

Liebe und Tod, Teufel und Geister. Schwarzromantisches und Übernatürliches

Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst. Städel Museum, Frankfurt a.M., 26. September 2012–20. Januar 2013; Musée d'Orsay, Paris, 5. März–9. Juni 2013. Kat. hg. v. Felix Krämer. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 2012. 305 S., zahlr. farb. Abb. ISBN 978-3-7757-3372-4. € 45,00

L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750–1950. Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, 8. Oktober 2011–12. Februar 2012; Zentrum Paul Klee, Bern, 31. März–15. Juli 2012. Kat. hg. v. Serge Fauchereau/Joëlle Pijaudier-Cabot. Strasbourg, Editions des Musées de Strasbourg 2011. 424 S., zahlr. Abb. ISBN 978-2-35125-092-1. € 48,00

Der Ursprung des Begriffes „Schwarze Romantik“ ist trotz seiner Geläufigkeit nur unzureichend geklärt. Die Recherche endet bei der deutschen Ausgabe der berühmten Studie *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* des Literaturwissenschaftlers Mario Praz. Dieses erstmals 1930 in Italien publizierte Buch erschien drei Jahre später in der englischen Übersetzung unter dem Titel *The Romantic Agony*. 1960 kaufte der Carl Hanser Verlag die Rechte und versah die erste deutschsprachige Ausgabe von 1963 mit dem neuen griffigen Untertitel *Die schwarze Romantik*. Eine französische Übersetzung lag unter der Übertragung des deutschen Titels erstmals 1977 vor, was mögli-

cherweise die Beliebtheit des Begriffes im deutsch- und französischsprachigen Raum erklärt.

André Vieregge konstatiert für die internationale Literaturwissenschaft eine „seltene Verwendung“ des Begriffes, da dessen „definitorische Fassbarkeit“ schwach sei (Vieregge, *Nachtseiten. Die Literatur der Schwarzen Romantik*, Frankfurt a.M. 2008, 12f.). Er liefert zudem einen auf Gwenhaël Ponneau zurückgehenden Hinweis auf die mögliche Begriffsentstehung über den französischen Terminus „Roman Noir“, der in Analogie zum „Film Noir“ in den 40er Jahren des 20. Jh.s aufkam und den spannungsgeladenen Detektivroman bezeichnet (Ponneau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris 1997, 33). Vieregges Versuch, für die Literaturwissenschaft eine Definition der „Schwarzen Romantik“ zu erarbeiten, war der erste seiner Art. Er beschreibt sie als „Erscheinungsform der Phantastik“, die eine „intradiegetische Wahrheitswahrscheinlichkeit als faktisch existent annehmen lässt“ (ebd., 301ff.). Motivisch ist es das Unheimliche, das gefährvolle, übernatürliche Böse, das Übersinnliche, das in der Dichtung mit der „Gothic Novel“ (im Deutschen spricht man auch vom „Schauerroman“) *The Castle of Otranto* von Horace Walpole 1764 seinen Anfang nahm und bis zum modernen Horrorfilm reicht.

HELLE UND DUNKLE ROMANTIK

Mario Praz hatte sich mit den abseitigen Ingredienzen der Dichtung der Romantik – Medusenschönheit und Femme fatale, Satanismus und Vampirismus, Sadismus, Androgyne, Dekadenz und Okkultismus – beschäftigt und dabei das weite Spektrum von Goethe über Shelley, Keats, Byron, Swinburne bis hin zu D'Annunzio, Rachilde, Huysmans, Wilde und Gide aufgefächert. Er reichte seine Motivsammlung durch zahlreiche Verweise auf Kunstwerke an, beginnend mit der Vorliebe des 19. Jh.s für die Renaissance (Botticel-



Abb. 1 Ausstellung Schwarze Romantik, Raumansicht mit Johann Heinrich Füsslis' *Nachtmahr*. Frankfurt a.M., Städel Museum (Foto: Norbert Miguletz; Pressebereich Städel)

li, Michelangelo, Leonardo da Vinci) bis hin zu William Blake, Burne-Jones, Delacroix, Moreau, Rops, Beardsley, die sein Argument bildlich untermauerten. Zudem zog er Zitate aus kunstkritischen Texten von den Brüdern Goncourt, Walter Pater bis hin zu Joséphin Péladan heran, die auf Inhalte der von ihm untersuchten Dichtungen eingewirkt hatten oder diese widerspiegeln.

