

vor allem Kriterien festzuhalten, mit deren Hilfe man Kopien und Originale unterscheiden könne, und illustrieren damit die epochale kulturelle Neuerung des frühen Sammlungswesens in Rom. Man darf direkt fragen, ob es nicht ausgerechnet die von den Barberini dem in Rom 1634 diplomatisch tätigen Mareschal de Crequi geschenkten Gemälde – ausnahmslos Kopien – (unter ihnen zwei »Caravaggios«) waren, die Abraham Bosse zur Reflexion über »les sentiments pour distinguer les diverses manières« (1600) anregten.

Abschließend möchte ich auf die von Paola Pacht Bassani nicht verfolgte Frage nach dem Datum von Vignons Ankunft in Rom eingehen. Dem Datum 1610 scheinen zwei Argu-

mente zu widersprechen: das Fehlen von Quellen jeder Art über einen Maler, der es bestens verstand, andere auf sich aufmerksam zu machen, und vor allem seine spontane Reaktion auf Caravaggios 1617 entstandene Gemälde. Je länger man sein Martyrium des hl. Matthäus betrachtet, desto weniger bezweifelt man, daß der Künstler sich vor seiner Romreise anderswo ausgebildet hatte – in einem Milieu des französischen Manierismus.

Dies ist so gut wie die einzige Präzisierung, die ich dem hervorragenden Buch von Frau Pacht Bassani über einen sehr komplexen Künstler hinzuzufügen haben, der ein mittelmäßiger Maler, ein Zeichner großen Formats und dazu eine Figur des Kunsthandels war.

Zygmunt Wazbinski

ZIVA AMISHAI-MAISELS

## Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts

Oxford, New York: Pergamon Press 1993. 567 Seiten, 560 Abb.

Immer wieder ist von engagierten Positionen und aktuellen Problemstellungen aus die Kunst der Avantgarde nach der Substanz der von ihr vertretenen Modernität befragt worden. Marxisten haben nach der Repräsentation sozialer Machtverhältnisse, Feministinnen nach der des Geschlechterantagonismus gefragt. Sicher sind diese von sozialen Ansprüchen getragenen kunsthistorischen Ansätze die produktivsten und folgenreichsten gewesen. Sie haben in der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht nur die Modernisierung der künstlerischen Sprache beobachtet, sondern zugleich auch die Auseinandersetzung mit realen Problemen der Gegenwart.

Auch Ziva Amishai-Maisels Buch bedeutet einen derart engagierten Zugang zur Kunst der Nachkriegszeit, der Aspekte erschließt, die

in der westdeutschen Kunstgeschichte seit den 50er Jahren verdeckt worden sind. Der kollektive Wille, über die Geschichte des Nationalsozialismus zu schweigen, hat zu den typischen Verschiebungen und harmonisierenden Verallgemeinerungen in den Bildanalysen der 50er Jahre geführt, die trotz Ideologiekritik und Dekonstruktion bis heute nicht vollständig überwunden sind.

Amishai-Maisels Buch ist nicht chronologisch oder nach künstlerischen Gruppierungen und geographischen Zentren gegliedert. Die Kapitel des Buches sind vielmehr nach Motivgruppen geordnet, die nach dem Abstraktionsgrad der Werke unterschieden werden. Die Autorin hat die Nähe oder Distanz der Künstler und ihrer Werke zu dem zentralen Geschehen des Holocaust als Ordnungs-

prinzip ihres Buches gewählt, ein engagierter Gesichtspunkt, der nicht von der Kunst, sondern der Realität ausgeht und damit den üblichen Schemata kunsthistorischer Publikationen widerspricht.

