

Degas-Figuren (Auflagenhöhe jeweils 22) verzichtete man inkonsequenterweise ganz auf die Aufzählung. Die zahlreichen Lücken in den Literaturangaben hängen mit dem oben kritisierten Entschluß zusammen. Im Vorwort heißt es: „Bei in mehreren Güssen vorhandenen Werken wird im wesentlichen Literatur zu unseren Exemplaren aufgeführt, Literatur zu anderen Güssen nur, um diese nachzuweisen, und wenn wichtige Bemerkungen dazu enthalten sind.“ So finden sich unter „Literatur“ zahlreiche fremde Museums- und Ausstellungs-Kataloge, aber Aufsätze, in denen „wichtige Bemerkungen“ zu finden wären, fehlen oft. Zu Degas z. B. kannte man nur das Buch von Rewald (Zürich 1957). Die Position von Degas' Tänzerin SK 160 – position de quatrième devant sur la jambe gauche – wird übrigens nicht genannt, statt dessen heißt die Figur „Tänzerin, auf dem linken Bein stehend“, womit sie mißverstanden ist.

Leider fehlen grundsätzlich Hinweise auf die Sockel, welche mit den Werken verbunden sind.

Gut sind im allgemeinen die Bemerkungen zur Stellung des einzelnen Bildwerks im Oeuvre des Künstlers, die Auflagenhöhe etc.; bemerkenswert die Darstellung der komplizierten Entstehungsgeschichte von Hildebrands „Vater Rhein“ und von seinem unvollendet hinterlassenen Relieftriptychon. Nachzutragen wäre, daß Marcks' Kölner Totenmal von der Kreuzigungsgruppe am Westgiebel von Schulpforta angeregt ist; M. hat die Gruppe 1933 gezeichnet (cf. Similia, Hamburg 1964, T. 22). – Für diese Rubrik hat sich die systematisch unternommene Korrespondenz mit den Künstlern höchst fruchtbar ausgewirkt.

Wie Plastik für wissenschaftliche Zwecke zu photographieren ist, weiß man seit Wölfflin. Es ist dem Rez. bekannt, daß es Bildwerke gibt, die aus schräger Sicht aufgenommen werden müssen, aber er fragt sich, warum das auch bei Büsten und Statuen notwendig sein soll. Die Aufnahmen selbst sind im allgemeinen gut, doch gibt es Gegenbeispiele (T. 179 – 181!).

Bei genauer Lektüre fallen in beiden Katalogen eine Reihe von Unvollkommenheiten auf, die fehlen könnten, wenn die Kataloge sorgfältiger redigiert und revidiert worden wären. Da bei solchen Arbeiten nicht mit einer baldigen zweiten Auflage gerechnet werden kann, wäre zu fragen, ob man nicht in Zukunft den Bearbeitern einige Monate mehr Zeit geben müßte.

Helmut R. Leppien

RICHARD BERNHEIMER, *The Nature of Representation. A Phenomenological Inquiry*, hrsg. von H. W. Janson, New York (New York University Press) 1961. XI und 249 S.

Das Buch *The Nature of Representation* wurde von seinem Verfasser, als er 1958 starb, unvollendet hinterlassen. Aus dem Manuskript, treu den Gedanken des verstorbenen Gelehrten, von H. W. Janson herausgegeben, ist die Abhandlung leider nicht vollständig. Das Buch leidet nicht nur deshalb, daß es eines abschließenden Kapitels ermangelt; es scheint, daß auch in den Gedankengängen und der schriftstellerischen Form der vorhandenen Teile viel zu finden ist, das noch geklärt, vielleicht entwickelt werden sollte.

Der Text wird durch seine Knappheit beeinträchtigt; er ist oft so abstrakt, daß man nur mit Anstrengung folgen kann. Zu einem gewissen Grade wurde dies durch die Tatsache verursacht, daß das Buch im Grunde nicht so sehr einen kunsthistorischen und auch nicht einen kunstwissenschaftlichen Beitrag darstellt, sondern eine Abhandlung, die den allgemeinen semantischen Fragen, unter welchen freilich die künstlerischen im Vordergrund stehen, gewidmet ist. Es ist darum für einen – wenn auch theoretisch interessierten – Kunsthistoriker schwierig, ein richtiges Urteil über das Buch als Ganzes zu fällen, da er nicht beurteilen kann, inwieweit die von Bernheimer eingeführten Begriffe und Termini berechtigt sind, ob er sie korrekt adaptiert hat und folgerichtig benutzt.

