

Freilich hatten schon die katastrophalen Folgen der großen Überschwemmung vom 4. November 1966 schmerzlich zu Bewußtsein gebracht, daß sich die Bedingungen für die Erhaltung der Kunstdenkmäler in unserer Zivilisation seit 1945 dramatisch verschlechtert hatten. Die Flut hatte damals sechs Reliefs der Paradiesestür aus dem Rahmenfalz gerissen, so daß sie nur mit Schrauben wieder befestigt werden konnten. Mit diesen leicht wieder abnehmbaren Reliefs begann 1979 die Maßnahme, deren erste Ergebnisse nun aus Anlaß der abgeschlossenen Restaurierung von drei Tafeln in einer kleinen Ausstellung des Opificio delle Pietre Dure vorgestellt wurden: die von ihrer Schmutz- und Grünspankruste befreiten Reliefs der Schöpfungsgeschichte und der Geschichte Davids, dazu, um den gegenwärtigen Zustand der Tür vor Augen zu führen, die Platte mit Kain und Abel. Die Sisyphos-Arbeit der Restauratoren hat den Reliefs ihre Schönheit und ihren Glanz zum zweiten Male wiedergeschenkt, wo nicht inzwischen Substanzverlust eingetreten ist, wie — bisher unbemerkt? — an der großen Zehe am rechten Fuß Adams links vorn (vgl. R. Krautheimer, *L. G.*, Princeton ²1970, II, Taf. 83a [Alinari]).

Ein Videofilm, dessen Erläuterungen weitgehend mit dem Text der gut illustrierten Informationsschrift übereinstimmen, unterrichtete über das technische Verfahren des restauro und warb zugleich um Verständnis dafür — und das war der eigentliche Zweck der Ausstellung —, daß die Platten in absehbarer Zeit nicht an ihren alten Ort, einen der verkehrsreichsten der Stadt, zurückkehren werden. Vielmehr ist eine museale Präsentation der Reliefs und, wenn die damit verbundenen technischen Probleme gelöst sein werden, der ganzen Tür im Museo dell'Opera del Duomo vorgesehen, wo schon jetzt gleichzeitig das dritte restaurierte Relief mit der Josephsgeschichte ausgestellt war. (Die Frage nach einem Ersatz an Ort und Stelle scheint dabei noch ebenso offen wie die der Restaurierung der beiden anderen nicht minder betroffenen Bronzetüren des Baptisteriums.) Um darüber hinaus eine Reaktion der Bronze auf die aggressiven Schadstoffe der Luft in Zukunft auszuschließen, ist jedes Relief nach der Restaurierung in einen mit Stickstoff gefüllten Behälter aus Plexiglas eingestellt worden, eine rigorose Entscheidung, die — mit welchem Erfolg? — deutlich macht, daß restauratorische Eingriffe nicht beliebig wiederholbar sind, vielmehr die dauernde Bewahrung des kulturellen Erbes im Centro storico von Florenz nur von einer radikalen Verminderung der derzeit noch immer enormen Umweltbelastung zu erhoffen ist.

Wolfger A. Bulst

GERMAN ART IN THE 20TH CENTURY — PAINTING AND SCULPTURE 1905—1985

London, Royal Academy of Arts, 11. Oktober — 22. Dezember 1985; Stuttgart, Staatsgalerie, 8. Februar — 27. April 1986.

1945—1985: KUNST IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Berlin, Nationalgalerie, 27. September 1985 — 12. Januar 1986.

„Entartete Kunst“, Emigration, Vertreibung, zweiter Weltkrieg — war danach in Deutschland wieder so etwas wie eine eigenständige, womöglich an die ältere Tradition

anknüpfende künstlerische Kultur zu errichten? So eindeutig die Fakten sind, nämlich die seit 1945 im westlichen Deutschland produzierte Kunst, so unterschiedlich fallen die Antworten aus, die jetzt in Berlin und London/Stuttgart gegeben wurden.

