

zelne Nummern sind mit (oft unkompletten) Ausstellungs- und Literaturangaben versehen; andere gehen leer aus. Etwas leichter ist es Direktor Ruckhaberle und seinen Wissenschaftlichen Mitarbeitern Dr. Matthias Eberle, Dr. Rudolph Pfefferkorn und Christiane Zieseke gefallen, ungefähr gleichviele Seiten mit bibliographischen Angaben zu füllen. Man findet u. a. Zeitungsartikel aus der Tagespresse und vermißt publizierte Doktorarbeiten wie etwa Bradley J. Nickels, Fernand Léger, Paintings and Drawings, 1905 to 1930, Indiana University, 1966 (Xerox University Microfilms, Michigan, 1975) und, weit bedeutender, Virginia Spate, Orphism, The evolution of non-figurative painting in Paris 1910—1914, Oxford 1979 (über Léger darin pp. 229—274 und 378—380). Die genauesten Angaben zur Léger-Bibliographie und zur neueren Léger-Literatur enthält ein Anhang zur nicht erwähnten englischen Übersetzung von Légers 1965 unter dem Titel „Fonctions de la Peinture“ erschienenen gesammelten Schriften: Léger, Functions of Painting, Edited and Introduced by Edward F. Fry, London and New York 1973. Offensichtlich noch zufälliger übersah man auch die 1971 in Bern erschienene deutsche Übersetzung (Fernand Léger, Mensch, Maschine, Malerei), ein Buch von mehr als 200 Seiten, das man, ohne den Übersetzer oder auch nur den Titel irgendwo zu erwähnen, im sogenannten Ausstellungskatalog mitsamt dem französischen Text fast vollständig abgedruckt hat. Von den beiden im Impressum erwähnten Übersetzerinnen Françoise Friedrich und Barbara Walter stammt vermutlich die deutsche Version des umfangreichen Kapitels „Léger's War, the War-time avant-garde, and 'La Partie de cartes'“ aus Christopher Greens bereits mehrfach zitierter Monographie. Wurde gerade dieses Kapitel gewählt, weil die darin besprochenen Hauptwerke in der Ausstellung fehlten? Warum mußte überhaupt irgendein Kapitel aus dem Zusammenhang dieser wissenschaftlichen Arbeit herausgelöst werden? Warum, wenn nicht, um die aufgeschwollene Kunsthalle-Publikation noch umfangreicher zu machen! Tatsächlich dienen die Texte in erster Linie als Stopfmaterial für einen wohlfeilen (staatlich subventionierten?) Bildband, der hinsichtlich Vielfalt und Buntheit alles, was bis dahin von und über Léger veröffentlicht worden ist, in den Schatten stellt.

Robert L. Füglistner

Hinweis: Das Musée National Fernand Léger in Biot/Alpes Maritimes zeigt vom 30. 5.—28. 9. 1981 eine Léger-Gedenkausstellung unter dem Titel: Hommage à Fernand Léger.

WESTKUNST. Eine Veranstaltung der Museen der Stadt Köln (30. 5.-16. 8. 1981). Ausstellungskommissar: Kasper Koenig. Katalog: Laszlo Glozer. Dokumentation: Marcel Baumgartner.

Die Ausstellung soll ihren Besuchern die Möglichkeit bieten, „Fragen zu stellen“ (Koenig). Wir nehmen dieses Angebot beim Wort. Die erste Frage gilt dem Titel — „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“ —, der nirgends begründet oder auch nur erläutert wird. Gewiß war es richtig, sich endlich von dem ebenso an-

