

Rezensionen

URSULA UND GÜNTER FEIST (Hrsg.), *Karl Hofer — Theodor Reinhart. Maler und Mäzen. Ein Briefwechsel in Auswahl*. Berlin, Edition Hentrich 1989. 504 Seiten mit 152 Schwarzweißabbildungen. DM 98,—.

„... denn ein Künstler, um groß zu werden, muß entweder in Höllenqualen gepeinigt oder im Paradiese beseligt werden. Zwischen diesen Extremen ziehen wir anderen, mehr oder weniger banalen Menschen unseren Arbeitskarren.“

(Reinhart an Hofer, 28. 8. 1903)

Noch zehn Jahre nach dem Tod Karl Hofers (1878—1955) hat sich der Kunsthistoriker und Mitte der fünfziger Jahre zur kritischen Instanz der Tageszeitung avancierte Will Grohmann in moralisierender und geradezu zänkischer Weise über das Glück erregt, das dem jungen Hofer lachte, als er zu dem wohlhabenden Schweizer Kaufmann Theodor Reinhart (1849—1919) in Beziehung trat und ihm diese Beziehung über 18 Jahre hinweg ein von materiellen Sorgen freies künstlerisches Leben ermöglichte. Hinter Grohmanns Groll läßt sich sehr leicht noch jener in Tageszeitungen und Zeitschriften geführte Streit vermuten, den Hofer 1955 entfachte, indem er seiner ständigen Skepsis gegenüber der sich nun neu etablierenden abstrakten Kunst in Deutschland Ausdruck verlieh und vor allem der Kunstkritik und den „Kunstschreibern“ kaum einen anderen Sinn zugestanden wissen wollte, als daß ihr „Geknalle das Publikum auf die Kunst aufmerksam machen“ könne. Der wortkräftige Grohmann forderte „Respekt vor den Tatsachen“, vor der zeitgenössischen abstrakten Kunst und vor der Kunstkritik. Es wirkt daher nicht sehr überraschend, daß bald nach dem Tod Hofers im April 1955 gerade die Kunstkritik — allerdings von anderer Qualität als die Grohmannsche — wieder einmal einen Beitrag zur populären Legendenbildung leistete. So war wohl nur jenes Publikum, welches Hofer meinte, von der durch Helmut Kotschenreuther verbreiteten Legende zu überzeugen, daß Hofer, der einem dritten Schlaganfall erlegen sei, (ausgerechnet!) dabei in der Hand Zeitungsausschnitte mit den gegen ihn erhobenen Vorwürfen (die nun nicht mehr allein von Grohmann kamen) gehalten habe. Gäbe es nicht einen Augenzeugenbericht (die dem Verfasser mündlich mitgeteilten Erinnerungen Elisabeth Hofer-Richolds), der dies für baren Unsinn erklärt, wir müßten uns in Zukunft wieder allein auf unseren bon sens verlassen, der uns sicher sagen würde, daß hier wieder einmal ein Konnotat entstehe, durch das die Kunstkritik im wahrsten Sinne des Wortes zum Scharfrichter gestempelt werden könnte.

Die Wirklichkeit stellt sich in der historischen Betrachtung meist anders dar; selbst das Glück in nicht ganz alltäglichem Sinne wird zu einer völlig äußerlichen Erscheinung. In der nun erschienenen und auf Anregung E. Hofer-Richolds herausgegebenen Auswahl von Briefen und Briefauszügen (600 der von den Herausgebern auf „etwa“ 830 geschätzten Briefe, Karten und Telegramme) Hofers und Reinharts kann man sich, wenn man will, endlich selbst ein Urteil darüber bilden. Sicher wird der Leser bei der Lektüre der Anfänge des mit dem Jahre 1901 beginnenden Briefwechsels, der im übrigen in einer sehr dezenten und völlig unpräntiösen Aufmachung — vielleicht etwas zu klein gedruckt — gestaltet ist, über dieses einzigartige Verhältnis zwischen Mäzen und Künstler staunen, vor allem darüber, wie hoch die — dann sogar vertraglich festgelegten — Bezü-