Bernheimer faßt den Begriff *representation* sehr weit. Um sein Wesen zu studieren, erörtert er verschiedene Gattungen und Arten von *representation*. Wieviel Semantisches in solchen Betrachtungen steckt, wird klar, wenn man seine Probleme vom Standpunkt einer anderen Sprache anschaut. Bernheimer differenziert drei Hauptarten der *representation*, die er *categorical*, *legal* und *mimetic representation* nennt. Die erste Gattung ist mit den Objekten oder Personen verbunden, die als Repräsentanten einer Kategorie, Gruppe oder Klasse von Gegenständen oder Personen angesehen werden. Die zweite Gattung deckt die Funktionen der Botschafter, Parlamentsmitglieder oder Rechtsanwälte, die die Masse der Wahlberechtigten, ein Staatsoberhaupt oder einen Klienten „repräsentieren“. In der deutschen Sprache würde man freilich eher von Vertretung als von Repräsentation sprechen. Die dritte Kategorie, als „mimetische“ bezeichnet, ist die mit der Funktion des „Darstellens“ verbundene. Es ist merkwürdig, wie die verschiedenen Funktionen, die in dem englisch geschriebenen Buch von Bernheimer zusammen als *representation* gefaßt werden konnten, in der deutschen Sprache schon durch die Verschiedenheit der ihnen eigenen Benennungen auseinandergehen. Es ist dem Rezensenten daher auch unmöglich, die Richtigkeit von Bernheimers Ideen oder Vorschlägen in dieser Hinsicht zu beurteilen.

Was bringt das Buch vom kunsthistorischen Standpunkt aus gesehen? Es ist trotz aller Objektivität und wissenschaftlicher Folgerichtigkeit der Gedanken grundsätzlich ein apologetisches Buch, das als Verteidigung der darstellenden Kunst geschrieben wurde. Bernheimer baut eine komplizierte Struktur von Begriffen – manchmal ganz individuell definierten oder neu eingeführten –, um den besonderen Charakter der künstlerischen Darstellung zu erforschen. Wenn er aber endlich zur „mimetischen Repräsentation“ kommt, aktualisiert sich sein Standpunkt in einem so hohen Grade, daß er – wahrscheinlich ohne es zu merken – vom Analysieren und Beschreiben zu einer ästhetischen Theorie übergeht, die eine künstlerische Haltung als berechtigt, eine andere als unberechtigt ansieht. Auf S. 137 definiert er die Ähnlichkeit (*likeness*): „We suggest that it is a representation so disposed that the manner in which its materials are arranged reflects some aspect or projection of its subject. The emphasis in this definition lies upon the two limiting terms, for likenesses, so we must insist, are always partial and incomplete and thus fundamentally different from duplicates and replicas;“ dann folgt ein unerwarteter Satz, der sich natürlich gegen diejenigen richtet, die den Standpunkt des Verfassers mit

einem traditionsgebundenen Realismus oder Naturalismus gleichstellen möchten, der aber in dem Kontext einer scheinbar objektiv gebauten wissenschaftlichen Theorie befremdend wirkt: „Any theory that sees the artist's task as that of counterfeiting reality rather than expounding and translating it must be emphatically denied“. Und auf der nächsten Seite finden wir Sätze, die vielleicht vom Verfasser selbst modifiziert würden, hätte er die Möglichkeit gehabt, erneut nach einiger Zeit in seinen Text zu schauen: „Thus in creating a likeness it is imperative to avoid too close an approximation of reality while attempting, at the same time, to render it in convincing terms“. Man wird an das Laokoonproblem und Lessing erinnert, wenn man die Betrachtungen liest, die die Verschiedenheit der Mittel in den verschiedenen Künsten betreffen und wo das „legitimate field“ des Malers, Bildhauers oder Schriftstellers beschrieben wird. Der Verfasser behauptet, daß der Bildhauer „will be wise to limit his work to the representation of animals and men, adding, when his task demands, loose garments reflecting the human shape and, at the most, some identifying attributes“. Bernheimer lehnt für Bildhauer die Möglichkeit ab, solche Dinge wie einen Stein oder ein Ei, eine Landschaft oder ein Haus darzustellen. Wie an einigen anderen Stellen kann man auch hier Beispiele anführen, die dem Gesagten widersprechen: Manzus Stuhl mit Früchten und Gemüse (von Gombrich im *Burlington Mag.*, 1961, S. 174 und *Medit. on the Hobby Horse* abg.) gibt einen Beweis, daß die von Bernheimer gezogene Grenze überschritten werden kann.