spruchsvollen wie nichtssagenden Etikett „Moderne Kunst“ zu trennen, doch der kunstgeographisch getarnte Gütestempel, den man dafür eintauschte, verrät die fatale Herkunft aus den Denkklišees der fünfziger Jahre, als die jeweilige documenta-Kunst die schöpferische Offenheit der „freien Welt“ gegen die bevormundende Kunstpolitik des östlichen Lagers zu belegen hatte. „Westkunst“ legt unterschwellig einen Versprecher nahe, der vielleicht die ideologischen Absichten der Veranstalter aufdeckt, denn gemeint ist ja im Grunde „Weltkunst“, sofern sie eben westlich geprägt ist. Fällt das Ausstellungskonzept damit hinter den Wissensstand zurück, den uns zahlreiche Darbietungen der osteuropäischen Avantgarde in den letzten Jahren erbracht haben, so scheint es sich durchaus zeitgemäß der politischen Frontverhärtung einzufügen, welche gegenwärtig wieder um sich greift. Wir reden hier nicht einem Europa vom Atlantik bis zum Ural das Wort, doch halten wir es für unzulässig, das künstlerische Kräftepotential nur dort anzusiedeln, wo es sich im Schutze demokratischen Gewährenlassens entfalten kann. Haben die deutschen Maler der „inneren Emigration“ ein Recht darauf, in ihrem Werk als Zeugen des Widerstandes gewürdigt zu werden — Schlemmer und Baumeister sind durch hervorragende Werkgruppen vertreten —, so hätte das auch für die Polen, Tschechen und Russen gelten müssen, die es in den letzten Jahren mit List und Trotz verstanden haben, sich den Freiraum der Selbstbestimmung zu gewinnen. Diese Kritik ist umso notwendiger, als sich das ganze Vorhaben ausdrücklich als „Thesenausstellung“ (Glozer) versteht, jedoch die These, die sein Titel vorweist, mit keinem Wort diskutiert wird.

Wie unsicher und willkürlich die Organisatoren die selbstgewählte Einschränkung handhaben, zeigt bereits der Einstieg in das Stichjahr 1939, dessen Wahl zwar einleuchtet, aber von den Exponaten nur unzureichend begründet wird. Denn damals, am Vorabend des Zweiten Weltkrieges, gab es noch eine Kunst-Ökumene, die von Paris nach New York, aber auch nach Prag und Warschau reichte. Die Ausstellung verkürzt und vereinfacht diese Situation zu einer schmalen Werkgruppe vornehmlich französischer Provenienz, die irreführend als „Panorama 1939“ ausgegeben wird. Je ein Werk von Rouault, Chagall, Kokoschka, Ray, Dalí, Tanguy, Brancusi und Freundlich — das reicht nicht aus, um die bedrohliche Zuspitzung der politischen Lage zu veranschaulichen, zumal das prophetische Bild von Tanguy — „Die Auslöschung der Gattungen“, 1938 — aus nicht ersichtlichen Gründen in einen späteren Saal verwiesen wurde, wo es einen Pfeiler schmücken darf. So zaghaft dieser Einstieg ist, gibt er doch bereits die Blickrichtung der gesamten Ausstellungsstrategie an. Die zeitgeschichtliche Verflechtung des Kunstgeschehens wird zwar nicht geleugnet, aber auf den Wegen der Verinnerlichung und der verschlüsselten Metaphorik aufgezeigt. Kokoschkas „Rotes Ei“ (1939) bildet eine Ausnahme, es steht gleichsam für die gesamte Pamphletkunst jener Jahre — Grosz, Heartfield, Shahn —, vor deren zupackender Schärfe man offenbar zurückschreckte.

Zum schwachen Auftakt des „Einstiegs“ verhält sich er Ausstieg geradezu symmetrisch. Der Titel kündigt summarisch „zeitgenössische Kunst seit 1939“ an, die Ausstellung unterschlägt jedoch ein ganzes Jahrzehnt, die 70er Jahre, setzt aber

dafür „einen besonderen Akzent auf die junge Szene von 1981“ (Ruhrberg), deren Auswahl man von Kunsthändlern besorgen ließ. Dieser Hiatus, durch nichts zu rechtfertigen, steht im Widerspruch zu Ruhrbergs Einsicht, daß der „innovative Elan“ der 60er Jahre, ausgelöst von der Pariser Mai-Revolte 1968, „bis tief in die siebziger Jahre“ hineinwirkte. Hatte dieser Elan Wirkungskraft, dann wäre das zu belegen gewesen, hatte er keine, dann hätte man ihm wenigstens soviel Präsenz einräumen müssen wie anderen Strömungen von gebremster Innovationskraft, denen die Organisatoren (nicht immer zu Unrecht) unmißverständlich bescheinigen, daß sie auf der Stelle traten. Für Glozer verfügten die 70er Jahre über eine „exkursionsreiche Kunst“, deren „Eigenleistung“ er rühmt, aber dennoch links liegen läßt. Warum soviel vorsichtige Distanz, wenn man gegenüber der Gegenwart, freilich mit delegierter Verantwortung, durchaus den Mut beweist, subjektiv Akzente zu setzen? In ihrer letzten Phase, im Blick auf die unmittelbare Gegenwart, wird die „Westkunst“ neuerlich thesenhaft, aber kommentarlos eingengt auf Künstler, deren geschichtsnegierender Gestus — manchmal erfrischend, dann wieder bloß vorlaut — so entschieden auftritt, daß man sich unwillkürlich fragt, ob er sich nicht in der Verspottung des Traditionsballastes gefällt, den die fast 900 Westkunst-Exponate verkörpern. Was hier von 37 jungen Künstlern mit gekonnter Infantilität, in derber Zeichenschrift und oft mit nur geringen materiellen Überlebenschancen vorgetragen wird, verdient nicht den Vorwurf des Problemverzichts, doch sollte man sich hüten, diese Nullpunkt-Situation (die wievielte ist es in unserem Jahrhundert?) beim Wort zu nehmen, denn schon hat sich der Duktus der „neuen Wilden“ zum verfügbaren Muster verfestigt, mit dem die Mitläufer schnell ins Geschäft zu kommen hoffen. Die rasche Musealisierung — „Westkunst“ versteht sich als „Museum auf Zeit“ — wird diesen Verschleißprozeß beschleunigen, und es ist zu hoffen, daß die nächste documenta ihn korrigiert.