Zwei der bisher umfangreichsten retrospektiven Ausstellungen zur selben Zeit: das kann kaum Zufall sein. Deutsche Kunst findet nach den Jahren mit zuerst französischer, dann amerikanischer Dominanz im Ausland wie zu Hause wieder stärkere Beachtung. Den Anstoß dazu haben die junge Künstlergeneration und ihre Mentoren gegeben: Beuys, Baselitz, Lüpertz, Richter, Polke, Hödicke und Koberling sowie die etwas jüngeren Kiefer und Immendorff. Eine gültige Präsentation deutscher Kunst ist ohne diese Namen kaum noch denkbar. Anders vor zwölf Jahren. 1973 stellte Werner Hofmann in der Hamburger Kunsthalle *75 Jahre Kunst in Deutschland* vor: von den genannten Künstlern waren nur Richter und Beuys (als „jüngster“) beteiligt, obwohl die anderen mit Ausnahme von Kiefer und Immendorff bereits seit mehr als einem Jahrzehnt arbeiteten. Malerei, noch dazu expressive, „deutsche“ Malerei stand nicht im Zentrum des Interesses. 1985 wurden in Ingelheim *100 Jahre Kunst in Deutschland* zusammengefaßt: unter den Künstlern finden sich Richter, Polke, Beuys, Baselitz, Penck, Lüpertz, Immendorff und Kiefer.

Nicht wenig haben zu dieser Neubewertung Norman Rosenthal, Sekretär der Londoner Royal Academy, und Christos M. Joachimides, in Berlin lebender Grieche, beigetragen. Mit *New Spirit in Painting* (London 1981) und *Zeitgeist* (Berlin 1982/83) haben sie die genannten Künstler — mit einem starken Berliner Akzent — im internationalen Zusammenhang vorgestellt.

Was gerade das Ausland an dieser „neuen“ Kunst so fasziniert, ist das „Deutsche“ an ihr. So spricht Thomas Messer im Katalog der Beuys-Retrospektive 1979 im New Yorker Guggenheim Museum von „Beuys' own idealistic, Schillerian faith in the ameliorative, restorative and healing powers of a broadened art range“.

Die genannte Gruppe von „neuen“ (mittlerweile 40–50 Jahre alten) Künstlern hat den Anstoß für die Ausstellung *German Art in the 20th Century* in London und Stuttgart gegeben und bildete dort einen Schwerpunkt. Organisatoren waren wiederum Rosenthal und Joachimides, ferner Wieland Schmied. Mit reichlich fließenden Geldern aus öffentlichen Kassen beider Länder und mit großzügigen Spenden der deutschen Industrie wurden 300 Werke von 52 Künstlern ausgestellt. Roger de Grey, Präsident der Royal Academy, umschrieb das Ziel der Ausstellung: „As we approach the end of the twentieth century, it seems to us highly desirable that we should begin to look back on the achievements in painting and sculpture that have taken place in the last eight or nine decades and try to make connections from the period at the beginning of our century to the present“ (S. 7). Gezeigt werden sollten Kontinuität und Wandel. Die Veranstalter konzentrierten sich auf die Kontinuität, ließen Störungen und Irritationen weitgehend unberücksichtigt. Am einschneidendsten wirkten sich die Zeit des Nationalsozialismus und die Aufspaltung der deutschen Kunst in einen östlichen und einen westlichen Strang seit den 40er Jahren aus. Nazikunst kam in London nicht vor, ebensowenig die Kunst der DDR. Erstere wurde — im Hinblick auf ihre Wirkungsgeschichte gewiß voreilig — als „monumental Kitsch“ (S. 11) beiseite geschoben; die Einbeziehung der DDR wäre mit Sicherheit aufschlußreich gewesen, hätte aber zu viele praktische und politische

Probleme aufgeworfen. Faszinierend bleibt der Gedanke an eine ähnliche Veranstaltung in einem Ostblockland, etwa in Prag oder Budapest: welche Traditionslinien würden dort nachgezogen? Wer in unserem bewegten Jahrhundert als „deutscher“ Künstler anzusehen sei, wurde hier bisweilen nach Vorliebe und Abneigung entschieden. So hat man den ungarischen Bauhaus-Meister Moholy-Nagy ebenso ausgegrenzt wie das Spätwerk Kandinskys, das in Paris entstanden ist; die in Arizona gemalten Bilder von Max Ernst paßten hingegen gut in das Konzept.