Im ersten Teil (»Depiction«) werden die Werke dokumentarischen Charakters behandelt, an erster Stelle die Zeichnungen der Gefangenen selbst. Nur sie haben das Leben in den Lagern in einer relativ breit gefächerten Thematik dargestellt. Bereits in dieser ersten Zeugenschaft erkennt Amishai-Maisels einen komplexen künstlerischen Entscheidungsprozeß. Der Stil – dokumentarischer Realismus oder expressionistische Pathosformen – wird gezielt als *modus operandi* gewählt und variiert, je nach der Wirkungsabsicht und den Adressaten der Bilder. Als eine Regel kann gelten, daß bei Aufrufen zum Widerstand und den Versuchen, sich der eigenen Identität zu vergewissern, expressionistische Stilmittel bevorzugt wurden, bzw. die Künstler an den Stil anknüpften, den sie bereits vor ihrer Inhaftierung erarbeitet hatten. Während die Gefangenen ihre alltägliche Wirklichkeit zu erfassen suchten, die Schlafsäle mit den überfüllten Stockwerkbetten, Arbeitsszenen und die mangelhafte Rekreation zeichneten, wählten Künstler, die nicht selbst Gefangene waren, dramatischere Momente wie die Flucht, den Widerstand und die Befreiung 1945. Für diese Motive gab es – vor allem in der Bildkultur der Arbeiterbewegung – eine ikonographische Tradition, die sie adaptieren konnten, während die Realisten erst Ansatzpunkte finden mußten, um die abnorme Alltagswirklichkeit bildlich strukturieren zu können.

Der Massenmord an den Juden, der seit 1944 durch die Veröffentlichung dokumentarischer Fotos in seinen Dimensionen bekannt wurde, stellte das größte moralische und ästhetische Problem für die Künstler dar. Sie bewegten sich zwischen der Gefahr der Ästhetisierung der Naziverbrechen, durch die eine tendenziell sadistische Rezeption ermöglicht wurde,

und dem Verschweigen und Verdrängen des Holocaust im Namen seiner Unaussprechlichkeit. Beide Positionen konnten als Verrat an den Opfern gedeutet werden. Entweder ging die Erinnerung in ästhetischen Ordnungen auf, oder sie fand keine öffentlich wirksame Artikulation. Diese Aporien einer Kunst nach oder über Auschwitz, auf die Adorno und – weniger rigide – Sartre hingewiesen haben, verfolgt die Autorin nicht auf der Ebene der abstrakten Argumentation. Sie untersucht vielmehr die konkreten künstlerischen Entwürfe, die in diesem Problemfeld operieren, indem sie ihre individuelle Genese nachzeichnet. Dabei vermeidet sie es, die Ergebnisse an ästhetischen Kriterien zu messen, die den üblichen Standards moderner Kunst entsprechen. Es waren die nicht jüdischen Künstler – so das Ergebnis dieses Kapitels über die Darstellung der Judenvernichtung – die von den dokumentarischen Fotos Gebrauch machten, die den Massenmord belegen. Die jüdischen Künstler, Lea Grundig, Gropper, Segall, Chagall, Ben Shahn und andere, knüpften stattdessen an die ikonographische Tradition der Pogrome an, die seit dem Ersten Weltkrieg ausgebildet wurde. Auch George Segal hat für sein Holocaust-Denkmal von 1982 den Massentod nicht in der fotografisch überlieferten Brutalität dargestellt, sondern die Toten „humanisiert“. Die jüdischen Künstler sahen sich nicht imstande, den Verismus der Fotos zu übernehmen. Nur den nicht jüdischen dienten sie als Vorlage ihrer Bilder, denn – so erklärte Hyman Bloom diesen Unterschied – »The corpses were not theirs« (vgl. S. 82).

Auch bei den übrigen Motivgruppen – Partisanenkampf, Aufstand im Ghetto, Befreiung und Überleben – arbeitet Amishai-Maisels die Differenzen heraus, welche die jüdische und die nicht jüdische Form der Bearbeitung dieser Themen voneinander trennen.