Solche engen Bezüge zwischen den dichten und den bildenden Künsten mögen es rechtfertigen, den Begriff der „Schwarzen Romantik“ auf bestimmte Themenkomplexe, Motive und Fragestellungen der Kunstgeschichte anzuwenden. In konzentrierter Form hatte sich erstmals 2009 eine Ausstellung im Nordnorsk Kunstmuseum im norwegischen Tromsø der „Schwarzen Romantik“ mit dem Untertitel „Gotisk skrekk og dekadanse“ gewidmet und deren Vorläufer wie die *Carceri* von Piranesi, Goyas *Caprichos*, Füsslis' *Nachtmahr* und das druckgraphische Werk von Klinger, Munch und Rops versammelt, weiterhin die Folgen in der Kunst des 20. Jh.s mit Schwerpunkt Norwegen veranschaulicht und den Bogen der Rezeptionsgeschichte bis hin zu dem britischen Künstlerduo Jake und Dinos Chapman gespannt.

Doch die „Schwarze Romantik“ lässt sich weder als ein Epochen- noch als Stilbegriff definieren: Der Terminus umfasst allenfalls Motive einer bis in die Gegenwart reichenden Zeitspanne, die dem Unheimlichen und Bösen, inspiriert von der „Gothic Novel“, dem erotisch-sexuellen Tabubruch, der blutlüsternen Gewalt und dem Ennu

der Romantik sowie der *Décadence*, wie Praz sie vorstellt, zudem dem Reich des Unbewussten und der Melancholie entstammen und die zumeist apokalyptisch-endzeitlichen Szenarien huldigen. Scharfe Trennlinien zwischen einer „hellen“ Romantik jener Idyllen der *Unschuld à la Gessner* und einer dunklen Romantik zu ziehen, scheint nicht möglich, da sich Aspekte beider Seiten untrennbar in den Kunstwerken durchmischen.

Der Kurator der Frankfurter Ausstellung, Felix Krämer, argumentiert daher mit einem erweiterten Romantikbegriff, indem er z. B. Ricarda Huch mit ihrem Werk *Blütezeit der Romantik* von 1899 sowie Carl Einstein als Kronzeugen heranzieht, welcher Paul Klee „den entscheidenden Vertreter der neuen deutschen Romantik“ genannt hatte (23f., vgl. auch Kat. *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990*, München 1995, 25). Da man in Frankfurt an verschiedenen Stellen bei den Exponaten auf die hauseigene Sammlung des Städel zurückgriff, weitete sich der Romantik-Begriff in der Ausstellung bis zur Beliebigkeit, so im Falle Paul Klees als Vertreter jener „neuen“ Romantik. Denn seine der Romantik zuzuordnenden Motive greifen nicht nur das Unheimliche spielerisch und mit innerer Distanz auf (vgl. Ausst. *Unheimlich. Hexen, Geister und Dämonen bei Paul Klee*, Zentrum Paul Klee, Bern 2012), sondern sind, wie im ausgestellten *Haus zur Distelblüte* (1919), häufig christlich-religiös motiviert.