Deutsche Kunst ist expressiv und romantisch: dieses Klischee war die Hauptthese der Ausstellung. Joachimides schlägt den Bogen von Grünewald, der Donauschule und den Romantikern bis ins 20. Jahrhundert und schließt: „ ‚a gash of fire‘, in Paul Celan’s words, which spans Germany’s cultural heritage, governed by an expressive vision and by a feeling for the world marked by Romanticism” (S. 12). Natürlich bedurfte es keiner Mühe, die irrationale, ekstatische Seite des deutschen Expressionismus zu zeigen. Es geschah hier mit Werken Kirchners, die vom ersten Weltkrieg und seinen Aufbruchsstimmungen angeregt sind. Ludwig Meidner ließ die Welt bereits in seinen apokalyptischen Visionen von 1913 zerbersten. Daß von ihm, einem „comparatively minor artist“ (S. 16), außer einem Selbstporträt nur Apokalyptisches zu sehen war, machte die Tendenz der Veranstalter besonders augenfällig.

Hingegen mußte der Blaue Reiter, vor allem Kandinsky, für die eher heitere, „geistige“, apollinische Seite eintreten. Wie wohl kein anderer Künstler seiner Zeit hat der gebürtige Russe die philosophisch-analytische Komponente der deutschen Kultur verkörpert und sich mit seiner „inneren Notwendigkeit“ in der Tradition Hegels und Kants gesehen. Seine Werke standen in London als Belege für Gegenwerte zur „Expression“: für das Spirituelle und das Mystische. Um diese beiden Punkte kreiste die Argumentation des Katalogs, wobei Kandinskys Mystizismus durchaus mit seiner *slawischen* Herkunft erklärt wurde. Das Spirituelle, so Rosenthal (S. 19), diene Kandinsky, wie auch Nietzsche und Rudolf Steiner, nicht nur zur Erweiterung der Kunst im Sinne eines Gesamtkunstwerks, sondern sogar „as a basis for an aesthetic and ideology that do indeed look for a better future for mankind“ — ganz wie in unseren Tagen bei Beuys. Hier klang eine weitere Grundthese der Ausstellung an: *daß deutsche Kunst über die konventionellen Gattungsgrenzen hinausgehe, verändernd und verbessernd in das Leben eingreifen wolle*. In der deutschen Kunst, so Rosenthal, „the concern is with art as a therapeutic activity, a means towards a better, more optimistic form of life“ (S. 13).

Zentrum der Ausstellung aber waren Werke dreier Meister, die sich nicht nahtlos in die Entwicklung der Moderne einfügen wollen: Corinth, Lehmbruck und Beckmann. Corinth: Ist sein Spätwerk noch dem Impressionismus zuzurechnen, gar dem Expressionismus, hat es nicht — ähnlich dem Spätwerk Monets — eine eigene stilistische Welt geschaffen? Lehmbruck: Ist dieser mit 38 Jahren aus dem Leben Geschiedene, der bereits 1913 die deutsche Skulptur auf der New Yorker Armory Show vertrat, nicht dem 19. Jahrhundert, einem Marées oder Hildebrandt näher als seinen Altersgenossen, den Expressionisten? Und Beckmann: Entwickelt sich sein Schaffen nicht, bei allen selbstverständlich vorhandenen Zeitbezügen, unabhängig von den Tendenzen der Zeit? Corinth’s spätes „Ecce Homo“, Lehmbrucks „Emporsteigender Jüngling“ und Beckmanns „Apachentanz“: drei Werke, die wenig miteinander verbindet außer dem

gemeinsamen „Klang“, einem Abweichen vom Zeitüblichen, einem nahezu heroischen Einzelgängertum. Mit aller Deutlichkeit wurde hier eine weitere Hauptthese suggeriert: *daß in der deutschen Kunst gerade die herausragenden Persönlichkeiten den Entwicklungen der intellektuell-analytisch begründeten Moderne nicht immer folgen wollten.*

