

durchaus verdiente Aufmerksamkeit zuteil; ferner wird der Arbeitsvorgang analysiert, wobei sich die enge Verbindung von Text und Bild erweist und überdies demonstriert werden kann, daß Schreiber und Zeichner Hand in Hand gearbeitet haben müssen. (So nimmt etwa der Schreiber manchmal auf den Umriß einer schon vorgezeichneten Initiale Rücksicht.) Daraus — und aus dem Umstand, daß nur etwa die ersten 70 Blätter des 1310/11 geschriebenen Grundstockes der Handschrift illustriert sind — darf man folgern, daß sich der Buchmaler nur vorübergehend in Zwettl aufhielt und das Stift bereits wieder verließ, während der Hauptschreiber noch an der Arbeit war. Bemerkenswert ist, wie oft im Text ausdrücklich auf die Illustrationen hingewiesen wird: Offenbar rechnete man ganz bewußt mit ihnen und billigte ihnen (ungeachtet ihres relativ schematischen Charakters) einen gewissen Informationswert, zumindest aber eine das Textverständnis fördernde Wirkung zu.

Auch die jüngeren Ergänzungen an den Illustrationen sind dem Bearbeiter nicht entgangen, ja es gelang ihm sogar, ihre mutmaßliche Entstehungszeit zu fixieren. So bildet der Kommentarband eine wichtige Grundlage auch für jede künftige kunsthistorische Bearbeitung der Bärenhaut. Sein einziges Manko ist das Fehlen eines Registers der Orts- und Personennamen; die zahlreichen Querverweise im Text bieten dafür keinen vollwertigen Ersatz.

Gerhard Schmidt

HAROLD OSBORNE (Hg.), *The Oxford Companion to Twentieth Century Art*. New York, Oxford University Press, 1981. 656 S., zahlreiche Abb.

Es ist erfreulich, daß sich die Oxford University Press entschlossen hat, dem *The Oxford Companion to Art* (1970) und *The Oxford Companion to Decorative Arts* (1975) diesen Band hinzuzufügen. Die Herausgabe übernahm derselbe Autor, engagierter Kunstkritiker und Connaissanceur des Arts aus dem Foreign Office im Ruhestand, Vizepräsident des International Committee for Aesthetics. Besondere Sachbearbeiter schrieben Beiträge für die Länder Lateinamerikas (J. Barnitz), Rußland und die Sowjetunion (J. E. Bowlt), Süd-Afrika (H. Martienssen), Afrika (M. W. Mount), Canada (D. Reid) und Australien (B. Smith).

Das Lexikon versteht sich als ein autonomes, in sich geschlossenes (self-sufficient, S. V.) Buch, ohne von den früheren Companions durch Verweise abhängig zu sein. Es soll keine Enzyklopädie sein, sondern ein Handbuch und Führer für Studierende, um diesen einen „intelligenten Weg durch den exuberanten Dschungel der zeitgenössischen Kunst“ (S. V.) zu ermöglichen. Bewußt sind die Vorläufer der Moderne wie Van Gogh oder Cézanne ausgeschlossen. Der Begleiter zur Kunst in alphabetischer Ordnung schlüsselt sich nach vier Hauptgesichtspunkten auf: biographische Artikel, Essays über Bewegungen und Vereinigungen, Erklärungen von Fachbegriffen, historische Artikel über Kunstbewegungen in einzelnen Ländern oder Regionen. Ausdrücklich schließt der Autor aus, daß sein persönlicher Stand-

punkt dominiert, aber auch, daß die Länge oder Kürze der einzelnen Artikel auf Reputation eines Künstlers verweisen (S. VII).

Zahlreiche Abbildungen in Farbe und Schwarz-Weiß erläutern visuell die Beiträge Fauvismus und Expressionismus, Kubismus, Surrealismus und unabhängige Werke, Konstruktivismus und Art Informel, Amerikanische Kunst bis 1960, Abstrakte Kunst nach 1960, Pop-Art, Künstler und Länder außerhalb größerer Bewegungen. Auf eine ausführliche oder selektive Biographie ist sowohl bei den Künstlern als auch bei den Themenbeiträgen verzichtet worden, allerdings kann der Studiosus durch die Nennung von Ausstellungen bereits geschriebene Kataloge und mögliche Texte erahnen, besser ist es, wenn er eine Kunstbibliothek in der Nähe hat. Eine selektive Bibliographie am Ende des Bandes erfüllt aber die dringlichsten Wünsche nach mehr Information.