SCHRECKEN UND GEWALT

Der Schrecken der Nacht in Johann Heinrich Füsslis *Nachtmahr* (1790/91) begrüßte den Ausstellungsbesucher in Frankfurt gleich am Eingang (Abb. 1) und beeindruckte in dieser prominenten Hängung mit der dem Altraum ausgelieferten Träumenden und dem Schrecken des Traumes selbst. Der im offenen Raum dahinter projizierte Ausschnitt aus dem „Frankenstein“-Filmklassiker von James Whale (1931) verwies dann auf die mögliche Inspiration der maskenbildnerischen Bearbeitung des kantigen Kopfes des Schauspielers Boris Karloff durch Goyas *Los Chinchillas* (*Los Caprichos*, Blatt 50, 1797–99), wobei weder im Katalog noch in der Ausstellung deutlich wurde, von wem oder woher diese „Entdeckung“ stammt. Früher Höhepunkt der weitgehend chronologisch fortschreitenden, teilweise nach Ländern geordneten Ausstellung war zweifellos der Goya gewidmete Raum. Manuela B. Mena Marqués warnt indes in ihrem Katalogbeitrag, dass man nur eine Seite der „enormen Bandbreite“ des Goyaschen Œuvres wahrnehme, wenn man es auf die „Schwarze Romantik“ verkürze (57). Neben dem berühmten Blatt aus den *Caprichos* *El sueño de la razón produce monstruos* (1798/99) waren *Los desastres de la guerra* (1810–15), *Los proverbios* aus der Graphischen Sammlung des Städel (1816–19, im Objektverzeichnis des Katalogs z. T. mit 1864 falsch datiert) und

auch der *Flug der Hexen* (1797/98) aus dem Madrider Prado zu sehen (Abb. 2). Mit 22 Werken war Goya damit überproportional stark vertreten und als ein wichtiger Stichwortgeber für das Ausstellungsthema inszeniert.

Mit dem Themenspektrum Altraum, Wahnsinn, Gewalt, Teufel, Sünde und Tod wurde die englische Malerei von Füssli, William Blake, John Martin, Theodor von Holst und Samuel Colman präsentiert. Die Ausstellung führte diesen roten Faden weiter zum französischen *Romantisme*. Literarische Stoffe wie John Miltons *Paradise Lost*,



Abb. 2 Francisco de Goya, *Flug der Hexen*, 1797/98. Madrid, Museo Nacional del Prado (Pressebereich Städel)

Dantes *Göttliche Komödie* und Goethes *Faust* ließen vor düsterem Hintergrund eine „neue Schönheit“ finden, die „der zuvor gefeierten Antike fehlte“ (Nerina Santorius im Kat., 98). Zwei Hauptwerke, Théodore Géricaults *Floß der Medusa* (1820) und Eugène Delacroix' *Medea* (1836), waren aus konservatorischen Gründen nur in Vorstudien vertreten. Das Nachleben der *Medea* illustrierte Antoine Joseph Wiertz' Gemälde *Hunger, Wahnsinn und Verbrechen* (1853), das eine Mutter zeigt, die im Wahnsinn ihr Kind getötet, ihm ein Bein abgetrennt und in den Kochtopf geworfen hat. In seiner Drastik steht der Belgier Goya sehr nahe. Leider war Wiertz' *Verfrühtes Begräbnis* von 1854 nur im Katalog abgebildet, obwohl es wohl die Vorlage war für die im zweiten Teil der Ausstellung projizierte Szene des *Dracula*-Films (1931) mit dem einen Spalt breit geöffneten Sarg, aus dem eine Hand herauskommt.

Die Dramatik der französischen Malerei des *Romantisme* fand in der erhabenen Düsternis der deutschen Romantik ihr Gegenüber, zu der Mareike Hennig im Katalog klarstellt: „Die schwarze Romantik existiert auf der Rückseite der ungleich bekannteren Romantik der Idylle, der Geborgenheit und des Freundschaftskults und erweist sich selbst als heterogen.“ (130) Die Bildauswahl umfasste in dieser Abteilung überwiegend Landschaften von C. D. Friedrich (*Landschaft mit Gräbern*, 1835–37), Ernst Ferdinand Oehme (*Prozession im Nebel*, 1828) und Carl Blechen (*Romantische Landschaft mit Ruine*, 1820–25).

TAG- ODER NACHTTRAUM?