ge Hofers ab 1903 waren. Wie die Herausgeber an einem Beispiel und anhand der Quellen berechnet haben, erhielt Hofer beispielsweise im Jahre 1907 einen Betrag von 10.400 Mark, was das zweieinhalbfache derjenigen Summe darstellte, die der ebenfalls von Reinhart unterstützte und vielseitig begabte Emil Rudolf Weiß für seine Professur an der Berliner Kunstgewerbeschule erhielt (vgl. S. 473). Was war das also für ein denkwürdiges „Experiment“ (S. 248), das der uns heute vielleicht weniger als sein Sohn Oskar bekannte Theodor Reinhart versuchen wollte? Wollte er wirklich einem Künstler das „Paradies“ auf Erden bereiten? Die Beziehung Hofer-Reinhart begann mit einer Einladung Hofers auf die Berliner Insel Pichelswerder, wo er den dichtenden und charakterlich labilsten der Söhne Reinharts, Hans, im Mai 1901 kennenlernte. Hofer porträtierte Hans Reinhart, und der Vater schickte prompt 1000 Mark Honorar (das entsprach dem Jahreslohn eines Facharbeiters, vgl. S. 465), und zwar ohne ein Foto oder das Gemälde selbst zu kennen. Wie die Herausgeber sicher richtig vermuten, war das keine Entlohnung für ein Gemälde, sondern mehr der Dank für die — wie sich allerdings herausstellen sollte, nicht sehr tiefe — Beziehung Hofers zum schwankenden Hans. Für Hofer, der gerade ziemlich zerrupft aus Paris zurückgekommen war, muß das eine Unsumme Geldes gewesen sein. Zunächst an der Karlsruher Akademie von seinen Förderern Leopold von Kalckreuth und Hans Thoma beeinflusst und in der Zeichenklasse von Robert Poetzelberger ausgebildet, hat Hofer um und kurz nach 1900, wie er wenig später selber feststellen wird, noch „ganz erschreckliche Sachen fabriziert“ (S. 149). Symbolistische, hier und da von Odilon Redon, manchmal von Goya, zumeist von Edvard Munch und Arnold Böcklin beeinflusste Werke sind es, die er damit meinte, und denen visionäre, panische Träume zugrunde zu liegen scheinen (die visionären Fähigkeiten hat Hofer von Kindheit an bis ins hohe Alter besessen). Fast immer aber strotzte Hofer vor Selbstbewußtsein, fast ausnahmslos war er sich seiner künstlerischen Sendung bewußt; die rauhe Schale und die kantigen Charakterzüge des alten Hofer sind schon im jungen erkennbar. Dieses Selbstbewußtsein und die verbale Überzeugungskraft, die der junge Künstler besaß, sind die Grundvoraussetzung für dieses beginnende Mäzen-Künstler-Verhältnis. Denn künstlerisch vermochte Hofer noch nicht zu überzeugen. Eine Fotografie von „Hansens Bild“ (S. 16) hat die Familie Reinhart „nicht sehr entzückt“, und schließlich wurde das Bild selbst „abwechselnd bewundert und fragend beglötzt“ (vgl. S. 466). Das hielt Theodor Reinhart aber nicht davon ab, den Künstler fortan zu unterstützen. Sehr schnell zog es Hofer, nun abgesichert, nach Rom, wohin er im Jahre 1903 übersiedelte und fünf Jahre lebte. Dort auch vollzog sich ein erster künstlerischer Wandel, der Reinhart zu den größten Hoffnungen Anlaß gab. Die Beziehung kam besonders in menschlicher Hinsicht zu einem Höhepunkt; sie drückt sich nicht zuletzt in der liebevoll geführten Korrespondenz über das Rauchen der von Reinhart geschickten Havannas oder das Zubereiten des köstlichen Nilghiri-Tees aus. Wie viele „Deutsch-Römer“ vor ihm, hielt Hofer Rom für den Ort seiner „Bestimmung“ (S. 42). Hier auch wurde Hans von Marées das große Vorbild für Hofer. In Rom, wo die „Atmosphäre von Form“ (S. 208) herrschte, entstanden Werke, durch die Meier-Graefe auf Hofer aufmerksam wurde, und es war jener Wandel von den malerisch-poetischen, böcklinianischen Gestaltungen zur Gestaltung der Bildfläche, die Meier-Graefe an den römischen Bildern Hofers hervorhob. Erst am Ende seines römischen Aufenthalts wurde ihm der Einfluß Roms zur

