

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

36. Jahrgang

Mai 1983

Heft 5

Verbandsmitteilungen

NEUES MITGLIEDERVERZEICHNIS

Der Vorstand des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. bereitet den Druck eines aktualisierten Mitglie­derverzeichnisses zum 30. September 1983 mit *Stichtag 30. Juni 1983* vor.

Alle Mitglieder des Verbandes werden hiermit gebeten, evtl. eingetretene und dem Verband noch nicht mitgeteilte Änderungen des Namens (auch Titel-Zusätze) oder der Anschriften (Dienstanschrift *und* Privatanschrift) bis zu diesem Stichtag, dem 30. Juni 1983, der Geschäftsführung des Verbandes mitzuteilen:

Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V.
z. Hd. Herrn Dr. M. Groblewski
Inst. f. Kunstgeschichte THD
Petersenstr. 15
D-6100 Darmstadt

Institute

DAS BUSCH-REISINGER-MUSEUM BOTSCHAFTER DEUTSCHER KUNST IN DEN USA

Zur Ausstellung der Bestände des 20. Jahrhunderts in Frankfurt
(Städel, 23. 10. 1982–16. 1. 1983), Berlin (Bauhaus-Archiv, 10. 2.–17. 4. 1983)
und Düsseldorf (Kunstpala­st, 8. 5.–26. 6. 1983)

Entlang Quincey Street, der Hauptachse von Harvard University, reiht sich eine imponierende Folge von Bauwerken: Widener Library, mit 12 Millionen Bänden

dreimal so groß wie die größte deutsche Bibliothek, Fogg Art Museum, mit dem neuen „postmodernen“ Erweiterungstrakt von James Sterling, die Civil War Memorial Hall mit eingebautem Rundtheater à la Globe oder José Luis Serts modernistisches Science Center, Amerikas Antwort auf den Sputnik-Schock. Genau im Blickpunkt, am Ende der Achse, stößt man auf das Busch-Reisinger-Museum, das heute die umfangreichste Sammlung deutscher Kunst außerhalb Deutschlands beherbergt.

Nach Entwürfen German Bestelmeyers 1912–21 errichtet, evoziert der kleinteilige Bau süddeutsch-historistische Architektur und unterscheidet sich damit wohlthuend von den markigen nationalistischen Phrasen, mit denen 1901/02 in Deutschland um Spenden für dieses „Germanic Museum“ geworben wurde. Der Aufruf des Gründungsinitiators Kuno Francke zu einem Institut, das zur Verschmelzung deutscher und amerikanischer Kultur beitragen sollte, worin „die Gewähr dauernder Leistungsfähigkeit der teutonischen Rasse in dem Kampf um die Weltherrschaft“ beruhe, war an Wilhelm II. adressiert, der diese Initiative durch die Spende einer von ihm persönlich zusammengestellten Gipsabguß-Kollektion unterstützte, die seine Auffassung von den Höchstleistungen germanischer Kunst spiegelt: Hildesheimer Erztüren, Naumburger Lettner und Stifterfiguren, Syrlins Dreisitz aus dem Ulmer Münster, Sebaldugrab, Schlüters Großer Kurfürst und Schadows Friedrich der Große. Dieser Demonstration wilhelminischer Kulturpolitik, die auch als Gegengewicht zur Alliance Française aufgefaßt wurde, stand jedoch auf amerikanischer Seite ein Förderverein gegenüber, dem u. a. der Vizepräsident Theodore Roosevelt angehörte. Hier sollte ohne nationalistisches Pathos ein Sammelpunkt und Rückhalt für die Deutschen in der neuen Welt gebildet werden, und aus diesem Kreis kamen 1906–10 die entscheidenden Spenden zu einem Museumsneubau von dem deutschstämmigen Brauereibesitzer Adolphus Busch. Kuno Francke operierte also erfolgreich zweigleisig, indem er in Deutschland das kulturpolitische, in den USA das bildungspolitische Element des geplanten Museums herausstellte.