Nach dem fulminanten expressiven Anfang und diesem frühen Höhepunkt war das Niveau der Ausstellung kaum zu halten. Zu vieles wurde nur angerissen, so daß die gesellschaftlichen und künstlerischen Turbulenzen der Weimarer Zeit nicht wirklich verständlich werden konnten. Auch lag jetzt der Schwerpunkt häufig auf dem Porträt, dem Dokumentarischen, weniger auf dem individuellen Aussagewillen. So blieb die These des Gesellschaftsbezugs, des „aggressive social commitment“ (S. 38) des Realismus der 20er Jahre recht blaß.

An der Bewertung des Bauhauses wurde der Ansatz der Londoner Ausstellung besonders deutlich. Gegenüber den stark betonten spirituellen, visionär-utopischen Zügen war die rationale, „konstruktivistische“ Seite des Bauhausprogramms völlig negiert. Albers, Moholy-Nagy, Itten, die hierher gehörigen Arbeiten und Schriften von Kandinsky und Klee kamen so wenig vor wie Architektur und Design. Allein Feininger und Schlemmer vertraten diesen Zeitraum, und W. Schmied benötigt im Katalog tatsächlich über vier Druckseiten, um die spirituelle, mystisch-romantische Seite von Schlemmers Kunst zu verdeutlichen. Der „Gestürzte mit Säule“ war nicht nur eines der größten Exponate aus der Zeit vor 1945, er war auch der größte Argumentations-Trumpf: die unmittelbare Beziehung zu Lehmbrucks „Gestürztem“ war überdeutlich.

Oelze, Baumeister, Nay und Uhlmann belegten die Kontinuität der Abstraktion durch das Dritte Reich hindurch bis in die frühe Nachkriegszeit. Auch hier war die Auswahl der Werke wohlbedacht. Weder Baumeister noch Nay wurden in die 50er Jahre hinein belegt, in denen ihr Ruhm erst begann, ihre Malerei jedoch flacher und mechanischer wurde. Wols, der in der Fremde und in Abgeschiedenheit arbeitete, schloß die expressive Tradition vorerst ab. Tachismus, Informel fehlten mit ihren Hauptvertretern — ein weiterer Versuch, die Kunstgeschichte nach den eigenen Vorlieben umzuformen. Hier mit der (mündlich von Joachimides in London vorgetragenen) Begründung, diese Malerei sei von Corinth, Wols und Nay vorweggenommen worden, und im internationalen Vergleich sei das deutsche Informel von minderer Qualität. Im Katalog liefert S. Gohr den schriftlichen Verriß (S. 466). In einer Argumentation, in der es allein um „Qualität“ geht, blieben Fragen der Kunsttheorie (offene Bildform, Over-all, Zeit) unberücksichtigt. Stattdessen wurde die Argumentationslinie entlang den Markierungen Romantik, Utopie, Spiritualität weiterverfolgt. Der intellektuelle Gerhard Richter wurde so, indem er seine „permanent non-identity“ malt (S. 63), zu einem ebenso urromantischen Künstler stilisiert wie Palermo, dessen Farbfeld-Malerei „reminiscences of the Passion“ (P.-K. Schuster, zit. S. 64) evozieren. Selbst im Fall eines Sigmar Polke werden die „höheren Kräfte“, die ihm das Malen „befehlen“, zu spirituellen Kräften (S. 63 f.)!