Gefahr, der selbst ein „Genie wie Marées erlegen ist“ (S. 208), und er suchte nun, nicht zuletzt durch den Einfluß Meier-Graefes, die „Atmosphäre des Malerischen“ (S. 208) in Paris. Fast gleichzeitig mit der Übersiedlung nach Paris vollzog sich ein zweiter tiefgreifender Wandel im Werk Hofers. Cézanne und El Greco wurden die *ad hoc* aus den neuen Bildern erkennbaren Vorbilder. Man möchte meinen, daß dieser Wandel fast zum Bruch zwischen Maler und Mäzen geführt hätte. Denn durchweg zart und liebenswürdig sind die beiden Männer nicht miteinander umgegangen. In langen und ausführlichen Exkursen versuchte Hofer, seinen Mäzen an den wahren Kern seiner Kunst heranzuführen. Dadurch traten die „ästhetischen Divergenzen“, wie es die Herausgeber nennen, nur stärker hervor, und dies um so mehr, je weiter sich Hofer von seinen ursprünglichen technischen und stilistischen Mitteln jener römischen Zeit entfernte, in der er sich noch der „klassischen Pinselführung“ (S. 297) verpflichtet sah. Die Verstimmung Reinharts wird besonders deutlich in seinen Kommentaren zu dem Porträt „Thilde Hofer mit Carli-no“ (1907), an dem Reinhart die „fleckige Manier“ (S. 220) und anderes bemängelte. „Legen Sie doch endlich“, so Hofer etwas später, „diesen entsetzlichen Schullehrerirrtum vom 'ewig Schönen', nach dem alles zugeschnitten sein muß, ab“ (S. 234). Unverhohlen sprach nun Reinhart von „Gesichtsfrazten“ (S. 232) und „verblödeten Frauenköpfen“ (S. 268) in den Werken Hofers. Die für den Leser sehr fruchtbaren Auseinandersetzungen, in denen sich Hofer immer wieder zu erklären suchte, wurden mit Unterbrechungen bis ins Jahr 1911 geführt, und Hofer schrieb resignierend: „Ich sehe die Unmöglichkeit ein, daß Sie je ein Wort verstehen werden von dem, womit ich mich in seitenlangen Darlegungen gequält habe, und gebe den Widerstand auf“ (S. 296).

Es ist nun eigentlich merkwürdig an dem Verhältnis von Maler und Mäzen, daß Reinhart Unsummen ausgab für Kunstwerke, die er überhaupt nicht zu verstehen schien. Von jenem kunstgeschichtlichen Bild des späten 19. Jahrhunderts geprägt, das die Höchstleistungen der Renaissance als ein nur mehr zu variiendes Paradigma verstanden wissen wollte, rechnete Reinhart zwar die teilweise sehr scharfen Attacken Hofers in Anlehnung an Senecas Satz zu den „poetischen Lizenzen“ des Künstlers (S. 294), doch ließ er gewisse Freiheiten in der technischen Ausführung der Kunstwerke nur in ganz geringem Umfang zu. Ebenso wenig einverstanden war Reinhart mit Hofers Neigung zur Zerstörung vieler seiner Schöpfungen, was eben nur deshalb zum Problem werden konnte, weil viele Werke Hofers sehr schnell in den Besitz Reinharts gelangten. Immerhin sind noch 75 der 180 fotografisch dokumentierten Werke Hofers mit dem Vermerk der Vernichtung oder Übermalung versehen (ein großer Teil davon wird erstmalig von den Herausgebern abgebildet). Man stößt sich hier vielleicht an einer der markantesten Eigenschaften Reinharts, nämlich sehr vieles unter kaufmännischen Aspekten zu betrachten, ja sogar seinen geförderten Künstlern kaufmännisches Denken beibringen zu wollen; es ist eine Art Pfennigfuchserie, die einem deshalb so grotesk erscheinen will, weil sich die kaufmännischen Gesetze des Kolonialwarenhandels kaum mit der Lebenshaltung eines Künstlers vereinbaren lassen. Und so mag diese ständige 'Bilderrechnung' und das bilanzartige Auflisten von Soll und Haben so manchen der von Reinhart väterlich „Kunstbuben“ genannten Künstler zur Weißglut gebracht haben, wie denn auch E.R. Weiß vom „kleinen Krämer in Winterthur“ (vgl. S. 484) sprach. Nun mußten sich fast alle Mäzene Schmähungen von ihren Künstlern gefallen lassen, und