Es wäre aber unrichtig, nur diese wenigen Zitate zu betonen. Wenn ich es getan habe, war es nur, um zu zeigen, wie sehr das Buch aus einer aktiven, lebendigen, wenn auch kritischen Beziehung zu zeitgenössischer Kunst entsprungen ist. Die Krise des Darstellerischen in der Kunst hat verschiedene Resultate in der Kunstliteratur hervorgebracht. Die Tatsache, daß die darstellende Kunst einer (mindestens vorläufig) abgeschlossenen Vergangenheit angehört, hat die Erforschung des Darstellungsvorganges selbst ermöglicht und aktuell gemacht. In dem berühmten Buche von Ernst H. Gombrich (*Art and Illusion*, 1960) wurde das Problem mit „dem Rätsel des Stils“ und der Geschichtlichkeit der Kunst unter Einbeziehung der besonders breiten Kenntnisse im Bereiche der Psychologie und Kunstgeschichte studiert. Bei Bernheimers *representation* wurde nicht so sehr ein psychologisches und historisches, vielmehr ein semantisches Problem erforscht. Sein Ausgangspunkt ist aber – und das kann keinem Leser entgehen – die Überzeugung, daß die bildenden Künste grundsätzlich darstellende Künste sind, und daß sie sich eines großen Teils ihrer Möglichkeiten und ihres potentiellen Reichtums berauben, wenn sie auf das Darstellen verzichten. („Compared to what has thus been achieved under outside stimulus, any retreat to a mere autonomy of art is likely to be an impoverishment, since it limits what can be attained to the narrower field of the artist's sensibilities“, S. 158.) Mit aller Sympathie und Verständnis, die man für einen solchen Standpunkt haben kann (und der Rezensent stimmt damit völlig überein, daß die Argumentation einiger Theoretiker der abstrakten Kunst, die „condemn all representational content as irrelevant and insist that aesthetic effect is based upon the unadulterated values of line and color“ wirklich „infuriatingly rigid and dogmatic“ ist; S. 5), ist es doch kaum zu über-

sehen, daß es eine unhistorische Position ist. Was in der griechischen Archaik, in gotischer Blütezeit und noch in der Zeit der impressionistischen Bewegung unentbehrlich und wertvoll war, kann unberechtigt oder nutzlos in einer Welt sein, die von den Erzeugnissen des mechanisierten Darstellens überflutet, sich vielleicht gerade durch die Tätigkeit des Künstlers vorsichtig gegen diese Flut wehrt.

Es ist interessant zu sehen, wie gänzlich verschieden die Positionen der zwei Kunsthistoriker sind, die beide sicher auf die unserer Zeit eigene *crépuscule des images* (Bazin) reagieren. Georg Kubler bringt (in *Shape of Time*, 1962) Kunstwerke in ein und dieselbe Kategorie wie alle *artefacts*, alle Erzeugnisse der menschlichen Hand; er baut eine Wissenschaft von den Gegenständen („a history of things“) auf. Bernheimer geht von der Darstellung aus und analysiert sie, um – das kann man ahnen – sie wieder zum Leben zu bringen. Das wird wahrscheinlich keinem Kunsthistoriker gelingen, obwohl es natürlich nicht vorauszusehen ist, wie die künftigen Schicksale des Darstellens verlaufen werden, und man kann nicht ausschließen, daß Darstellung in der Kunst wiederkehren wird. Das bleibende Verdienst des unglücklicherweise posthumen und darum unvollendeten Buches von Bernheimer wird nicht die Verteidigung der Darstellung als einer Grundlage der bildenden Kunst sein, sondern die tiefgreifende, oft sehr eindrucksvolle und originelle Analyse der mit dem Problem des Darstellens zusammenhängenden Begriffe.

Wie interessant Bernheimers Gedanken für die Erforschung der ikonographischen Regelmäßigkeiten werden könnten, wenn er sie entwickelt und besser zu exemplifizieren in stande wäre, ist aus dem Hauptstück *Subjects and Motifs* ersichtlich, wie auch einigen Gedanken in den folgenden Abschnitten: „Subject functions: allusion, description, explanation, commentary“, „Substitution in Art“, „Similarity and Recognition“. Gegenstände der Darstellung sind von Bernheimer den künstlerischen Motiven gegenübergestellt. *Subjects* gehen den Kunstwerken voraus. Die grundsätzliche Frage *Ikon or Idea*, die von Herbert Read zugunsten des Bildes als der frühesten Formulierung menschlicher Intuitionen und Gedanken beantwortet wurde, findet die entgegengesetzte Lösung in Bernheimers Buch, obwohl auch er eine Möglichkeit erkennt (S. 182), daß einige Formen fantastischer Ungeheuer erst in des Künstlers Vorstellungskraft und nicht in der sprachlichen Formulierung gestaltet werden konnten.

