und fiktiver Orte, die im Ancien Régime als Folie für Geschlechts- und Selbstkonstruktionen dienten. Für Sheriff, die an der University of North Carolina in Chapel Hill Kunstgeschichte mit Schwerpunkt französische Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts lehrte, waren Inseln Gegenstand einer langjährigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Kurz vor ihrem

plötzlichen Tod beendete sie ihr Manuskript. Der postum mit einem Vorwort von Keith P. Luria und unter Mitwirkung von Melissa Hyde publizierte Band wurde um einen farbigen Abbildungsteil, einen Index sowie ein (thematisches) Literaturverzeichnis ergänzt. Der Titel suggeriert eine Konzentration auf das 18. Jahrhundert, doch setzt Sheriff bereits im 17. Jahrhundert an. Orientiert an der europäischen Literaturgeschichte und Festkultur der Frühen Neuzeit, aber auch an Reiseberichten und Inselbeschreibungen des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts spürt die versierte Kennerin ausgewählten legendären und fiktionalen Inselkonstruktionen in den Bildkünsten nach.

REIF FÜR DIE INSEL

Die Autorin offeriert postkoloniale Perspektivierungen, was mit ihren Erläuterungen zu „Island as Form and Figure“ (19) Erwartungen etwa in Bezug auf die Beschäftigung mit Naturbildern weckt: Die Zerstörung und Verschmutzung von Inselparadiesen und die Unterdrückung ihrer Bewohner seien