Prinzipiell ist der Versuch begrüßenswert, die Kunst unseres Jahrhunderts bis in die Gegenwart alphabetisch, erläuternd zu erfassen, und zwar alphabetisch. Der Companion darf deshalb in keiner Bibliothek fehlen, er ist ein nützliches Nachschlagewerk im privaten Bereich, das durch seine Querverweise erstaunlich viele Informationen liefert. Der Autor hat nicht versucht, die Kunst in ein logisches Konzept zu pressen, was eine große Vielfalt an Namen mit sich bringt.

Hier aber muß die Kritik einsetzen. Schon das Illustrationskapitel Surrealismus und unabhängige Werke zeigt historisch nicht legitime Zusammenfügungen. Konstruktivismus und Art Informel sollten getrennt werden, die Abstraktion wäre in einem Block leichter abzuhandeln, da auch die historischen Bezüge deutlicher würden. Die einzelnen Beiträge versuchen die Logik der A-Logik der Reproduktion im Text aufzufangen, was aber immer ein schwieriges Unternehmen ist. So bleibt auch zu fragen, was der Leser mit den vielen Einzelnamen anfangen soll, Namen, die er noch nie gehört hat, von denen er keine bildliche Vorstellung gewinnen kann. Ein Enzyklopädisieren hat sich heimlich eingeschlichen, Quantität hat Vorrang vor Qualität.

Die Menge des aufgenommenen Stoffes führte beim Abbildungsteil zu Konfusion. Unabhängig von der nicht gerade brillanten, vielleicht auch nicht so notwendigen Qualität (die Abbildungen wären mehr als Hinweise zu verstehen, wenn es nicht ganzseitige Abbildungen gäbe), wäre eine saubere Trennung ein Gewinn gewesen. Einige Beispiele seien genannt: Braque befindet sich nicht bei den Kubisten, Kasimir Malewitsch als Suprematist ist nicht mit einem (etwa dem ersten) Kreuzbild vertreten, sondern mit einer weniger typischen abstrakten Arbeit. Der Surrealismus und unabhängige Werke teilen sich auf in: Dada-Schwitters-Arp (die man gerne in einer eigenen Abteilung ausführlicher hätte), Metaphysical Art (de Chirico, Carlo Carrà, Futurismus existiert nur in der Skulptur), Marcel Duchamp (als Einzelgänger, nicht mit einem ready-made, sondern mit dem großen Glas vertreten), Surrealismus (sehr gut präsentiert), Wilfredo Lam (als Einzelgänger), Fantasy Art (ein fragwürdiger Begriff mit Alfred Kubin, Gustave van de Woestijne und Maurits Cornelis Escher), Britische Kunst (von Stanley Spencer bis Graham Sutherland), wieder Fantasy Art in Farbe (Marc Chagall, Paul Klee, Hundertwasser),

europäische Skulptur (von Henri Gaudier-Brzeska über Henri Matisse bis Giacomo Manzù als einzigem Italiener, kein Emilio Greco, keine Auflösungen des Skulpturenbegriffs, seien es Vedova mit seinem Plurimi oder die Nouveaux Réalistes. Diese laufen stattdessen zusammen mit Joseph Cornell als Vorläufer der amerikanischen Pop-Art, was historisch falsch ist. Unabhängige europäische Malerei ist durch Amadeo Modigliani, Alberto Giacometti, Bernard Buffet (zum Glück mit einem Bild von 1946), Oskar Kokoschka (leider mit einem Bild von 1929), Raoul Dufy und Henri Matisse vertreten. In einem Kunstbuch mit Abbildungen sind die Reproduktionen, zumal wenn sie thematisch in Blöcken zusammengefaßt sind, wichtige Erst-Informationen des Lesers, geradezu primäre Quellen, denen die gleiche Aufmerksamkeit zu widmen ist wie den Texten, auch wenn produktionstechnische Zwänge bei Schwarz-Weiß- und Farbabbildungen berücksichtigt werden müssen.

