

## Ausstellungen

ALEXANDER KANOLDT, 1881—1939. GEMÄLDE, ZEICHNUNGEN, LITHOGRAPHIEN. Freiburg i. Br., Museum für moderne Kunst, 14. 3.—26. 4. 1987; Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 17. 5.—5. 7. 1987.

Die von dem Museum für Neue Kunst in Freiburg im Breisgau im März und April dieses Jahres präsentierte Ausstellung der Malerei, der Zeichnungen und der Lithographien Alexander Kanoldts (1881—1939) hat in dem seit geraumer Zeit zu beobachtenden Wiederentdeckungsprozeß der Neuen Sachlichkeit eine empfindliche Lücke geschlossen. Für seine Zeitgenossen war Kanoldt der eigentliche Vertreter dieser Stilströmung; solchermäßen bedeutende Kritiker und Kunsthistoriker wie G. F. Hartlaub, Franz Roh, Richard Hamann und Wilhelm Hausenstein befaßten sich ausführlich mit seinem Schaffen. Auf der bahnbrechenden Mannheimer Ausstellung *Neue Sachlichkeit* von 1925 war er mit 15 Bildern betoner als die andern vertreten. Und doch hat nach 1970 der Neue Sachlichkeit-Revival das Werk Kanoldts eher ausgeklammert. Die großen Ausstellungen der Neuen Sachlichkeit (u. a. Ost-Berlin 1974, London 1978, Minneapolis 1980, Paris u. West-Berlin 1980/81) zeigten ihn nur am Rande. Seine spröden und rezeptionsästhetisch diffizilen Bilder, die ihre kubistische Herkunft nie verleugnen konnten, erschienen weder für das zu rekonstruierende ideologehistorische Modell der „Weimarer Malerei“ noch für die Rolle der Neuen Sachlichkeit als Anreger für die neu- und hyperrealistischen Tendenzen der siebziger Jahre als besonders relevant. Eine umfassende kritische Bestandsaufnahme war also seit langem fällig.

Die Freiburger Ausstellung zeigte sechzig Gemälde, dazu kamen noch vierzig Zeichnungen und Lithographien. Eine monographische Vollständigkeit wurde nicht angestrebt (einige Bilder Kanoldts blieben sogar an ihrem Platz in den ständigen Sammlungen des Museums), doch wurden zahlreiche schwerer zugängliche Werke, u. a. aus Privatbesitz und aus Polen und der DDR, präsentiert. Nach sowohl chronologischen als auch thematisch-ikonographischen Gesichtspunkten — bei Kanoldt ist dies denn auch durch die Struktur des Werkes vorgegeben — übersichtlich gegliedert, zeigt die Ausstellung den Weg Kanoldts vom eklektischen Pointilismus seiner Frühzeit über die Kontakte mit Erbslöh und Jawlensky um 1910 bis zur neusachlichen Periode der zwanziger Jahre mit den bekannten Stilleben wie auch den Ansichten der kleinen italienischen Bergstädte Olevano und Subiaco. Die Gemälde der Jahre 1918—1926 bilden den Schwerpunkt; die in ihrem deutlichen Qualitätsabfall eher peinliche Periode der dreißiger Jahre mit ihrer Mischung von C. D. Friedrich-Bezügen und bayerischem Heimatstil wird nur durch einige Gemälde markiert.

Die Ausstellung bestätigt somit in großen Zügen das bisherige Bild von Kanoldts Werk, doch erlaubt die Reihung der einzelnen Gemälde, tiefer in seinen durch behutsame Ausarbeitung von Motivvarianten gekennzeichneten Schaffensprozeß einzudringen. Kanoldts neusachlicher Realismus war durch ein Streben nach einem streng-struktiven Bildaufbau und kubistischer Tektonik geprägt. Dabei verband er polyperspektivisch bei Kompositionsfragmenten An- und Aufsicht, verschob und überschritt unmerklich Bildzonen und Bildebenen. Bei seinem eindrucksvollen Subiaco-Bild (1924) läßt sich ein

dem mehrstufigen Entstehungsprozeß von Cézannes Ansichten des Mont St. Victoire analoger Vorgang der Motivüberhöhung mittels Bildzonenverkürzung und raumtektonischer Staffelung feststellen. Der gedämpfte, fein abgestufte, spurenlos geglättete Farbauftrag intensiviert noch das Stille, erstarrt Beunruhigende seiner Bilder, die jeglicher kubistischer Provokation oder scheinrealistischer Aufdringlichkeit entsagen.