umgekehrt haben alle Mäzene ihre Künstler auch geknebelt. Man denke nur an Lenbachs Kopistentätigkeit für Adolf Friedrich Graf von Schack, bei der Lenbach sogar von „künstlerischer Leibeigenschaft“ sprach. Allen vergleichbaren Mäzenen aber war zwar der soziale Aspekt ihrer Tätigkeit wichtig, doch standen die rein künstlerischen oder kommerziellen Interessen im Vordergrund. Schack sammelte mit einem zweifellos sicheren Instinkt die damalige deutsche Moderne, ihm war nicht so sehr der einzelne Künstler, sondern die Richtung, die dieser vertrat, wichtig. Für das einzigartige Verhältnis zwischen Conrad Fiedler und Hans von Marées dient die Erklärung, daß Fiedler seine kunsttheoretischen Überlegungen mit Marées zusammen und am praktischen Beispiel schärfen konnte. Das Verhältnis zwischen dem Kunsthändler Fritz Gurlitt und Arnold Böcklin war fast ausschließlich kommerziell. Der 'Zweck', den Reinharts Unterstützung hatte, war also hauptsächlich sozialer und erst in zweiter Linie künstlerischer Natur. Es handelte sich, wie die Herausgeber bemerken, um ein „patriarchalisches Mäzenatentum“ (vgl. S. 472), bei dem es ein großherziger Kaufmann gewagt hat, gegen seine verstandesmäßigen Widerstände und gegen die Gepflogenheiten seines Standes, einen Künstler — man kann sagen: koste es, was es wolle! — zu unterstützen, um in diesem Experiment zu beweisen, daß man einem Künstler mit sozialer Sicherheit zu künstlerischer Größe verhelfen könne. Und so ist es denn, als habe Reinhart immer nur intuitiv den künstlerischen Wert der Werke Hofers erfaßt. So bat ihn Hofer an verschiedenen Stellen, er möge sich bei der Beurteilung der Werke auf seine Intuition verlassen. Es bleibt schließlich die Erklärung, daß der Nutzen der Beziehung für Reinhart — denn er hat nie Geschäfte mit den Werken Hofers gemacht — in seinem eigenen Lernprozeß lag: Er war ein durch und durch humanistisch gebildeter Mensch, der die soziale Verantwortung gegenüber der Kunst und den Künstlern aus den Negativbeispielen gelernt und verstanden hatte, und diese verlangte, auch dort zu helfen, wo der eigene Verstand dem Kunstverstand nicht restlos zu folgen vermochte. Es ist schwer zu sagen, ob dieser Lernprozeß nicht auch durch den Ausbruch und Verlauf des Ersten Weltkriegs beschleunigt wurde. Obwohl Hofers französische Gefangenschaft, allgemein betrachtet, im Verhältnis zur grausamen Schlachtereier und Verstümmelung unzähliger Menschen wie Urlaub erscheinen mag, so wird der Leser bei der Lektüre der zwischen dem Ausdruck der Hoffnung und Resignation schwankenden Briefe die Wirkung in Betracht ziehen, die die unwürdige Internierung auf den zur Untätigkeit verurteilten Künstler ausübte. Schließlich war es auch hier dem großen Einfluß Reinharts, aber auch den Bemühungen Meier-Graefes zu verdanken, daß Hofer noch vor Ende des Krieges freikam.

Dem empfindsamen Leser wird die messerscharfe Trennung zwischen der Welt des 19. und der des 20. Jahrhunderts bewußt werden; es ist, als wehe durch die Briefe vor dem Krieg gleichsam noch der warme Südwind der Kulturzeit und durch die danach der eisige Ostwind der „Maschinencivilisation“. Den Schock des Krieges hat Hofer nicht überwunden. Dieser „martialische Schreck“, verbunden mit kulturpessimistischen Überzeugungen, sollte Hofer fortan begleiten. Vielleicht sogar revidierte Reinhart sein Ideal des „ewig Schönen“. „Halten Sie“, so schrieb er im Dezember 1917 an Hofer, „unserer Welt in ihren Werken einen Spiegel vor“ (S. 391). Hofer hat der Welt nicht nur in seinen Werken einen Spiegel vorgehalten, sondern er hat sich auch immer wieder schreibend mit der Welt auseinandergesetzt. Die Bibliographie der Schriften Karl Hofers