Während sich A. Busch ein „charakteristisches Beispiel deutscher Architektur“ wünschte, erwartete Francke, daß der geplante Bau „originaler Ausdruck dessen sein sollte, was das Gebäude repräsentierte – die Geschichte der deutschen Kultur“. Bestelmeyers Museum erfüllte beide Vorstellungen: das Äußere wirkt für den deutschen Besucher wie ein Stück deutschen Bauens um 1900 – der heutige Harvardstudent assoziiert allerdings gar nichts damit –, während das Innere, ähnlich etwa der Konzeption des Bayerischen Nationalmuseums, einen in Architektur gefaßten Gang durch die deutsche Geschichte darstellt. Eine Abfolge von drei großen Hallen, romanisch, gotisch, Renaissance lieferte das jeweilige Stil-Gehäuse für die darin aufgestellten Abgüsse. Von diesen Gipsen sind heute nur noch kümmerliche Reste vorhanden; die drei Hallen, die durch originalgroße Abgüsse der Goldenen Pforte in Freiberg und des Naumburger Lettners voneinander abgetrennt werden, bestimmen jedoch immer noch den Aufbau und etwas düsteren Eindruck des Museums.

Der erste Weltkrieg führte zur Einstellung der Bauarbeiten, die in der Folge erwachsene antideutsche Stimmung verkehrte den propagandistischen wie didaktischen Impuls ins Gegenteil: „Germanic“ beschwört – natürlich vertieft durch den zweiten Weltkrieg – bis heute ein Schreckgespenst für Amerikaner, wie sich noch 1981 in der Reaktion auf die deutsche Expressionisten-Ausstellung in New York zeigte, bei der takt- und einfühlungslos die angeblich „germanischen“ Elemente im Katalog herausgestellt wurden. Die Funktion des Lehrmuseums dagegen konnte nach dem Krieg nicht wahrgenommen werden, denn Kuno Francke hatte sich von der Fakultät zurückgezogen; die Möglichkeiten des 1921 eröffneten Baus – ermöglicht durch eine Spende von Buschs Schwiegersohn Hugo Reisinger – wurden von der Universität nicht angenommen. Erst ab 1927 kamen Adolph Goldschmidt und Gustav Pauli zu Gastprofessuren nach Harvard und leiteten eine neue Phase deutscher Kunstwissenschaft in den USA ein.

Die entscheidende Wende vollzog sich 1930 mit dem Tod Kuno Franckes und der Berufung des erst 30jährigen Charles L. Kuhn zum neuen Kurator des inzwischen dem Fogg Art Museum unterstellten Busch-Reisinger. Kuhn begann mit dem Sammeln von Originalen, den Anfang machte noch 1930 Barlachs „Bettler auf Krücken“, der erste Barlach in einem amerikanischen Museum. Über Wechselausstellungen vermittelte Kuhn erstmals moderne deutsche Kunst nach Harvard und baute gleichzeitig eine kleine Graphiksammlung zwischen den Gipsabgüssen auf. Als jedoch 1937 die „Entartete Kunst“ in Deutschland beschlagnahmt wurde, war Kuhn der Boden unter den Füßen entzogen, denn die von ihm geschaffene neue Sinnggebung des Germanischen Museums war dadurch pervertiert, und er stellte darauf praktisch die Arbeit ein. Eine bedeutsame Ausnahme war nur 1941 der 600-Dollar-Ankauf von Beckmanns Selbstbildnis im Smoking von 1927, vor dem Krieg als geradezu repräsentativ für Beckmanns Werk angesehen, das aus der Berliner Nationalgalerie in die Galerie Buchholz nach New York gekommen war und bis heute das Prunkstück des Busch-Reisinger bildet. Seit Göpels Untersuchungen (*Max Beckmann, Katalog der Gemälde* Bd. 1, Bern 1976, S. 199) ist bekannt, daß die früher als „rücksichtslos, raumheischend und Ellenbogenfreiheit fordernde“ Pose (G. Busch, *Max Beckmann*, München 1961) in Wirklichkeit Beckmanns Auffassung vom Künstler als „Arbeiter im Smoking“ in einem „aristokratischen Bolschewismus“ illustriert. Erst nach 1950 kamen von den noch auf dem Markt erhältlichen Werken „entarteter Kunst“ weitere bedeutende Arbeiten wie Kirchners „Selbstbildnis mit Katze“ oder Heckels Triptychon „Genesende“ (beide ehemals im Folkwang-Museum) ans Busch-Reisinger.