In Joseph Beuys, dieser Schlüsselfigur der deutschen Kunst seit den sechziger Jahren, treffen alle Argumentationsstränge und Ansätze der Ausstellung (mit Ausnahme des Schwergewichts bei der Malerei) zusammen: Seine umfassende plastische Theorie steht für das Spirituelle, sein politisches Engagement für den gesellschaftlich-utopischen

Strang, die „armen“ Materialien und die grundlegenden Gedanken von „Wärme“ und „Energie“ für das Lebensphilosophische, für die Romantik und den Messianismus, für die auf Dürer zurückgeführte Idee vom Künstler als Auserwähltem und Leidendem. Vor allem steht Beuys für das Unzeitgemäße der deutschen Kunst, für eine Position außerhalb der Moderne. Beuys hat einer schier unübersehbaren Schülerschaft (zu der z. B. Kiefer gehört) nicht nur Mut gemacht, sich außerhalb des Avantgarde-Hauptstroms zu stellen, sich selbst als Individuum zu erforschen und zu verwirklichen, er hat auch Mut gemacht für die dunklen, mythischen Seiten des Lebens, der Kunst und des Künstlers.

In Berlin waren es zu Anfang der 60er Jahre einige Maler, die sich — unzeitgemäß, gegen den Hauptstrom von Happening, Pop Art und geometrischer Hard Edge-Malerei — mit der deutschen Tradition des Expressionismus, wie Beckmann und Rohlfs, mit dem Heldischen, Orgiastischen, mit dem Gekreuzigten beschäftigten: Hödicke, Koberling, Baselitz, Lüpertz und Schönebeck. Jetzt hat man in London/Stuttgart und Berlin diese frühen, im Verlauf der 60er Jahre verschütteten und ein Jahrzehnt später, vor allem in der Rezeption, wiederbelebten Ansätze rekonstruiert; und hier, in der Gegenwart, kommen Ausstellung und Argumentation zur Erfüllung: in den Verweisen auf Nolde und auf expressionistische Plastik (Baselitz), auf Klee (Penck), Dix und Grosz (Immendorff), Rohlfs (Koberling), auf „Apokalypse“ und „Deutsche Motive“ (Lüpertz) und die Mythen, von „Vater, Sohn und Heiliger Geist“ über die „Märkische Heide“ bis zu „Malen = Verbrennen“ (Kiefer). Auf diesen Schluß hin, der sogar noch bis in die nächste, hier nicht vertretene Künstlergeneration führt, zu Salomé, der an Kirchners „Trapeztänzer“, zu Fetting, der an dessen „Soldatenbad“ anschließt, war die Ausstellung konzipiert. Ein Konfrontationseffekt, der jedoch kaum zugunsten der Heutigen ausfiel: mit dem Format der Werke, das wurde überdeutlich, wächst nicht notwendig ihre Qualität.

Die Ausstellung war bewußt einseitig; der Dokumentation zog sie die These vor. Alles, was nicht in den Gang von Expressionismus zu Spiritualität und Mystik paßt, wie (mit den Ausnahmen Zero und Beuys) die gesamte nicht-malerische Kunst, die rationale, aufklärerische Perspektive oder das rationale politische Engagement eines Heartfield, Haacke oder Staeck, war verdrängt. Arp, Belling, Moholy-Nagy, Freundlich, Dexel, Buchheister, Vordemberge-Gildewart, Albers, Bill, Kricke, Hauser: all diese 1973 in Hamburg und/oder 1985 in Ingelheim vertretenen Namen suchte man in London vergeblich. Auf der anderen Seite: sind nicht die gesamten „deutschen“ Charakteristika, das Utopische, Spirituelle, Kunst-Übergreifende, allgemein das „Romantische“, sind das nicht, wie Renato Poggioli gezeigt hat, generelle Eigenschaften der Moderne, der Avantgarde? Findet sich das nicht alles ganz ähnlich bei Delacroix und Courbet, van Gogh, Munch und Boccioni, im Dadaismus, bei Epstein und Giacometti, Newman und Pollock, Bacon und Julian Schnabel? Doch dies sind, mag Joachimides einwenden, unzulässige Überlegungen: „Durch übertriebene Differenzierung, das ist ja oft die kunstwissenschaftliche Krankheit, entsteht doch nur Nebel und Konfusion“ (*Art* 10/85, S. 46).