Der zweite Teil des Buches handelt von der »Interpretation« des Holocaust, womit bildliche Repräsentationen des Holocaust ohne direkte Referenz auf den Massenmord, die

Toten und die Lager gemeint sind. Die Autorin beginnt mit den elementaren Symbolen des Holocaust, die von den Künstlern geprägt und in unterschiedliche Bildkontexte eingesetzt worden sind. Sie hat feststellen können, daß die Zahl dieser Symbole sehr begrenzt ist. Der Gefahr der Stereotypisierung suchten die Künstler nicht durch Schaffung neuer, persönlicher Symbole zu entkommen, sondern durch ihre individuelle Bearbeitung dieser bereits akzeptierten Zeichen, deren kommunikative Kraft von der allgemeinen Lesbarkeit abhängt. Solche primären Symbole des Holocaust sind zum Beispiel der Stacheldraht, der Schornstein (der Krematorien), der Schrei, die Mutter-Kind-Gruppe. Hinzu kommen biblische Gestalten, wenige des Alten Testaments wie Kain und Abel, Isaak oder Moses, und die Passionsszenen, vor allem die Pietà und die Kreuzigungsgruppe. Der gekreuzigte Christus wird von den jüdischen Künstlern, so von Chagall, deutlich als Jude gekennzeichnet.

Die distanzierteste Form der Auseinandersetzung mit dem Holocaust stellt die abstrakte Malerei dar, ist hier doch ausschließlich durch eine intellektuelle, kombinationsfähige Rezeption, die biographische Daten, Titel und versteckte Zeichen einbezieht, ein Bezug zu dem Thema zu gewinnen. Hier überwiegt die persönliche Stilbildung, Reflexion oder Emotionalität des Künstlers, während auf die Übermittlung der empirisch wahrnehmbaren Spuren der Geschichte aus unterschiedlichen Gründen verzichtet wird. Die Autorin votiert nicht für die eine oder andere künstlerische Form. Sie analysiert vielmehr konkret und sehr genau, welche Motive die einzelnen Künstler veranlaßten – oft nur vorübergehend –, eine abstrakte Bildsprache für das konkrete Thema zu wählen. Es war nicht nur der Anpassungszwang, der es in den 50er Jahren geboten sein ließ, residuale Realismen aufzugeben, selbst Titel wie „Buchenwald“ oder »Oradour« zu vermeiden. Amishai-Maisels zeigt, daß auch psychologische Gründe, der

Überlebenswille der jüdischen Künstler, sie bewog, an die Traumata nicht zu direkt zu rühren. Sie bauten sich mit ihrer Kunst einen Selbstschutz auf und gaben den Mechanismen des Kunstbetriebs nach, um die ihnen aufgezwungene Außenseiterrolle loszuwerden. Die Analysen decken also in der Wahl der abstrakten Bildsprache vor allem psychologische Motive auf.

Die Autorin geht zum Schluß auf spätere künstlerische Entwürfe ein, in denen die Holocaust-Symbole in neue politische Kontexte übertragen wurden, um auf diese Weise das semantische Assoziationsfeld zu erweitern und den appellativen Charakter der Bilder zu verstärken. Sie nennt hier u. a. die apokalyptischen Darstellungen von Robert Morris aus den Jahren 1985–88.

Die Autorin hat nicht beabsichtigt, eine kohärente Kunstgeschichte des Holocaust zu schreiben. Sie ist vielmehr an dem Prozeß der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust interessiert, dessen implizite Prämissen und Intentionen sie rekonstruiert. Sie vermeidet dabei normative Bewertungen der künstlerischen Versuche, die Realität des Holocaust auf adäquatem Niveau zu reflektieren. Die stilistischen Unterschiede, die Skala zwischen dokumentarisch-realistischen bis zu abstrakten Bildlösungen, sieht sie eher funktional bedingt und nicht als prinzipielle ethische, politische oder ästhetische Wertdifferenzen. Allerdings deutet sie Grenzen des moralisch und künstlerisch Zulässigen an. Wenn Matta oder Francis Bacon bei ihrer Chiffre der Monster den Signifikaten wechseln und damit signalisieren, daß zwischen Tätern und Opfern nicht klar zu unterscheiden sei, so äußert sie ihre Bedenken ebenso wie bei einer rein metaphorischen Zitation des Holocaust und der Globalisierung seiner Symbolik, die einige Künstler für jegliche Brutalität, Naturgewalt oder Technologie-ängste mobilisieren.