Zunehmend diffuser präsentierte sich die Ausstellung in ihrem zweiten Teil. Hier stellte sich dem Besucher die Frage, ob man nicht besser den chronologischen Fortgang zugunsten einer Gliederung nach Bildmotiven aufgebrochen hätte. Ein beunruhigender *Wald* wie der von William Degouve de Nuncques von 1898, der deutlich von der deutschen Romantik geprägt ist, hing zwischen der Vorstudie *Die Sirenen* und einer Version der *Jungen Thrakerin mit dem Haupt des Orpheus* (1875) von Gustave Moreau, dessen Werk der Schriftsteller Joris Karl Huysmans gefeiert und mit dem Ma-

rio Praz sein Kapitel *Byzanz* eingeleitet hatte. Eigentlich wäre hier Moreaus *L'Apparition* (1874/76) zu erwarten gewesen, zumal der Salome-Stoff und die Darstellung abgeschnittener Häupter (Johannes der Täufer, Orpheus) sich in der zweiten Jahrhunderthälfte großer Beliebtheit erfreuten.

An dieser Stelle der Schau wurde deutlich, dass nur eine kleine Auswahl aus der enormen Fülle „schwarzromantischer“ Bildwerke des Fin de siècle präsentiert werden konnte, trotz der angestrebten breiten Motivpalette, augenfällig z. B. in Fernand Khnopffs bildlicher Umsetzung von Rodenbachs *Bruges-la-Morte* (1892) und Beispielen aus Odilon Redons Lithographie-Zyklus *Tentation de Saint Antoine* (1896) nach Flaubert. Statt hier weitere Blätter z. B. aus den Lithographie-Folgen Redons *Dans le Rêve* (1879), *A Edgar Poe* (1882) oder der *Hommage à Goya* (1885) zu ergänzen, zeigte man sein Gemälde *Yeux clos* (1890), da es eine „konsequente Fortsetzung“ des „nach innen gewandten Schauens“ im Sinne C. D. Friedrichs Aufforderung darstelle, dasjenige zutage zu fördern, „was du im Dunklen gesehen hast“ (Kat., 21). Fraglich ist dennoch, ob es sich hier um ein „schwarzromantisches“ Bild handelt, da es im Geiste eines Synkretismus aus vielfältigen Bezügen entstanden ist, der in keinerlei Zusammenhang mit der erotischen Verruchtheit oder dem Satanismus der im gleichen Raum präsentierten Zeitgenossen steht (vgl. Abb. 3), zumal eine Version des Bildes von 1889 mit Heiligenschein existiert (Abb. in: Kat. Odilon Redon, Chicago 1994, 225).

Der grundlegende Katalogessay von Roland Borgards beleuchtet die Gegensatzpaare Licht/Dunkelheit, Einsamkeit/Geselligkeit, äußere/innere Nacht, Wahnsinn und Verbrechen in der Dichtung der schwarzen Romantik. Er konstatiert, „dass sich die Schönheit und der Schrecken in produktionsästhetischer Hinsicht der gleichen Ausgangslage verdanken: einem auf sich selbst und seine eigene Fantasie zurückgeworfenen Ich“ (272). „Die düstere Introspektion“ (274) gilt sicherlich für Novalis, Hoffmann, Poe und auch Flaubert und damit auch für Redons Antonius-Zyklus, weniger treffend beschreibt sie jedoch das produktive innere Sehen im farbigen Spätwerk Redons. Denn

Einsamkeit ist nicht per se ein Thema der schwarzen Romantik; Tagtraum und Nachttraum sind sehr unterschiedliche Wahrnehmungsformen.

Gleichwohl wird der Komplex der Melancholie im Katalog nur angerissen. Dürers Stich, der das düstere Bild der Fledermaus und der „schwarzen Sonne“ berühmt gemacht hat, wäre in der Graphischen Sammlung des Städel durchaus verfügbar gewesen (vgl. die Rezension von Philipp Zitzlsperger in: *Kunstchronik* 2012/5, 226ff.). Der Katalogbeitrag zu „Dekadenz und Dämonie des Selbst“ von Dorothee Gerkens hätte diese Bezüge deutlicher klären müssen, denn gerade in der symbolistischen Kunst erweist sich die „Schwarze Romantik“ als schlagwortartige Verkürzung vielschichtiger Bedeutungslinien.