Die Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, 1945—1985, *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, hatte mit der Londoner Veranstaltung vor allem eines gemeinsam: der Katalog war äußerst opulent und umfangreich. So arbeitsintensiv hat man sich

bisher noch keinem Werk zur jüngsten Kunstgeschichte gewidmet. Die Feststellung führt ins Zentrum der Ausstellung, denn ganz im Gegensatz zu London wurde hier keine pointierte These vertreten, sondern eine allgemeine, breite Darstellung mit 220 Künstlern und über 500 Exponaten geboten. Damit sind sowohl der große Vorteil als auch der fatale Nachteil der Schau, für die das gesamte Haus leergeräumt war, angesprochen. Nie zuvor gab es eine so ausführliche Präsentation des Themas mit so vielen Seitenwegen, die Entdeckungen erlaubte; aber es war auch außerordentlich schwierig, das Gemeinsame herauszufiltern, den Zusammenhang in dieser monumentalen Veranstaltung zu finden.

Der Titel war Programm: nicht von „deutscher Kunst“ wurde gesprochen, sondern von Kunst in der Bundesrepublik, wobei sofort die Probleme Westberlin und die Jahre zwischen 1945 und 1949, dem Jahr der Gründung der Bundesrepublik, deutlich werden. Außerdem hat die Forschung, so die *Westkunst*-Ausstellung in Köln 1981, gute Gründe für einen Ansatz der kunsthistorischen Zäsur eher um 1940 als um 1945 genannt. Die Kunst in der Bundesrepublik, so die Argumentation, ist ebenso international wie die gesamte westliche Kunst dieses Zeitraums. „Natürlich haben wir nicht das Deutsche in der deutschen Kunst gesucht“, beteuerte Honisch in einer Ansprache, „wir sind im Zweifel, ob es so etwas gibt“. So argumentiert Honisch bei der Zero-Gruppe, die sich auf ausländische Vorbilder bezieht, „wie wenig virulent in den 50er Jahren der Gedanke einer nationalen Erneuerung gewesen ist“; sogleich fährt er aber fort: „Trotzdem kommen im Idealismus Pienes, in der artifizialen Haltung von Mack und dem Pragmatismus Ueckers landschaftliche und soziale Grundeinstellungen zutage, die mit deutscher Tradition zu tun haben“ (S. 149).

Ursprünglich als Fortsetzung der *Jahrhundert-Ausstellung* von 1906 in der alten Nationalgalerie geplant, schrumpfte das Unternehmen dann doch auf die Jahrzehnte der Nachkriegszeit. Es setzte ein mit dem Stichwort „Kriegsende“, mit Winters „Triebkräften der Erde“, den metaphorartigen, allegorisierenden Totentanz- und Ruinenbildern Hofers, den stillen Berlin-Ansichten Heldts und einer apokalyptischen Vision Radziwills: mehr als in den Ruinenbildern Ehmsens und Rudolphs wird in solchen Szenen die Stille, das Anhalten, das Suchen nach neuen Aufgaben, nach Antworten in den ersten Jahren nach 1945 deutlich. Der Nachkriegs-Surrealismus von Zimmermann und Trökes, die arkadischen Idyllen von Gilles und Bargheer: auch dies bescheidene Versuche, mit der Formensprache der Moderne auf die „Zeit ohne Mitte“ zu antworten. Wie in London wurde dann mit Baumeister, Nay und Uhlmann in die 50er Jahre übergeleitet und in die prägenden, quälenden Streitgespräche über Gegenständlichkeit und Abstraktion. Durch diese Abfolge mochte der Eindruck entstehen, als sei die Abstraktion eine Entdeckung der 50er Jahre; das nicht präsente frühere Werk der drei Künstler belegt, daß ihre Tradition bis weit in die Kriegs- und Vorkriegszeit hineinreicht. Indem auch die damals noch lebenden Altmeister Albers, Beckmann, die Expressionisten, auch Wols nicht berücksichtigt waren, schien die Theorie der „Stunde Null“ forciert, das Fortbestehen einer deutschen Tradition der abstrakten Moderne eher verwischt.