Der Kriegseintritt der USA führte zur zweiten Schließung des Museums, das damit zum Spiegel verfehlter deutscher Politik wird. Die Aktivität nach 1945 ist dagegen um so beeindruckender: Kuhn nutzte die einflußreiche Position von Walter Gropius, der seit 1937 in Harvard lehrte, um mit dessen Hilfe eine Bauhaus-Sammlung aufzubauen. Durch die Vermittlung von Gropius kamen Entwürfe von Albers, Bayer, Hilberseimer und Schlemmer sowie Moholy-Nagys Licht-Raum-Modulator, die bedeutendste erhaltene konstruktivistische Skulptur, ans Museum.

Julia Feininger schenkte mit über 5000 Zeichnungen und 1000 Briefen nahezu den gesamten Nachlaß ihres Mannes, Gropius' Freund Alexander Dorner übergab einige Originalzeichnungen Lissitzkys, darunter den gesamten Plansatz zum abstrakten Kabinett in Hannover, und Gropius selbst stiftete fast alle seine Zeichnungen. Erst als in Deutschland durch Hans M. Wingler ab 1956 das Bauhaus-Archiv aufgebaut wurde, verlagerten sich die Spenden; nach dem Archiv in Berlin ist das Busch-Reisinger jedoch ein zweites Zentrum der internationalen Bauhaus-Forschung. Allmählich veränderte sich so die Museumsstruktur: mit dem alten Namen verschwanden die Gipsabgüsse und es entstand der Typus eines „teaching museum“ mit heute 12 000 Kunstgegenständen zur „central european art“. Dieser Museumstyp findet sich häufiger an (reichen) amerikanischen Universitäten oder Colleges und ist von entscheidender Prägung für die kunstgeschichtliche Lehre, die sich gerade in der Grundausbildung besonders auf Museumsbestände stützt. Wöchentlich wechselnde kleine Ausstellungen begleiten oft die Vorlesungen. Seminare und Tutorienübungen vertiefen dort ständig vor dem Original die Theorie, wodurch eine stark objekt- und anschauungsbezogene Kunstauffassung gefördert wird.

Ein Reflex dieser Zusammenhänge von teaching museum und Ausbildungsstruktur ist der Katalog zur Ausstellung „*Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts aus dem Busch-Reisinger-Museum*“, die, angereichert durch ergänzende Stücke aus dem Fogg Art Museum, meist nur aus der Literatur Bekanntes wieder in Deutschland vorführt. Die Katalog-Beiträge sind, mit Ausnahme des Aufsatzes über Gropius, von Harvard-Studenten verfaßt und können damit „als konkrete Demonstration der pädagogischen Funktion einer solchen Lehrsammlung dienen“, wie der jetzige Kurator Charles W. Haxthausen im Vorwort schreibt. Eine kritische Betrachtung dieser Studententexte ist deshalb sicher nicht angebracht, auch wenn unvermeidlich manches zu korrigieren und zu ergänzen wäre: Lissitzkys „Konstruktion“ z. B. ist das 3. Blatt aus der „Geschichte zweier Quadrate“, und die Darstellung des Licht-Raum-Modulators als Maschine ohne eigenen ästhetischen Wert geht ziemlich daneben. Gerade an solchen Fehlern und am methodischen Ansatz dieser Texte spiegeln sich jedoch Probleme von Unterricht und Forschungsstand: so ist z. B. die Darstellung des Konstruktivismus ein Zeugnis für die Abstinenz zahlreicher amerikanischer Kunsthistoriker von einer gesellschaftsbezogenen Deutung dieser Kunst. Von Alan Birnholz und John Bowlt über die erstaunlich verzeichneten Darstellungen Albert Elsens der Skulptur des 20. Jahrhunderts bis zum Katalog „*The Avant Garde in Russia 1910–30*“ (Los Angeles, Washington 1980/81) wird in den USA gerade konstruktivistische Kunst aus ihrem politischen Kontext gelöst und formal ästhetisierend analysiert. Dieses Übergewicht beschreibend-einführender Interpretation und die besonders in Harvard starke Ablehnung ikonographischer Methoden führt dann auch etwa zu einer zwar sensiblen Betrachtung von Feiningers „Vogelwolke“ (1926), eine direkte Paraphrase des „Mönchs am Meer“, jedoch ohne einen Hinweis auf Caspar David Friedrich.