FILMISCHES ERBE

Während die Kunst des Jahrhundertendes satanische und okkulte Elemente in den Vordergrund rückt, beginnt mit dem Surrealismus die Rezeption der Romantik, wobei die Ausstellung hier einen Zeitsprung bis in die 1920er Jahre vollzog. In einer derart weiten Auslegung hätten sich zweifellos auch „schwarzromantische“ Motive im Expressionismus oder Kubismus entdecken lassen. Max Ernst, der bekanntlich der romantischen Kunst und Dichtung zugeneigt war, erhielt mit neun zum Teil sehr ähnlichen Werken viel Raum, was wenig überzeugend damit begründet wurde, dass der Wald das „Lebensthema“ des Künstlers gewesen sei (225). Hervorzuheben ist die Präsentation von



Abb. 3 Carlos Schwabe, *Die Welle*, 1907. Genf, Collection des Musées d'art et d'histoire de la Ville de Genève (Foto: Bettina Jacot-Descombes; Pressebereich Städel)

Filmausschnitten wie den oben erwähnten aus *Frankenstein*, *Der müde Tod* (F. Lang, 1921), *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), *Faust* (F. W. Murnau, 1926; Abb. 4), *Der Untergang des Hauses Usher* (J. Epstein, 1928), *Vampyr* (C. T. Dreyer, 1931/32) und *Un chien andalou* (Buñuel/Dalí, 1929), die in der Nachfolge „schwarzromantischer“ Motive den Horrorfilm bis heute beeinflussen.

Der Film greift häufig bei der Umsetzung von literarischen Stoffen auf Bildfindungen der Malerei zurück, insbesondere in den Fällen, in denen sie Gewalt nicht unmittelbar darstellen. Auf dieses Bilderverbot aus Gründen der Zensur weist Claudia Dillmann hin. Sie gibt einen Überblick über jene Anleihen, die das unheimliche Motivrepertoire der Filme bereicherten. Das Verschwinden, die Verwandlung und das Fantastische sind fortan das Hoheitsgebiet dieses Mediums. Die Lust am Grusel ist ein Ausdruck dessen, was Claudia Wagner in Bezug auf die Kunst um 1900 als die „Suche nach einer Metaebene jenseits eines positivistischen Alltags“ (Kat., 194) beschreibt. Orientierungslosigkeit, Übersättigung, Abkehr von der bürgerlichen Normierung des Lebens sind hierbei die treibenden Kräfte. Dass die „Faszination für okkulte Phänomene“, die in der Ausstellung mit Ausnahme des Hexenthemas nur angerissen wurde, nicht erst um 1900 aufkam, wie die Autorin schreibt (196), belegte die Ausstellung in Strasbourg.

OKKULTISMUS

Die Schnittmenge der Exponate und Künstlernamen in der Ausstellung *L'Europe des Esprits* mit der Frankfurter Schau war naturgemäß groß, denn es lassen sich etliche der gezeigten Werke sowohl unter dem Vorzeichen „Schwarze Romantik“ als auch unter der Darstellung übernatürlicher Phänomene, der Hinwendung zu Okkultismus und Esoterik fassen: Die Künstler William Blake, Carl Gustav Carus, Delacroix, Jean Delville, Max Ernst, C. D. Friedrich, Füssli, Goya, Klee, Gustave Moreau, Munch, Odilon Redon, Rops, Toyen waren auch hier zu finden. Hinzu kamen weitere Namen, die man sich auch für die Frankfurter Ausstellung gewünscht hätte, wie beispielsweise Rodolphe Bresdin, Gustave Doré, Man Ray oder André Masson bis hin zu Aleister Crowley. Während die Frankfurter Ausstellung mit dem Zusatz „erstmalig in Deutschland“ werben konnte, blickte die französische Schau beim Thema des Okkulten auf zahlreiche Vorgängerveranstaltungen zurück (u. a. *L'âme au corps, art et sciences, 1793–1993*, Grand Palais, Paris 1993; *Okkultismus und Avantgarde*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M. 1995; *Traces du*

sacré, Centre Georges Pompidou, Paris 2008; zuletzt: *Gespenster, Magie und Zauber. Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute*, Neues Museum Nürnberg 2012).

