

dem Falle Absolutismus bedeute. In einem gleichzeitig erschienenen Aufsatz (Klassik ohne Maß. Eine Episode in Schinkels Klassizismus, in: *Berlin und die Antike*, Berlin 1979, S. 495–507) behauptet er dementsprechend sogar, daß z. B. die Neue Wache „faschistoid“ sei und „heute nach dem Klassizismus des Dritten Reiches“ schmecke (S. 495). Im gleichen Buch erfährt man auf Seite 557 von einem anderen Autor allerdings, daß die Nazi-Architektur gar nicht neo-klassizistisch sei (Wolfgang Schäche, *ebd.*, S. 557–570). So verschieden können heute die Ansichten über Klassizismus sein.

Ist Schinkels später („legitimistischer“) Entwurf einer Schloßkirche (von Orian-da und den Akropolis-Entwürfen ganz zu schweigen) nicht mindestens ebenso romantisch wie die Projekte der „hochromantischen Periode“ von 1810–15? Sind die hochinteressanten Überlegungen zu einem Trichtergewölbe der „technizistischen Lehrbuchfassung“ etwa nicht aus der Beschäftigung mit der Gotik entstanden? Ist Schinkels Klassizismus unromantisch? Solche Fragen ließen sich beliebig fortsetzen; sie zeigen, wie wenig man gerade Schinkel mit derlei Etikettierungen gerecht werden kann.

Schade, daß Peschken durch solche Vorurteile seiner brillanten Erschließung des komplizierten Quellenmaterials und seiner Fähigkeit, den Nicht-Architekten in dessen Problematik hineinzuführen, einen wahren Bärenienst leistet. Zweifellos aber wird seine solide Arbeit am Material den dubiosen „Überbau“ überdauern.

Alles in allem bleibt eine imponierende und der Forschung sehr willkommene Sammlung von architektonischen Entwürfen, Gedanken und Theorien Schinkels, die aber zusammen noch keinen Architekturtraktat ergeben. Der Titel des Buches würde zutreffender etwa „Materialien zu einem architektonischen Lehrbuch“ lauten. Wir verdanken Peschken ein gut gearbeitetes, gut zu handhabendes und übersichtlich aufgebautes Werk, das die Vorstellung vom Systematiker und planenden Architekten Schinkel außerordentlich bereichert und der weiteren Diskussion wesentliche Anstöße gibt. Der Verlag verdient besonderes Lob für die Sorgfalt, mit der dieses Buch gemacht wurde – mit viel Sinn für das, was dem „Lebenswerk“ Schinkels angemessen ist.

Norbert Knopp

JACQUES DUFWA: *Winds from the East. A Study in the Art of Manet, Degas, Monet and Whistler, 1856–86*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International (1981). 222 Seiten, 164 einfarbige Abbildungen.

Die Geburt unserer postmodernen Malerei aus dem Geist des Zen, das ist die et-was verdeckte These dieser aus einer Lizentiatendissertation hervorgegangenen Arbeit. Verdeckt, weil das behandelte Material sich vorwiegend mit dem letzten der japanischen Holzschnittmeister, Hiroshige, und seinem Einfluß auf Manet und drei seiner Zeitgenossen befaßt. Da sind also, vor 100 Jahren, die Übergänge, die

Nahstellen sozusagen, die allerdings wenig von der Zen-Tradition zu verraten scheinen, denn sie präsentieren ja profane Themen aus der Vergnügungswelt und dem Theater, und gerade die Wahl des Stoffes ist dem soziologisch interessierten Verfasser nicht unwichtig. Trotzdem wird Claude Monet als „der erste Expressionist“ bewertet, ja noch erstaunlicher: „While he is with equal justice considered to be one of the forerunners of *action painting* in the West, we must not forget the source of his inspiration: the Japanese colour print, the bearer of Far Eastern tradition derived from Zen ink-painting“ (Seite 190). Andererseits werden die japanischen Darstellungen des „flutenden Lebens“ angesehen als „der Bildjournalismus jener Zeiten, der in seiner Kulturbedeutung nur mit... der Frühzeit der europäischen Presseillustration oder, mehr aktuell, mit *Pop Art* vergleichbar wäre“ (S. 20).