Mit viel Akribie hatte man die einzelnen, damals die Szene prägenden Künstlergruppierungen rekonstruiert: ZEN, Junger Westen, Quadriga, Spur; dabei nahm man gern in Kauf, daß neben den wegweisenden Figuren auch heute vergessene Namen begegne-

ten (Honisch, S. 19: die „Gruppe Junger Westen, in der außer Emil Schumacher und Ernst Herrmans vor Originalität niemand überschäumte“). Da jedoch dem Besucher durch keinerlei Wegweiser geholfen wurde, verwandelte sich ihm die Ausstellung bald in ein Labyrinth. Erst der große Informel-Saal wirkte als Wegmarke. Dann ging es weiter durch alle Haupt- und Nebenwege der westdeutschen Kunstgeschichte mit einer Vollständigkeit, die auch den Geduldigsten ermüdete. Zero, Farbfeld, Neuer und Kritischer Realismus, Pop Art, Spurensicherung, Fluxus, Video, Kunst und Politik, bis zu „Es wird wieder gemalt“ — da wurde nichts ausgelassen, alles ordentlich angeführt zwischen Wunderlich, Ulrichs, Paik und Endart. Parkplätze an dieser schier endlosen Autobahn waren der Zero-Raum, der für den Hausherrn einen, wenn nicht *den* Höhepunkt der deutschen Nachkriegskunst markierte, ferner ein Raum mit Berliner Malerei aus den frühen 60er Jahren, ganz wie in London, ein Düsseldorf-Raum mit Polke, Richter, Beuys, Ruthenbeck, Palermo, endlich der untere zentrale Hauptraum mit — siehe da — Baselitz, Lüpertz, Kiefer, Immendorff, Penck und Höckelmann sowie die obere Halle, die als Spielwiese für die Allerjüngsten freigegeben war, in einer Zusammenstellung allerdings, die ein Konzept vermissen ließ. Was hier nun auch noch Richter und Hödicke (warum nicht Koberling?) zu suchen hatten, blieb unerfindlich.

Nicht nur die Überfülle, auch die Qualität mancher Einzelwerke ließ ein Unbehagen aufkommen. „Lieber früh als gut“, faßte Honisch die Ausstellungsphilosophie zusammen; im Zweifelsfall wurde das kunsthistorische Dokument erstklassiger Qualität vorgezogen. Um so stärker erlebte man die bedenklichen Seiten am inflationären Wandel der Stile und Stimmungen unserer Zeit, wo die Thesen von gestern bereits heute abgenutzt klingen.

Neue Erkenntnisse über „Kunst in der Bundesrepublik“? In Berlin erschien diese Kunst nur als guter internationaler Durchschnitt, der Probleme mit der Vergangenheit hat, Anregungen aus Frankreich, Italien und Amerika holt. Das Außergewöhnliche der jüngeren Hauptgestalten Beuys, Baselitz, Lüpertz, Polke, Richter, Immendorff, Kiefer oder Rückriem wurde nicht recht deutlich. Das war in London besser gelungen.

Ernst Busche

Rezensionen

JANET COX-REARICK, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*. Princeton, New Jersey, 1984, 343 S., 198 Abb., \$110.50

Titel und Untertitel des gewichtigen Buches von Janet Cox-Rearick werden dem Leser erst nach Bewältigung der Lektüre voll verständlich. Während der Haupttitel, wohl aus Gründen der Publizität gewählt, vermuten läßt, daß hier die großen dynastischen Bildersyklen der Medici im Palazzo Vecchio etc. im Zentrum stehen (sie kommen nur am Rande vor), lenkt der Untertitel den Blick auf einen Maler und drei Mitglieder der Medici-Familie, die mit ihren Lebensdaten das gesamte 15. und drei Viertel des 16. Jahrhunderts umfassen.