Das Buch enthält soviel Ideen, Einfälle und Versuche, spezifische Gesetzmäßigkeiten in sehr knapper Form zu formulieren, daß es nicht möglich ist, sich mit speziellen Fragen auseinanderzusetzen. Man wird oft zum Widerstand herausgefordert: durch die nicht selten unhistorische Problemstellung, durch subjektive Akzentsetzungen, durch die nicht immer klare Konzeption und Terminologie, durch willkürliche Trennung zusammenhängender Phänomene (es ist z. B. schwierig, der strengen Gegenüberstellung zu folgen, die Bernheimer zwischen den alten, religiös-dynastischen Kunstwerken und der modernen, propagandistischen und Werbungskunst sieht, S. 203 – 206; oder zuzustimmen, daß „linguistic signs are no more than truncated members of iconographic types“ und daß „the entire linguistic field is subject to representational laws“, S. 178). Wir bedauern, daß ein Dialog mit dem Verfasser nicht mehr möglich ist. Das Buch

wird als ein wichtiger Beitrag zu den allgemeinen Fragen der Kunst sowie als Dokument einer der entscheidendsten Zeitwenden in der Geschichte der künstlerischen Tätigkeit seinen Wert für die Zukunft behalten.

Jan Białostocki

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Augsburg

Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik. Ausst. im Rathaus 21. 8. – 7. 11. 1965. Text: Hannelore Müller, Bruno Bushart, Hanspeter Landolt u. a. Augsburg 1965. 207 S., 182 Taf., 1 Taf.

Bayonne

Exposition d'œuvres de Pierre Paul Rubens 1577 – 1640. Peintures et dessins, esquisses, gravures appartenant au musée. Ausst. Ville de Bayonne, Sommer – Herbst 1965. Vorwort: Jean Gabriel Lemoine. Bayonne 1965. 19 S., 20 S. Taf.

Berlin

Von Delacroix bis Picasso. Ein Jahrhundert französischer Malerei. Ausst. Staatliche Museen zu Berlin, National-Galerie, September/Oktober 1965. Vorwort: Vera Ruthenberg. Berlin 1965. 152 S. mit Abb. im Text.

Pazifisches Erbe. Der Einfluß Ostasiens auf die moderne amerikanische Kunst. Ausstellung zu den Berliner Festwochen 1965 im Amerikahaus 25. 9. – 31. 10. 1965. Vorwort: Henry J. Seldis. Berlin 1965. 16 Bl. mit Abb. im Text.

Braunschweig

Vom Geiste Till Eulenspiegels. Ausst. anläßlich der Jahrestagung 1965 des Freundeskreises des Eulenspiegel-Museums im Städt. Museum. Katalog: Bodo Hedergott. Braunschweig 1965. 1 Taf., 25 Bl., 16 S. Taf.

Darmstadt

Die Sammlung Karl Ströher, Darmstadt. II. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausst. Hess. Landesmuseum 13. 1. 1965 – 16. 1. 1966. Katalog: Heinrich Ragaller. Darmstadt 1965. 167 S. mit Abb. im Text.

Dortmund

Juan Gris. Ausst. Museum am Ostwall 23. 10. – 4. 12. 1965. Text: John Richardson u. Daniel-Henry Kahnweiler. Dortmund 1965. 1 Tit. Taf. 34 Bl., 110 S. Taf. 1 Taf.

Duisburg

Pariser Begegnungen. 1904 – 1914. Café du Dôme. Académie Matisse. Lehmbucks Freundeskreis. Ausst. Wilhelm-Lehmbruck-Museum 16. 10. – 28. 11. 1965. Text: Gerhard Händler. Recklinghausen 1965. 28 Bl., 5 Taf., 154 S. Taf.

Flensburg

Prof. Dr. h. c. Ludwig Dettmann. 1865 – 1944. Ausst. Städt. Museum 25. 7. – 12. 9. 1965. O. O. 1965. 10 Bl.

Halle

Die Burg Giebichenstein. 1915 – 1933. Ausstellung zur Fünfzig-Jahr-Feier der Hochschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein in der Staatl. Galerie Motritzburg September – Dezember 1965. Text: Wilhelm Nauhaus. Halle/Saale 1965. 24 S.