Die große Stärke des Buches sind die prägnanten und sensiblen Einzelanalysen. Zu dem

Werk von Rothko, Gottlieb, Chagall, Jimmy Ernst und anderen hat die Autorin einen völlig neuen Zugang erschlossen. Wo bisher nur von diffuser Religiosität die Rede war wie bei Rothkos *Color field paintings*, kann sie nachweisen, daß es in Wahrheit der Schatten des Holocaust ist, der diese Werke nachhaltig bestimmt.

Bei ihren Analysen stützt sich Amishai-Maisels primär auf biografische Daten. So ist es konsequent, daß sie in einem der Schlußkapitel der Frage nachgeht, wie der Holocaust die jüdische Identität verändert hat. Die künstlerische Bearbeitung dieses Traumas sieht sie an erster Stelle unter dem Aspekt einer Rückgewinnung jüdischer Identität nach Auschwitz. Sie interessieren die individuellen Versuche einer künstlerischen Selbstverständigung mehr als die kollektiven Anstrengungen, durch die Kunst den öffentlichen Diskurs über den Holocaust zu beeinflussen. So wird die Kunstpolitik in Israel oder der DDR, die sich auf den Holocaust bezieht oder bezog, nicht in die Analysen einbezogen. Es scheint kein

Zufall zu sein, daß Künstler wie Herbert Sandberg oder Cremer nur beiläufig erwähnt werden, die mit ihren Bildern und Skulpturen zu Buchenwald vor allem politische und didaktische Arbeit leisten wollten. Politische Konstellationen sieht sie eher als Folie der individuellen künstlerischen Produktion, nicht jedoch als ein ideologisches Kräftefeld, das die Künstler mit ihren ästhetischen Entscheidungen verändern wollen. Statt des Versuchs, durch gemeinsames Handeln im Sinne einer antifaschistischen Politik Gräben zwar nicht zuzuschütten, aber doch zu überbrücken, zielen die Analysen dieses Buches in eine andere Richtung. Sie fragen nach den Differenzen zwischen den jüdischen und den nicht jüdischen Künstlern und arbeiten die Spezifik einer jüdischen Kunst heraus, die dem globalen Charakter und Anspruch der Avantgarde widerspricht. Das scheint eine der notwendigen und unausweichlichen Konsequenzen des Perspektivverlustes eines aufklärerischen Politikverständnisses zu sein.

Jutta Held

PETER FRIESS

## Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur

München, Deutscher Kunstverlag 1993. 267 Seiten, 180 Abbildungen, 31 Figuren. DM 80,-

In der Vorbemerkung zum Ausstellungskatalog *Naivität der Maschine* aus dem Jahr 1974 schrieb Eberhard Fiebig, Stahlbildhauer und aus diesem Grund immanent beschäftigt mit dem Verhältnis von Kunst und industrieller bzw. maschineller Produktion: »Nach einem halben Jahr intensiver Beschäftigung mit der Geschichte der Maschine (...) muß ich feststellen, daß die Erläuterung der mechanischen Zusammenhänge der Maschinen zu

nichts anderem führt, als zu einem oberflächlichen, funktionalen Objektverständnis.«

Viel mehr, das sei vorweggenommen, ist dem Buch von Peter Friess auch nicht zu entnehmen. Der etwas reißerische Titel *Kunst und Maschine*, der hohe Erwartungen weckt, wird im Untertitel eingeschränkt: *500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*. Es geht, so der Autor, um »maschinelle Verfahren im Werkprozeß des Zeichners, Malers, Kupfer-