Damit sind wir bei der entscheidenden Problematik der Ausstellung und ihrer Auswahl angelangt. Sie steckt in dem Konflikt zwischen dem historisch-informierenden Überblick und der von Glozer immer wieder vorgetragenen „These von der gegenwärtigen Wirksamkeit, der unverbrauchten Energie der Werke“ (S. 15). Was als unverbraucht ausgegeben wird, trägt leider allzu oft Spuren des Gebrauchs — bis hin zu den hinter Glaswänden gezeigten Objekten von Tinguely, die dadurch unverbraucht gemacht werden, daß man sie nicht gebrauchen darf. Immer wieder muß Glozer darum auch einräumen, daß der unwiederholbare Augenblick — etwa eines Happenings — sich post mortem der werkgerechten, bzw. prozeßadäquaten Vermittlung entzieht, doch rettet er sich mit dem Argument, das „unverbrauchte Werk“ entschädige für die „verbrauchte Aktualität“, womit er offenbar selbst solchen Manifestationen Werkcharakter zubilligt, welche diesen kategorisch außer Kraft setzten — z. B. die Zerstörungsaktionen von Kaprow und Tinguely, die Materialaktionen von Mühl.

„Unverbraucht“ ist ein gefährliches Midas-Wort, mit dem sich nach Belieben alles in Aktualität verzaubern läßt — es lohnt nicht, darüber zu streiten, zumal der Katalogtext darüber nur subjektive Gewißheiten mitteilt. Orakelhafte Empfehlun-

gen, die Kunstvermittlung müsse sich heute fragen, „wieviel Leben unabgerufen“ (also unverbraucht) im Kunstwerk stecke, helfen uns nicht weiter. Zwar versichern uns die Ausstellungsstrategen, sie hätten keine entwicklungsgeschichtliche „Einbahnstraße“ im Sinn gehabt, sondern vielmehr „Kontinuität und Widerspruch“ aufzeigen wollen, doch haben sie ihre dialektische Offenheit um ihre ganze Breite gebracht, als sie ihr das Kriterium der Unverbrauchtheit vorschalteten. Freilich, ganz und gar konnte „Verbrauchtes“ nicht unterschlagen werden, doch muß es sich mit deutlich gekennzeichneten Abstellgleisen begnügen. Das gilt für die nur am Rande zitierte Ecole de Paris der 50er Jahre. Die Ausstellung liefert überdies einleuchtende Beispiele für den raschen Thesenverbrauch der Moderne, einmal in den Bildern zum Wettbewerb über das Thema der Versuchung des heiligen Antonius, (1947) das andere Mal im Wettbewerb für das Denkmal des unbekanntem politischen Gefangenen (1953). Hier gestattet man sich die Abstiege ins Triviale und Rhetorische, in Bereiche also, die sonst gemieden werden. Nochmals: nicht um das Fehlen dieses oder jenes Künstlers geht es — wengleich die Kritik an der Ausschaltung von Klapheck und Antes sich kaum unterdrücken läßt—, sondern um die auf das „Unverbrauchte“ gestützte Vorauswahl. Das Wort hat für Glozer die Bedeutungsaura, die einst Baumeister mit dem „Unbekannten“ meinte.