von Kurt Martin (*Rede auf Karl Hofer*. Karlsruhe 1957, S. 20—32) kommt immerhin auf 61 Nummern. Es sind dies zum Teil kleinere, zum Teil recht umfangreiche Aufsätze in Tageszeitungen und Zeitschriften seit 1911. Weniger bekannt dürfte sein, daß Hofer Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre eine Schrift veröffentlichen wollte, die bislang nur in Teilen und Auszügen veröffentlicht wurde (*Über das Gesetzliche in der bildenden Kunst*, hrsg. v. Kurt Martin. Berlin 1956). Diese Schrift spielt nicht nur im Titel auf Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* (1911) an, sondern wendet sich programmatisch gegen die Internationalisierung der Kunst durch die Abstraktion. Ein Thema, das gerade heute wieder an Aktualität gewonnen hat (aus diesem Grund bereitet der Verf. im Auftrag E. Hofer-Richolds eine Veröffentlichung der Schriften Karl Hofers vor).

Es bleibt zu fragen, welchen Leserkreis die Briefedition erreichen will. Die Herausgeber wollen damit der „Wissenschaft“ und allen „Kunstfreunden“ einen Dienst erweisen (S. 10). Nun möchte man aber meinen, daß die Ansprüche der Wissenschaft immer anderer Art sind als die der Kunstfreunde und daß es sehr leicht zu Unverträglichkeiten durch eine solch heterogene Zielgruppe kommen kann. Daß man hier auch im Umgang mit historischen Quellentexten mittlerweile sehr behutsam sein sollte, lehrt die neueste Literatur zur Textologie (z. B. Siegfried Scheibe u. a. *Vom Umgang mit Editionen. Eine Einführung in Verfahrensweisen und Methoden der Textologie*. Berlin 1988). Die meisten Kunstfreunde wird wohl ausschließlich der Inhalt der Briefe interessieren, den Wissenschaftler interessieren aber wesentlich auch die Form der Briefe und die Methode ihrer Veröffentlichung. So ist es nach dem heutigen quellenkritischen Standard schon als Unsitte zu bezeichnen, wenn in Briefausgaben die Rechtschreibung den heutigen Regeln angepaßt wird, und der Wissenschaftler horcht auf, wenn die Herausgeber erwähnen, die Syntax sei mitsamt den damals üblichen Inversionen unangetastet geblieben (S. 10)! Hat man vielleicht sogar mit dem Gedanken gespielt, auch diese den heutigen Gepflogenheiten anzupassen? Warum vereinheitlicht man Wortdubletten, löst Abkürzungen auf oder ersetzt Zahlen durch Zahlwörter (vgl. z. B. die Handschrift S. 286), wenn all das zusammen nicht einmal große Lesebarrieren für den Leser darstellen würde? Ebenso überflüssig ist die Vereinheitlichung der Datierungen! Die Einheitlichkeit eines so gestalteten Textes ist immer eine Zutat späterer Zeit und nivelliert einen Teil der im Formalen zum Ausdruck kommenden Eigenschaften der Autoren und der Zeit, wie ja bereits der Druck verschiedener Handschriften ihre Unterschiede absorbiert. Die Herausgeber hätten dagegen etwas gelassener bei der Kommentierung der Briefe vorgehen können. Muß man denn wirklich fast jedes Fremdwort übersetzen? Schlägt man beispielsweise Anmerkung 7 zum Brief vom 11. 4. 1914 nach, so findet man schlicht die Übersetzung von „à-propos“, wozu nicht einmal der Kunstfreund ein Fremdwörterbuch benötigen dürfte. Es ist eben die Frage, ob der Leser überlastet ist, wenn er zum Duden greifen muß, oder der Kommentar, wenn er teilweise an ein Fremdwörter-Glossar erinnert. Das berührt nicht die nicht mehr gebräuchlichen französischen Wendungen der Gesellschaftssprache oder Schwyzerdütsch, für das ein Mundartwörterbuch erforderlich wäre und für deren Übersetzung man den Herausgebern dankbar sein kann. Ein wesentlich empfindlicherer Punkt ist die Auswahl der Briefe und Briefauszüge. Diese muß, wie jede Auswahl, immer subjektiv bleiben. Auch wenn die Herausgeber glauben, die Aus-