Nach der Dissertation von Brigitte Fischer-Hollweg (1971) mit ihren interessanten bildkompositionellen Beobachtungen bildet das Freiburger Katalogbuch — es folgt löblicherweise nicht der heuer üblichen Katalog-Gigantomanie — den zweiten Versuch einer Übersicht über das Werk von Kanoldt (Hrsg. Mus. f. Neue Kunst u. Michael Koch, Waldkircher Verlagsges.; 224 S., 145 Schwarzweiß- u. 31 Farbabb., DM 35,—). Der Katalog korrigiert viele Angaben der Vorgängerarbeit, zu der man eine deutliche, auch methodische Distanz zu spüren glaubt; so vor allem beim Spätwerk des Künstlers. Die sechs engagierten Beiträge von Michael Koch (Koch bearbeitete auch im Katalogteil die Bilder), Angelika Müller-Scherf, Sibylle Bock, Jochen Ludwig und Ingo Bartsch befassen sich mit verschiedenen Aspekten seines Werkes, so u. a. mit den deutsch-römischen Reminiszenzen, mit den Stilleben, dem Bruch mit Kandinsky und der sog. Abstraktionsdebatte sowie den Beziehungen zur Gruppe der „Valori Plastici“. Ein Dokumentations- teil bringt auch eine biographische Übersicht, eine Ausstellungsliste, Kanoldts nicht immer erfreuliche Briefe sowie einige wichtige Kunstkritiken der zwanziger Jahre. Man vermißt bisweilen eine straffere Ausrichtung der einzelnen Beiträge; wichtige Probleme, wie die der kompositionellen Bildstruktur der Subiaco- und Olevano-Ansichten sowie der Stilleben, werden nur beiläufig diskutiert. Ein direkterer Rückgriff auf einige Kompositionsanalysen von Fischer-Hollweg wäre manchmal geboten gewesen. Weder die Stellung Kanoldts im Gefüge der verschiedenen Strömungen der Neuen Sachlichkeit noch das Problem der zwiespältigen Haltung der braunen Kulturbürokratie und Kunstkritik zur Neuen Sachlichkeit und zum damals populären Begriff der „Neuen Deutschen Romantik“ gewinnen deutliche Konturen. Erstaunlicherweise vermißt man im biographischen Teil einen Hinweis auf Kanoldts Zugehörigkeit zur Gruppe „Die Sieben“ in den Jahren 1932—Anfang 1933. Die Mitgliedsliste dieser zwar kurzlebigen, doch für die Endkonstellation der Neuen Sachlichkeit sehr wichtigen Gruppe ist ungemein signifikant: Kanoldt, Radziwill, Lenk, Schrimpf, Champion, von Hugo, Dietrich. Bei Kanoldts frühen Bildern und Zeichnungen erscheint ein Hinweis auf die Neo-Impressionisten der zweiten Garnitur (z. B. Henry van de Velde) und auch auf van Gogh zwingend. In der Ausstellungsliste fehlt die bedeutende Schau der deutschen Malerei der zwanziger Jahre in Warschau (1929), an der Kanoldt teilnahm. Letztendlich hätte man gerne — wenn dies nicht die Grenzen einer monographischen Erfassung sprengt — etwas über seine Schüler erfahren, die sich z. T. erstaunlich eng an ihn anlehnten (z. B. Arno Henschel 1897—1945) oder eine erste Analyse seiner postumen Nachwirkungen (Lucian Freud) gelesen. Diese kritischen Bemerkungen sollen aber nicht die Verdienste des Katalogbuches schmälern. Es hat unseren Wissensstand beträchtlich erweitert, es räumt auch mit vielen gängigen Klischees — so vor allem mit dem der Abhängigkeit Kanoldts von der Gruppe der „Valori Plastici“ — auf. Der Einfluß Braques und Derains wird präzise und einfühlsam analysiert.