Die beiden Prämissen —Unverbrauchtheit einerseits, Kontinuität und Widerspruch andererseits — geraten vollends in Konflikt, wenn das, was zum „Widerspruch“ an der Kontinuität zugelassen wird, von vornherein den Stempel der Sekundogenitur aufgedrückt bekommt. Wer die dürftige Darstellung der Zero-Gruppe, der Kinetiker und der Op-Art feststellt, wird im Katalog belehrt, daß diese 'offizielle Kunst' ausgespart wurde, denn von ihr seien ja nur „Fassadenverschönerungen“ geblieben, „die rostenden Trümmer der angewandten Utopie“. Das mag stimmen, aber auch andernorts gibt es rostende Trümmer in der Kunst unseres Jahrhunderts. Noch strenger geht man mit den Kritikern der Gesellschaft ins Gericht, welche das denunzieren, was die optimistischen Utopisten in einer planetarischen „Folklore“ (Glozer) überwinden wollen. „Der Setzkasten der engagierten Kunst ist seit den späten 60er Jahren mit malerisch manipulierten Klischee-Elementen sehr prall gefüllt. Arroyo, Erro, die Gruppe Cronica verarbeiten die Gesellschafts- und Kunstkritik im Geist der 68er Jahre.“ (S. 306) (Kein Werk dieser Künstler wird in der Ausstellung gezeigt). Solche Geringschätzung verträgt sich schlecht mit der von Glozer auf S. 15 angekündigten Absicht, Rechenschaft abzulegen „über das Spannungs- und Wechselverhältnis zum zeitgenössischen Leben, das heißt, über den Zusammenhang, in dem Kunst entsteht und rezipiert wird.“ Vom zeitgenössischen Leben fühlt sich ein Schoeffer ebenso herausgefordert wie sein Antipode Guttuso — beide fehlen aber, weil Glozer die konkrete gesellschaftlich-politische Situation nicht für kunstwürdig hält —, diesem Engagement zieht er „Welthaltigkeit“ vor, eine Vokabel, die fatal an Haftmann erinnert. Glozer schätzt nur jene „Außenseiterpositionen“, welche er „im System der Moderne integriert“ sieht, und als Moderne läßt er eben nur die unverbrauchte Avantgarde gelten. Die Argumentation bewegt sich im Kreis.

Die hier aufgezeigten Widersprüche betreffen auch die Diskrepanz, die zwischen den Argumenten der Ausstellung und des Kataloghandbuches aufklafft. Glozers Text zeichnet die geschichtlichen Ereignisse mit großer Umsicht nach (wobei sich das Interesse des Autors allmählich von der Werkanalyse auf die Rezeptionsgeschichte verlagert), indes die Ausstellung davon vornehmlich das übernimmt, was das Prädikat „lebendige Kunst der Moderne“ verdient. So kommt es, daß Künstler, die im Text aufscheinen, ja sogar mit ihren Manifesten ausgiebig zu Wort kommen, in der Ausstellung fehlen (Dewasne, Hundertwasser). Noch gravierender ist folgende Blickverengung. Zu Recht rühmt Glozer die Pionierrolle des Museum of Modern Art in New York vor vierzig Jahren. Damals wurde in der Tat das gesamte „Bezugsfeld der Moderne“ vorgestellt: Fotografie, Design, Architektur und Film — „ein Modell, das bis heute durch die museale Praxis kaum eingeholt worden ist.“ Richtig, aber warum hat gerade das auf die „lebendige Kunst“ so versessene Kölner „Museum auf Zeit“ sich nicht an diesem Modell orientiert? Warum bleibt ins „Umfeld der Moderne“ verwiesen, was von der künstlerischen Praxis schon längst integriert wurde? „Westkunst“ ist musealer als manches Museum. Die strikte Ausgrenzung der nicht-klassischen Medien — es gibt nur einen Video-Raum von Paik — ist der vielleicht schwerwiegende Mangel einer Ausstellung, die zwar mit Meisterwerken hervorragend bestückt ist, aber mit ihrem ästhetischen Konzept schlicht in der Denktradition von Grohmann und Haftmann verharret, also über den Kunstbegriff der 50er Jahre kaum hinausgeht. Selbst die Bildhauer bekommen das zu verspüren. Wie Grohmanns Buch „Neue Kunst nach 1945“ (Köln 1958) einfach Kunst mit Malerei gleichsetzte, so ist „Westkunst“ ein Stelldichein der Maler, bei dem die Plastik oft nur als Füllsel auftritt. Gabo und Pevsner fehlen, Moore ist nur mit seinen Shelter-Drawings vertreten, Avramidis, Pichler und Rinke sucht man vergeblich. Paolozzi ist nur mit einem Wettbewerbsmodell vertreten. Es stimmt, was die Kritikerin von „Le Monde“ anerkennend schrieb: „Westkunst“ ist eine eindrucksvolle „défense de la peinture“. Das hängt einmal mit dem Konzept der „Macher“ zusammen, zum andern aber auch mit Fragen der Ausstellbarkeit, das sei zugegeben.