Obwohl der Verfasser „kulturellen“ Umgruppierungen und einem „neuen Exotismus“ das Wort redet, kommt er zu dem Schluß: „Die vier behandelten Künstler haben jeder in seiner Weise geholfen, die Kunstentwicklung des Westens zu prägen. Gemeinsam ist ihnen, daß sie in ihrer Suche nach einer *neuen Form* von östlicher Kunst beeinflußt waren“ (S. 179). Und so sind eindringliche Bildanalysen, aus eigener Feder oder mit treffenden Zitaten, mit journalistischen Beschreibungen und Photos der Künstler, ihrer Wegbereiter und ihres Lebensraumes durchzogen. Ein umfangreiches Maß von Primär- und Sekundärliteratur bis zu ungedruckten Dissertationen und Zeitungsartikeln ist gut verarbeitet, was sich in einer Bibliographie von über 200 Titeln (fast nur französischer, anglo-amerikanischer und schwedischer Provenienz), 17 Seiten eng gedruckter Fußnoten und zahllosen Zitaten im Text zeigt. Die schwedische Perspektive überhaupt ist sehr günstig; Zitate von Oswald Sirén, Ragnar Hoppe, Gregor Paulsson und Oskar Reutersvärd erweisen sich als besonders delikate und pointiert.

Die Studie ist geliedert in drei große Abschnitte: 1. die Kunstentwicklung im Fernen Osten (26 Seiten), 2. ihr erster Reflex in Europa: Ausstellungen, Kritiker, Literaten, Kunsthandwerker (24 Seiten), 3. die vier bahnbrechenden Künstler mit biographischen Details und Einzelanalysen wichtiger Werke (128 Seiten).

„Die Beziehung eines Dings oder eines Teilstücks zum Ganzen ist ein immer wiederkehrendes Thema in japanischer Kunst“ (S. 11), erklärt Dufwa. Aus dem buddhistischen China übernommen, wird es im Lande der aufgehenden Sonne zu Zen weitergebildet und erscheint dort in Kalligraphie und der schwarzen Struktur des gemalten Bildes: Abstraktion ist gewichtig, sie bewegt den Beschauer zu eigener schöpferischer Aktivität (O. Sirén). Die Vermählung dieser Richtung mit ihrem Gegenpol, dem ihr konkurrierenden rein dekorativen Stil, genannt Yamato-e, ist, nach Dufwa, die Leistung des Farbholzschnitts seit dem 18. Jahrhundert: die Erfahrung der konkreten, farbig gesehenen Wirklichkeit findet so eine Synthese mit der subtilen Spekulation des Zen, wenn diese sich auch mit neuem Inhalt befreunden muß, mit der Vergnügungswelt – als Konzession der Shoguns an die aufsteigende Mittelklasse in einem veränderten sozialen Klima. So wäre also die Zen-Tradition mit ihren formalen Forderungen in den Ukiyo-e Bildern noch immer am

Werk, während die trivialen Stoffe rein soziologisch zu erklären seien und gerade dadurch die Rezeption in Europa ermöglicht hätten. Auch das Frankreich des zweiten Kaiserreichs wollte sich ja gern den Sitten der Halbwelt und des modernen Lebens zuwenden (S. 21). Mit solchen Ansichten hat der Verfasser sicher seinen originellsten Beitrag geliefert.

Weniger überraschend ist der zweite Abschnitt mit der Schilderung der Wege, auf denen japanische Holzschnitte im Westen bekannt wurden; sie ist einerseits aus leicht zugänglichen Quellen entnommen, andererseits ist sie alles andere als schlüssig. Eine Schlüsselfigur wie Samuel Bing z. B., Kenner, Sammler, Organisator, Händler, Verfasser der einsichtsvollsten Schriften, ist kaum erwähnt.

Das Kernstück der Studie bildet, wie zu erwarten, die Werkanalyse der vier großen Pioniere des Japonismus. Zu schade, daß sich der Verfasser bisweilen von der mehr oder weniger sympathischen Person des betreffenden Künstlers hat leiten lassen, statt von der davon unabhängigen Qualität seines Werkes. So wird Whistler als „exzentrisch“ und als „Poseur“ vorgestellt, „dieses bewegliche Männchen, das sich in einem Disput seiner Fäuste ebenso gut wie seiner scharfen Zunge bedienen konnte“ (S. 155). Und doch steht er für die höchste Vollendung, mit der er die Kunst in ihrer Reinheit aus einer wunderbaren Einbildungskraft erschuf, eine malerische Form, befreit von literarischen Bindungen, höchste Vereinfachung in der Konzeption: ein Erbe Hiroshiges in seinen Motiven und zugleich ein Vertreter des Zen-Geistes. So wird er zum Paradedpferd von Dufwas Theorie, die in glänzenden Werkanalysen immer wieder erscheint.