In den dreißiger Jahren geriet der verarmte und verbitterte Künstler in den Sog des Nationalsozialismus. Diese fatale Hinwendung wurde durch den seit seinem Bruch mit Marc und Kandinsky im Jahre 1911 vor sich hinschwelenden Konflikt mit der Avantgarde erleichtert. Vielleicht wollte auch Kanoldt — man erlaube mir diesen Vergleich — mit seiner durch Überhöhung symbolhaft bedeutungsgesteigerten großen Subiaco-Ansicht eine geistige Gegenposition zu den utopischen Entwürfen einer „alpinen Architektur“ des Kreises um Bruno Taut (1920) beziehen. Jedenfalls hat er während seiner Anstellung an der Breslauer Akademie (1925—1931) erbittert die Bauhausausrichtung an dieser wichtigen künstlerischen Hochschule bekämpft. Über seine Naziperiode informiert präzise, aber zuweilen langatmig — man glaubt den ganzen braunen Aktenwald rauschen zu hören —, ein Beitrag von Michael Koch im Katalog.

Kanoldts Engagement für die braunen Machthaber geriet zur veritablen Tragikomödie der Irrungen. Politisch ein überzeugter Nationalsozialist, persönlich und künstlerisch dagegen integer, glaubte Kanoldt lange an den kulturpolitischen Pluralismus der neuen Machthaber und rieb sich in immer neuen Konflikten mit der Bürokratie auf. Im Gegensatz zu dem Werk vieler neusachlicher Künstler konnten Kanoldts klassische Gemälde der zwanziger Jahre von den Nazis nun wirklich nicht akzeptiert werden. Daß Kanoldt dies nicht einsehen konnte oder wollte, belegt exemplarisch den Grad seiner Weltfremdheit. Das ominöse Jahr 1937 brachte eine Klärung der Fronten: Kanoldt wurde — obwohl personellen Verfolgungen nicht ausgesetzt — zum „entarteten Parteigenossen“. Ein deutsches Schicksal.

Sergiusz Michalski

## Rezensionen

MARLITE HALBERTSMA, *Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis*. Groningen, Forsten 1985. 412 Seiten, 1 Abb.

Um es gleich zu sagen: wer in der Dissertation *Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis* von Marlite Halbertsma, Groningen 1985, nach Pinders Schüttelreimen sucht, blättert darin vergebens. Wer Augen- und Ohrenzeugen des seiner Rhetorik wegen gerühmten Hochschullehrers zitiert erwartet, wird enttäuscht. Wer die Entscheidungen des langjährigen Vorsitzenden des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft aufgelistet und analysiert haben möchte, muß eine weitere Dissertation schreiben bzw. anregen. Wer schließlich wissen möchte, ob Pinder entgegen den eigenen Angaben Adolf Hitler doch persönlich gekannt hat, findet in dem Buch von Halbertsma nicht die hinreichenden Belege. Es geht hier nicht um einen vermeintlich ganzen Pinder. Dies hat methodologisch-didaktische Gründe, auf die ich später eingehen will. Zuerst möchte ich skizzieren, worum es Marlite Halbertsma in der Dissertation geht.

Die Arbeit ist auf zwei Probleme fokussiert und um deren Lösung bemüht. Das erste geht bereits aus dem Titel hervor; das zweite ist dem Inhaltsverzeichnis zu entnehmen. Beide werden selbstverständlich einleitend im Kontext älterer disziplingeschichtlicher Abhandlungen ausführlich erläutert.