Trotz der unglaublichen Menge von 900 gezeigten Werken, Büchern und Dokumenten gelang es in Strasbourg, das Thema in fünf „Kapiteln“ übersichtlich darzustellen. Thematischer Anknüpfungspunkt von *L'Europe des Esprits* war Strasbourg als Geburtsort des Theosophen Édouard Schuré, dessen synkretistische Schrift *Les Grands Initiés* aus dem Jahr 1889 von der Künstlerschaft begeistert aufgenommen worden war und seine Wirkung über Rudolf Steiner bis hin zu Joseph Beuys entfalten konnte.

Betrachtet wurden in Strasbourg die Romantik, der Symbolismus, die Abstraktion – mit den parallelen Avantgardebewegungen Expressionismus und Bauhaus –, der Surrealismus und der verstärkte Rekurs auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse. Dieser Teil widmete sich der Erforschung von „unbekannten Naturkräften“, so der Titel einer Schrift des Astronomen Camille Flammarion (1907), und der Untersuchung von übersinnlichen Phänomenen mit Hilfe von Magnetismus, Radioaktivität sowie Fotografie als Dokumentationsmedium von Geistererscheinungen. Flankierend wurde die Vorgeschichte aus Beständen der Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg erzählt. Zu sehen waren hier Inkunabeln des Okkultismus wie die *Tabula smaragdina* von Heinrich Khunrath (1609), ein Text, der dem Begründer der Alchemie, Hermes Trismegistos, zugeschrieben wird, weiterhin Schriften von Paracelsus, Johann Valentin Andreaes *Chymische Hochzeit* (1616), das *Spiritual Magazine* (1861), Kants Geisterseher-Schrift sowie Gérard de Nerval's *Faust*-Übersetzung.

MAGNETISMUS UND MESMERISMUS

Der bereits in der Antike verbreitete Glaube an den Magnetismus, der im 15. Jh. bei Marsilio Ficino eine Renaissance erfuhr, wurde im 18. Jh. von Franz Anton Mesmer zu einer veritablen Lehre, dem „Mesmerismus“, ausgearbeitet, bei deren Verbreitung die Freimaurer-Logen eine zentrale



Abb. 4 Friedrich Wilhelm Murnau, *Faust – Eine deutsche Volkssage*, Filmstill, 1926. Stummfilm, schwarz-weiß. Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Pressebereich Städel)

Rolle spielten. In Deutschland richtete man an den Universitäten Bonn und Berlin sogar Lehrstühle hierfür ein (Roland Recht im Kat., 106). Der Maler und Arzt Carl Gustav Carus orientierte sich in seinen heilkundlichen Praktiken an Mesmer. Schelling, Hegel und Schopenhauer entwickelten starkes Interesse am „animalischen Magnetismus“, und die Lehre wirkte bis in die frühe Psychoanalyse nach. Charles Baudelaire übersetzte 1848 Edgar Allan Poes *Mesmeric Revelation* (132). Poe, der auch auf naturwissenschaftlichem Gebiet publizierte, verspürte (wie die meisten Naturwissenschaftler jener Zeit) nicht die später verbreitete positivistische Scheu vor der Beschäftigung mit rätselhaften Erscheinungen. Ähnlich verhielt es sich mit Marie und Pierre Curie, die Interesse an den „die Physik berührenden“ Phänomenen zeigten und gemeinsam mit Édouard Branly, Henri Bergson und anderen zu spiritistischen Sitzungen eingeladen waren, wie Anne Lagaisse im Katalog darlegt (372).

Die ausgestellten Kunstwerke konnten es zwar mit der Informationsfülle des Katalogs nicht an al-

len Stellen aufnehmen, doch boten sie ein ausgewogenes Bild von einem „Europa der Geister“. Die Auswahl zeichnete sich vor allem dadurch aus, dass neben den bekannten Namen auch Werke von skandinavischen und osteuropäischen Künstlern aufgenommen wurden. Dadurch ergaben sich Bildfolgen stilistisch zwar unterschiedlicher, sich inhaltlich aber ergänzender Motive, so im Falle von Hilma af Klint, Wassily Kandinsky, František Kupka und Janus de Winter, welche die abstrakten Rhythmen der aus Musik und Theosophie rezipierten Schwingungen verbildlichten.