Die Abbildungsfehler finden sich in den Texten nicht wieder. Unter Nouveaux Réalistes wird der Konnex als Vorläufer der Pop-Art nicht erwähnt. Stattdessen zeichnet sich dieser Artikel durch besondere Kürze aus, was wiederum der Bedeutung im Abbildungsteil widerspricht. Wohl wird das erste Manifest von 1960 erwähnt, aber nicht das Schlußmanifest des Banchetto Funèbre von Daniel Spoerri im Jahre 1970. Dieser Hinweis fehlt auch in der Biographie von Spoerri, die im Beitrag 1964 endet, wie bei vielen seiner Kollegen. Jean Tinguely aus dem gleichen Kreis hat statt 21 Zeilen den fünffachen Platz, seine Arbeit wird bis 1970 verfolgt. Die Bearbeitungen enden bei verschiedenen Wissensständen, was im Falle 1964 bei einem Lexikon, das sich engagiert für die zeitgenössische Kunst einsetzt, bedauerlich ist. Der Schnitt der Informationen endet um 1970, bei den sowjetrussischen Künstlern in den fünfziger Jahren (Dissidenten fehlen gänzlich, wie Nussberg oder die Gruppe Bewegung, aber auch die offiziellen Zeitgenossen der um 1930 Geborenen, wie z. B. das Ehepaar Schillinskij). Andere Künstler scheinen Glück gehabt zu haben, besonders die Australier oder, unabhängig vom Land, Renato Guttuso (bis 1976), Michael Snow (bis 1978). Bei anderen wie Richard Oelze ist das Todesdatum übersehen worden. Doch Künstler pflegen Lexika zu überleben.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die unmittelbare Avantgarde nicht vertreten ist. Trotzdem sind einige Künstler der siebziger Jahre von Bedeutung übersehen worden, auch das scheint in der Natur der Sache zu liegen, andere dagegen werden durch den Companion historisch manifestiert. So fehlen Baselitz, Penck, stattdessen ist Hans Baschang aufgeführt, es fehlen H. A. Schult oder, um Deutschland zu verlassen (Sitte, Tübke etc. sind nicht erwähnt), z. B. auch Nancy Graves, das Ehepaar Poirier, trotz vieler Ausstellungen in den USA und Europa, trotz bester kunsthändlerischer Betreuung; Jean Dubuffet ist enthalten, Chaissac aber nicht, stattdessen findet man Chalupoca, Zuzana, eine jugoslawische Naive mit elf Zeilen, allerdings ohne Abbildung.

Machen wir uns den Spaß und folgen wir dem Prinzip des alphabetischen Zufalls: Christo hat den gleichen Platz wie Chryssa, seine Arbeit endet 1969, ihre 1973. Clark, Lygia, eine brasilianische Malerin des Jahrganges 1921, ist dagegen doppelt

so ausführlich besprochen (bis 1970). Im Vergleich ergeben sich viele Verzerrungen, denn natürlich sollte die Quantität der gebotenen Information in etwa der Bedeutung eines künstlerischen Beitrags entsprechen. Diese Disproportionen finden sich auch im historischen Teil wieder, z. B. unter dem Begriff Bauhaus (20 Zeilen) wird plötzlich auf die andere Verlagspublikation verwiesen, der Leser muß sich durch Querverweise erhellen lassen, was etwas unverständlich ist, wenn auf derselben Seite der französische Naive André Bauchant mit 24 Zeilen gewürdigt wird.

Richtig ist die Entscheidung gewesen, sich nicht nur auf Künstler zu beschränken, sondern auch Bewegungen, Stilbegriffe etc. aufzunehmen. Auch die Beiträge über einzelne Länder sind aufschlußreich, wenn auch hier sich falsche Relationen ergeben, wie Australische Kunst mit einem vierfachen Beitrag im Verhältnis zur österreichischen Kunst (Austrian Art – gelobt sei das Land mit einem eigenen Sachbearbeiter!). Verständlich ist der Versuch, zunehmend über künstlerische terra incognita zu informieren, was aber nicht zu Lasten der traditionellen Kulturlandschaften geschehen sollte, es sei denn, man vermutet seine Leserschaft mehr dort als hier.

Richtig war auch die Entscheidung, Persönlichkeiten vorzustellen, die die Kunst unseres Jahrhunderts besonders geprägt haben, z. B. Sammler wie Riabushinsky oder Sir Herbert Read, aber nicht z. B. Greenberg oder Haftmann, Peggy Guggenheim, Norton Simon oder den Grafen Panza oder das Ehepaar Ludwig oder Gulbenkian. Dieser ganze Bereich wäre auszubauen, wenn man ein gründlicheres Verständnis für die Kunst unseres Jahrhunderts gewinnen will. Da auch der Kunsthandel durch einzelne Händlerpersönlichkeiten prägend auf die Kunst unseres Jahrhunderts eingewirkt hat und auch heute wirkt, sollte hier an eine Erweiterung gedacht werden. So fehlen Einzelbeiträge zu besonders wichtigen, impulsgebenden Ausstellungen wie der Kölner Sonderbundaussstellung 1912, während die daraus hervorgegangene New Yorker armory show sachlich präsentiert ist. Gut wäre es auch gewesen, die wichtigsten Ausstellungsinitiativen wie die Biennale in Venedig, die documenta in Kassel, die Biennale in Sao Paulo etc. aufzunehmen, oder den Artikel bis in die Gegenwart fortzuführen (documenta, 15 Zeilen, bis 1968). Eine wichtige Ergänzung könnten die Erläuterungen von herausragenden Wissenschaftlern sein, Aussagen zu Dvorak, Riegl, Worringer oder sogar Sigmund Freud. Nützlich wären auch Begriffsbestimmungen, die den Kunstjargon von heute prägen, wie Avantgarde, Ensemble, Environment, Innovation, Kunstwollen, zustandsgebundene Kunst etc. Auch die bedeutendsten Institutionen wie das Museum of Modern Art oder auch das Centre Pompidou etc. hätten einen Artikel verdient. Die Kunstproduktion in unserem Jahrhundert spielt sich nicht mehr, wie im bürgerlichen Bewußtsein oft fälschlich angenommen, im stillen Kämmerlein ab. Die Vermittler (wie z. B. Lichtwark) und ihre Institutionen sollten genannt werden.