Dieser Informationsmangel wird ein wenig aufgewogen vom Kataloghandbuch (524 Seiten), das nicht nur alle ausgestellten Werke abbildet, sondern in seinem Dokumentationsteil eine vorzügliche Auswahl von rund hundert Künftleraussagen und Kritikerkommentaren versammelt, darunter manchen wenig bekannten oder erstmals ins Deutsche übertragenen Text. Hier wird im internationalen Kontext die Methode der Textcollage fortgeführt und erweitert, mit der bereits der Katalog der Hamburger Ausstellung „Kunst in Deutschland 1898—1973“ arbeitete.

Die Ausstellung umfaßt zwölf Räume, bzw. Raumgruppen. Kataloggliederung und Hängung decken sich nur teilweise. Die ersten vier Räume behandeln „Weltkrieg und Moderne 1939—45“. Der erste Saal ist dem schon erwähnten „Panorama 1939“ gewidmet, erweitert um Schlemmer, Gonzalez und Moore. Saal 2 zeigt „Spätwerke im Exil“ — eindrucksvolle Werkgruppen von Picasso, Klee, Schwitters und Beckmann, daneben eine schöne Kandinsky-Auswahl, die wie von einem an-

deren Planeten anmutet: verzärtelte Gratwanderungen eines Malers, den die Gegenständlichkeit versucht und der ihr mit dekorativer Gesprächigkeit widerstehen möchte. Raum 3: „Schauplatz New York“. Mondrian, Matta und Gorky sind sehr gut vertreten, bei Duchamp fehlen die Akzente, wovon — in einem eigenen Kabinett — Cornell den Gewinn hat. Raum 4 zeigt: „Brüche in der Kontinuität“: De Chirico (neben Morandi und einem ebenso schönen wie überflüssigen Braque), Magritte (vornehmlich Bilder der „*époque vache*“) und die Bilder zur Versuchung des heiligen Antonius (Ernst, Tanning, Rattner, Dali u. a.). Ein dunkler Verbindungsgang ist mit bahnbrechenden Zeichnungen von Hartung (1938—48) bestückt — ein Beispiel dafür, wie die Hängung Bewertungen vornimmt. (Tobey geht es an anderer Stelle ähnlich). Mit dem fünften Raum beginnt die „Abstraktion als Weltsprache 1944—59“ — wohlgermerkt: als Weltsprache nur der westlichen Welt und auch da nur, wo es dem Ermessen der Organisatoren gefällt. Italien und Spanien werden auf die Plätze verwiesen. Raum 5 hat freilich mit dem Kapitel „Abstraktion“ überhaupt nichts zu tun. Ein erstrangiges Dubuffet-Ensemble sticht die 14 Bilder von Wols aus. Giacomettis Bronzen sind hier gut gezeigt, aber fehlt am Platz. Fautriers „Geiseln“ lassen vermuten, daß nicht alle Leihbitten erfüllt werden konnten. Raum 6: Amerikanische Malerei. Pollock (13 Bilder, darunter einige Spitzenwerke), Still, Newman, Kline und daneben — drei Collagen von Matisse: nicht eben eine glückliche Nachbarschaft. Raum 7: „Malerei der frühen fünfziger Jahre — Aufbruch und Akademie“. Das ist das Ausgedinge der Ecole de Paris. Raum 8 heißt „Triumph und Skepsis“ und behandelt laut Katalog „die Entfaltung der abstrakten Malerei“. Tatsächlich verhält es sich ganz anders, denn das ist der Saal, in dem die Organistoren eine Chance verschenkt haben. Sie zeigen sieben Van-Gogh-Bilder von Bacon als Zeugnisse der in der Mitte der fünfziger Jahre sich abzeichnenden „neuen Figuration“, aber sie unterlassen es, diese Wendung in den richtigen Kontext zu stellen. Zwar hängen Bacon gegenüber die schönsten von de Koonings Landschaftsräumen, aber es fehlen die gleichzeitigen Bilder von de Stael (trotz der großen Pariser Retrospektive hätte man sich aus deutschem Privatbesitz etwas beschaffen können) und es fehlt vor allem der Maler Giacometti — unbegreiflich, wenn man liest, daß Glozer den existenzialistischen Außenseiter Bacon auf Camus und den Giacometti-Interpreten Sartre zurückverfolgt. Dem letzten Flügel des breit ausgelegten Ausstellungs-Triptychons sind die Räume 9 bis 12 gewidmet. Raum 9, einer der größten, ist zugleich einer der eindrucksvollsten: Jasper Johns und Rauschenberg dominieren. Wer sich ihrer Fernwirkung entziehen kann, erlebt in einem vorgeschalteten Seitenkabinett eine Gegenüberstellung, die einem billigen Scherz gleichkommt: fünf Bilder von Albers neben zwei Hoppers.