Es ist hinlänglich bekannt, dass sich die frühe Abstraktion stark von Spiritismus und Theosophie angezogen fühlte; im Katalog beschreibt Serge Faucherau dieses okkulte Umfeld in seinem Essay „La magie moderne“. Christoph Wagner beleuchtet in seinem Text „Les avant-gardes et les dispositifs de l'ésotérisme“ dessen Auswirkungen auf Kandinsky, Klee, das Bauhaus und die Fotografie (vgl. den von Wagner herausgegebenen Tagungsband *Esoterik im Bauhaus. Eine Revision der Moderne?*, Regensburg 2009). Auch der Surrealismus bis

hin zum *Art brut* griff immer wieder magische, okkulte und mediumistische Themen auf, deutlich inspiriert vom Symbolismus der Jahrhundertwende, der den Höhepunkt dieser verbreiteten Neigung zum Okkulten und Esoterischen markierte.

Im aufwendig produzierten Katalogbuch führt die Fülle des Materials gelegentlich zu einer undifferenzierten Aneinanderreihung von Namen, Buchtiteln und Themen (z.B. Kat., 176), doch ein Namensindex und kürzere, grau unterlegte monografische Artikel erlauben einen Überblick über das höchst komplexe Thema. Sämtliche kulturhistorischen Kapitel werden von fundierten und umfassenden Essays von Serge Fauchereau, dem Kurator der Ausstellung, eingeleitet. Leider wurde

dort (im Gegensatz zu anderen Beiträgen) auf Anmerkungen verzichtet, was höchst bedauerlich ist, zumal dem Buch eine Bibliographie fehlt. Denn mit seiner reichen Bebilderung, der umfassenden, internationalen Künstlerauswahl sowie aufgrund seines interdisziplinären Ansatzes bietet der Katalog eine Fundgrube für epochenübergreifende Verbindungen im okkulten Denken über die Jahrhunderte hinweg.

DR. ISA BICKMANN

Der streitbare Dandy, entzaubert? Whistler zwischen Kunst und Markt

Grischka Petri
**Arrangement in Business.
The Art Markets and the Career
of James McNeill Whistler.**
(Studien zur Kunstgeschichte,
Bd. 191). Hildesheim/Zürich/New
York, Georg Olms Verlag 2011.
776 S., 24 Farb- u. 187 s/w Abb.
ISBN 978-3-487-14630-0. € 89,00

Mangel an Literatur zu James McNeill Whistler (1834–1903), zu seiner Kunst und Künstlerpersönlichkeit besteht in keiner Weise. Doch legt Grischka Petri mit der aus einer Dissertation an der Universität Bonn hervorgegangenen Arbeit einen Beitrag zur Forschung vor, die den bisherigen

Blick auf den Protagonisten wesentlich erweitert und Anstoß zu notwendigen Neubewertungen gibt. Defizitär ist die bisherige Whistler-Forschung insofern, als sich das Interesse oftmals auf einzelne Werkgruppen oder Medien, Whistlers Beziehung zum *Aesthetic Movement* oder den 1877 gegen John Ruskin geführten Verleumdungsprozess konzentrierte. Sein Geschäftssinn wurde zwar registriert, jedoch nie zum Gegenstand einer eigenständigen Untersuchung erhoben. Dies ist, wie Petris Argumentation eindrücklich zeigt, auch tatsächlich nur in der Gesamtschau auf das Œuvre Whistlers sinnvoll: Sein künstlerisches und ökonomisches Handeln unterscheiden sich deutlich vor und nach der biographischen wie künstlerischen Wasserscheide, dem Ruskin-Prozess, bedingen sich darin aber gegenseitig. Petris Untersuchung fokussiert nun das Feld der Wechselbeziehungen zwischen Produktion, Rezeption, Selbstdarstellung und Geschäftsstrategien mit Blick auf den