Die Bedeutung und durchgehend hohe Qualität der Ausstellung wird durch diese Anmerkungen sicher nicht gemindert. Ihrem werbenden Zweck kann im Gegen-

teil nur der größte Erfolg gewünscht werden: Seit 1978 versucht das Busch-Reisinger, seine schlechte finanzielle Lage durch eine Spendenaktion aufzubessern; die Ausstellung soll nun die nötige Resonanz auf diesen bislang in Deutschland zu wenig bekannten Bestand deutscher Kunst verschaffen und dem Museum die dringend notwendigen Geldmittel zum Unterhalt und weiteren Ausbau zuführen. Das Auswärtige Amt und die Stiftung Volkswagenwerk gingen schon mit gutem Beispiel voran: mit ihrer Hilfe konnte der Gropius-Nachlaß bearbeitet werden (der Katalog bringt einen ersten Einblick in dieses bislang unbekanntes Material), und seit 1982 knüpft eine neu eingerichtete Gastprofessur für deutsche Kunst wieder an die Vorkriegstradition an.

Winfried Nerdinger

Ausstellungen

DISEGNI UMBRI DEL RINASCIMENTO DA PERUGINO A RAFFAELLO

Ausstellung des Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
16. Oktober 1982 bis 30. Januar 1983

Zeichnungskabinette wie das der Uffizien können jährlich oder sogar halbjährlich Ausstellungen aus eigenen Beständen zeigen, ohne daß es für die gleiche Besuchergeneration jemals zu Wiederholungen oder allzu deutlichen Überschneidungen kommt. Solche Unternehmungen haben den wichtigen Nebeneffekt, daß aus den verschiedenen Abteilungen der Sammlung nach und nach größere Zeichnungskomplexe hervorgeholt und nach dem jüngsten Forschungsstand wissenschaftlich neu bearbeitet werden, daß man zugleich anstehende Restaurierungen durchführt, etwa noch fest aufgeleimte Blätter ablöst und neu montiert. Zeichnungsausstellungen aus Eigenbeständen finden selten ausführlichere Würdigungen; sie werden oft nur in der Tagespresse besprochen. Die Kataloge jedoch begrüßt man dankbar, da sie für die gezeigten Stücke die meist nicht vorhandenen oder völlig veralteten Gesamtkataloge der Sammlungen ersetzen.

Das graphische Kabinett der Uffizien ist aufgrund seiner reichen Bestände auch in der Lage, die Themenfolge seiner Ausstellungen langfristig vorauszuplanen, und es kann dabei die aktuellen Anlässe mitberücksichtigen. So sah man zum Dürer-Jahr 1971 Dürer-Graphik, 1975 Barocci-Zeichnungen, im Jahr darauf Blätter von Tizian und seinem Kreis, 1977 eine Mostra zu Ehren Brunelleschis und 1978 Zeichnungen der Ghibertizeit. Im vergangenen Winter, als Auftakt zum Raffael-Jahr, zeigte man in Florenz eine Ausstellung von ganz frühen Raffaelblättern und von Zeichnungen 'umbrischer' Künstler, in deren Kreis Raffael seine Ausbildung erfahren hat: vor allem Perugino und Signorelli, aber auch Giovanni Spagna, Girolamo Genga, Timoteo Viti u. a. Diese Mostra war mit 136 Exponaten nicht nur ungewöhnlich groß, sie erhielt ihr besonderes Gewicht vor allem dadurch, daß aus der