Monets Leistung dagegen wird, ganz psychologisch, aus seinen privaten Problemen, seiner Armutsstimmung entwickelt. „In der immer stärker sich verdüsternden Dunkelheit, die ihn erfaßte, fühlte er (wie später van Gogh) immer dringender ein Bedürfnis nach Licht und Farbe“ (S. 129). Sein Temperament leitete ihn zu kurzen, schmalen Pinselstrichen, über die ganze Leinwand verteilt, um Texturen sowohl wie Lichtvibrationen wiederzugeben. Nachdem er als Lieblingsthema Brücken und Wasser gefunden hat – ganz in Linie mit Hiroshige –, wird er zum kosmischen Künstler, zum Mystiker (S. 147), und reiht sich dadurch auch in die Zen-Perspektive ein. Also eine neue Synthese! In eindringlichen Bildbeschreibungen wird deutlich, wie der wiedergeborene Maler trotz seiner lang und breit diskutierten materiellen Probleme mit Hilfe japanischer Graphik aufersteht.

Degas wiederum wird zunächst im Bann der zeitgenössischen Literatur begriffen – Duranty, Goncourt, Zola –, von der er sich nur langsam befreit. Sein Sinn für exakte Beobachtung soll seine Phantasie lähmen. Erst in den Opernszenen sei Musik, abstrakt und zeitlich dimensioniert, in die Form des Tanzes übersetzt (S. 104). Die japanischen Drucke hätten für ihn nur die Funktion, ihn vom Konventionellen zu befreien und einen frischen Blick auf die Bilderwelt (pictorial world) zu ermöglichen (S. 116). Weiter nichts? Die tiefeschürfende Analyse eines seiner Pastelle, *Au Théâtre*, scheint mehr zu verraten.

Manet schließlich erscheint als eine Art Collage-Held, weil er „Material für eine phantastische Synthese“ aus verschiedenartigen Impulsen zusammensuchte:

Volkskunst, Japanisches, Velazquez, Louvrebilder, Salonprodukte, Baudelaire, Guys. Sein Hauptproblem sei, einen reichen Effekt mit einfachen Mitteln zu erzielen (S. 76/77.) Und wo bleiben die Japaner bei ihm? „Manchmal ist seine blendende Palette durch das an japanische Holzschnitte erinnernde, strukturgebende Schwarz nicht nur Selbstzweck, sondern mehr noch ein Ausdruck von Freude und Leid, die dieser Lyriker der Farbe vor der rasch vorbeieilenden Wirklichkeit empfand“ (S. 82). Hier hätte unser Autor gewiß mehr herausholen können, um den ersten Überwinder der akademischen Mache, den Vater der klassischen Moderne und großen Schuldner japanischen Sehens im rechten Licht erscheinen zu lassen.

Zusammenfassend läßt sich sagen: eine solide und interessante Arbeit, die sich künstlerisch-formaler Einsicht bedient, um – den Wert der formalen Grundlagen zu mindern.

Klaus Berger

MITTEILUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

NEUES MITGLIEDERVERZEICHNIS

Wie bereits im Heft 5 dieser Zeitschrift mitgeteilt, bereitet der Vorstand des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V. den Druck eines neuen, aktualisierten Mitgliederverzeichnisses vor.

Aufgrund der Tatsache, daß auch noch nach dem ursprünglich angesetzten Stichtag, dem 30. 6. 1983, eine Vielzahl von Änderungsmitteilungen eintraf und der expliziten Bitte einiger Mitglieder um Verlängerung der Mitteilungsfrist, wurde beschlossen, den Stichtag auf den 30. 9. 1983 zu verschieben.

Alle Mitglieder des Verbandes werden hiermit nochmals gebeten, evtl. eingetretene und dem Verband noch nicht mitgeteilte Änderungen des Namens (auch Titel-Zusätze) oder der Anschriften (Dienst- und Privatanschrift) bis zu diesem neuen Stichtag, dem 30. 9. 1983, der Geschäftsführung des Verbandes mitzuteilen: Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V., z. Hd. *Herrn Dr. M. Groblewski, Inst. f. Kunstgeschichte der TH-Darmstadt, Petersenstr. 15, D-6100 Darmstadt.*

Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es der Geschäftsführung des Verbandes nicht möglich ist, die Angaben für das Mitgliederverzeichnis bei jedem Mitglied zu erfragen bzw. die vorliegenden Angaben im einzelnen zu überprüfen. Um die Fehlerquote so gering wie möglich zu halten, werden alle Mitglieder des Verbandes zusätzlich gebeten, sich nach Möglichkeit auch gegenseitig auf das geplante neue Mitgliederverzeichnis aufmerksam zu machen.