wahl sei repräsentativ, sie ist es nicht. Gerade bei wichtigen Briefen (etwa S. 151, um nur eines von vielen Beispielen zu nennen) würde der wissenschaftliche Leser gerne selbst entscheiden, ob das Ausgelassene unwesentlich ist. So bleibt denn ein bohrender Zweifel darüber, was sich wohl hinter dem Auslassungszeichen verbergen mag. Wenn weiterhin die Herausgeber in ihrem Nachwort bemerken, daß sie Kürzungen eines peinlichen Briefes aus „Intimitätsgründen“ vorgenommen haben, weil Thilde Hofer, die erste Frau Hofers, dort als „Objekt der Männerwelt“ erscheine (vgl. S. 474), dann wird gefragt werden, ob hier eine Zensur stattgefunden habe. Selbst wenn die Herausgeber betonen, dies sei nur bei einem einzigen Brief geschehen, so wird fortan der wissenschaftliche Leser jeder Auslassung mit einer *reservatio mentalis* begegnen müssen. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Eine Auswahl von Briefen und Auslassungen peinlicher Passagen sind nicht ehrenrührig, sofern lebende Personen durch Briefinhalte verletzt werden könnten, denn in so heiklen Fragen ist ein Herausgeber einem größeren Publikum selten Rechenschaft schuldig, doch darf niemals eine Edition, die sich der Wissenschaft verpflichtet, die editorische Transparenz vermissen lassen, ansonsten muß die Veröffentlichung späteren Zeiten, in denen sie niemanden mehr verletzen kann, vorbehalten bleiben. Die Transparenz leidet schon deshalb im vorliegenden Fall, weil sich der Leser die ohnehin sehr allgemein gehaltenen editorischen Hinweise aus Einleitung und Nachwort herausuchen muß. Als erfreulich hervorzuheben ist die Anordnung der rund 150 Abbildungen, die durchweg am rechten Ort im Text zu finden sind, so daß sie eine wichtige Ergänzung zum Text bilden, allerdings ist ihre Qualität sehr unterschiedlich. Das gilt nicht nur für die Abbildungen, die von den Fotos nach den zerstörten oder übermalten Gemälden in Reinharts Album angefertigt wurden, sondern auch für Abbildungen heute noch intakter und leicht zugänglicher Werke („Thilde und Carlino“, S. 220, Nachlaß Hofer Berlin, oder „Bildnis Theodor Reinhart“, S. 199, Stiftung Oskar Reinhart), die den Betrachter unwiderstehlich an den vielzitierten Boxkampf zweier Neger im Tunnel erinnern.

Man muß schließlich zu einer geteilten Meinung über die besprochene Briefedition gelangen: Sie wird sicher den „Kunstfreund“ interessieren, vielleicht auch begeistern, denn entgegen dem Unbehagen, das sich vereinzelt bei der schulmeisterlichen Strenge Reinharts einstellen könnte, wird er im großen und ganzen die menschliche Größe dieses einzigartigen Mäzens erkennen; den Wissenschaftler jedoch kann die Edition nicht vollkommen befriedigen.

Daniel Kupper

Westdeutsche Kunst der Gegenwart

KLAUS HONNEF, *Kunst der Gegenwart*. Köln, Taschen 1988. 249 Farb- und 26 s/w-Abb., Kurzbiographien, 279 S. DM 29,95. — THOMAS KRENS, MICHAEL GOVAN, JOSEPH THOMPSON, *Refigured Painting: The German Image 1960—88*. München (Prestel) und New York (Solomon R. Guggenheim Museum) 1989. 180 Farb- und 62 s/w-Abb., Ausstellungsverzeichnisse sowie Bio- und Bibliographien zu 40 Künstlern, 292 S.; deutsche Ausgabe unter dem Titel: *Neue Figuration*. Deutsche Malerei 1960—88. München, Prestel 1989. DM 98,—. — STEPHAN SCHMIDT-WULFFEN, *Spielre-*