Der „Ausstieg aus dem Bild“ gehört zu den Schlagworten, die von der Ausstellung nur halb eingelöst werden. Spoerri's Fallenbilder belegen ihn, indes die rundum angebrachten monochromen Ikonen von Klein ihn dementieren. Hinter dem Etikett „Bild und Objekt — die frühen sechziger Jahre“ verbirgt sich die amerikanische PopArt, die es „nie gegeben hat“, es gab nur die Bilder von einigen Künstlern (Glozer, S. 236). Nichts gegen Skepsis angesichts von Etikettenschwindel,

aber man sollte den Nominalismus dann auch konsequent betreiben, anstatt ein gängiges Schlagwort durch die nichtssagende Floskel „Bild und Objekt“ zu ersetzen. Der 11. Raum ist zugleich die Eingangshalle. Dem Besucher bietet er sich zunächst als eine Mischung aus Wartehalle, Abstellraum und Cafeteria an, und erst allmählich merkt er, daß hier einige der wichtigsten Werke der Ausstellung versammelt sind. Sie stammen von Segal, Thek, Kienholz, Baselitz, Lichtenstein, Fahlström und Polke. Wie der elfte Raum ist auch der zwölfte auf kein Schlagwort mehr festgelegt: er versammelt einfach „die Kunst der sechziger Jahre“, also das konzeptionelle oder minimalistische Weiterdenken des „Ausstieges aus dem Bild“, der schon früher proklamiert wurde. Den Schwerpunkt bildet die Rekonstruktion der Beuys-Ausstellung „...irgend ein Strang...“ bei Schmela 1965. Ein mißglückter Wiederbelebungsversuch in einem Vitrinenraum, der aus Relikten Reliquien macht. Den Beschluß machen 37 Künstler der „jungen Generation“, der älteste ist 39 (Borofsky).

Beim Verlassen der Ausstellung über die Rolltreppe schwebt man einem in der Vorhalle ausgelegten, aus 1296 Platten bestehenden Bodenobjekt von Carl Andre entgegen und sieht an der Gegenwand ein riesiges Farbstreifenbild von Daniel Buren. Ist der Besucher, den die Veranstalter sich hoffnungsvoll als einen „Wahrnehmenden“ vorstellen, nach seinem Rundgang genügend darauf vorbereitet, diese beiden Objekte nicht bloß als Bodenbelag und Wandbehang zu erkennen? Wir möchten es bezweifeln, denn im Vertrauen auf die „Welthaltigkeit“ der Exponate hat man es unterlassen, dem Publikum mit Hilfe diskreter Fingerzeige die Augen zu öffnen. Die Eingeweihten bleiben unter sich.

Werner Hofmann

REZENSIONEN

GERD UNVERFEHRT, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*. 320 S. und 252 Abb. Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1980. DM 165,—.

Kaum weniger Martern, als Hieronymus Bosch ersann, bietet die kunsthistorische Literatur, die sich darum bemüht, sein Werk zu erschließen, abzugrenzen und zu erläutern. Oft hat es den Anschein, als seien die Interpreten allein darauf aus, dem Meister an Phantasie gleichzukommen, den Mangel an wirklichen Kenntnissen über ihn durch gewagte Konjekturen zu verschleiern. Von dieser Forschungstradition hebt sich das Buch Gerd Unverfehrt in sehr erfreulicher Weise ab. Umfassende Sachkenntnis gepaart mit Kritikfähigkeit bewahren den Autor davor, lediglich den üblichen Vermutungen durch nochmalige Wiederholung den Schein von Gewißheit zu geben. Er hat die Probleme von Grund auf neu durchdacht, dabei die wenigen aus den Quellen belegten Fakten stets im Auge behalten und ist so in vielen Punkten zu Ergebnissen gekommen, die die Kunst Hieronymus Boschs in neuem Licht erscheinen lassen.