Es scheint nichts einfacher zu sein, als belustigend in einem Lexikon, das bis in die Gegenwart führt, nach Fehlern zu suchen, die eigenen „Helden“ zu vermissen oder die Zeilen für den einzelnen gegen die des anderen aufzumessen. Der Mut für ein solches Companion-Unterfangen ist nicht hoch genug einzuschätzen; auch der

Mut zu Einschränkungen, wie dem weitgehenden Verzicht auf die Fotografie, was aber nur bedingt durchgehalten wird (Alfred Stieglitz ja, Man Ray auch als Fotograf, August Sander nein, Henri Cartier-Bresson nein). Ebenso ist die Architektur mehr oder weniger vernachlässigt, aber nicht ausdrücklich, sondern wohl mehr aus dem Wissen heraus, daß es allzu prächtig mit der Architektur unseres Jahrhunderts nicht aussieht. So findet man Alvar Aalto (weil er auch gemalt hat), aber nicht Le Corbusier (obwohl er auch gemalt hat!).

Einschränkungen sind notwendig, die Anzahl in einer solchen Veröffentlichung unabdingbar. Allerdings sollten die Gewichtungen andere sein. Eine große Informationsbreite ist erwünscht, nicht aber die Verwirrung. Das soll keiner eurozentrischen Kunstgeschichte das Wort reden, sondern einer besseren Informationsqualität. Insgesamt ist sehr sorgfältig gearbeitet worden. Einzelne Fehler wie bei Prachensky, Markus, geb. 1932 (richtig), der bereits „c. 1945 became one of the leaders of the post-war trend towards abstraction“, also bereits mit dreizehn Jahren (!), können sich immer wieder einschleichen, sollten aber selbstverständlich vermieden werden, zumal, wenn sie in einem überschaubaren Siebenzeilenbeitrag so eklatant sind.

Lexika wie das vorliegende sind niemals als Endprodukte anzusehen. Sie müssen sich fortschreiben, sie tragen die Sehnsucht nach der revised edition bereits implizit in sich. Es wäre gut, wenn die Benutzer dabei mithelfen würden.

Dieter Ronte

RAINER WICK, *bauhaus-Pädagogik*, DuMont Buchverlag, Köln 1982, 335 S. 215 Abb. und Schemazeichnungen, DM 34,00

Das Bauhaus lebt nach wie vor – durch bleibende und sichtbare Beiträge in Architektur und Design, über die zu öffentlichen Aufträgen und Lehre gekommene Nachfolgegeneration in Architektenbüros und Hochschulen und in Gestalt eines Mythos und Fundus grundsätzlicher Dispositionen des Neuen Bauens, das seit den zwanziger Jahren über die Lücke in der Nazi-Ära den fünfziger und sechziger Jahren Maß und Orientierung war. Die breite Öffentlichkeit entdeckte seine Leistungen Ende der sechziger Jahre anlässlich einer weltweiten, erfolgreichen Ausstellungstournee, infolge der wissenschaftlichen Ergründung seiner Geschichte durch die Initiative Hans M. Winglers und des zunächst in Darmstadt eingerichteten bauhaus-archivs 1960. Prägend waren die Fortwirkungen des Bauhauses ohne Zweifel im International Style über die amerikanische Filiation (New Bauhaus, Chicago, 1937 gegr.), das Black Mountain College in North Carolina, die Harvard University in Cambridge, Mass. (Walter Gropius) und das Illinois Institute of Technology (Mies van der Rohe). Hierzulande spektakulär, bald umstritten und letztlich in seiner ambitionierten Form eingestellt, war die Hochschule für Gestaltung in Ulm durch Max Bill ein solches Beispiel der Nachkriegsbelebung des Bauhaus-Gedan-