

bildungen sind hier zu nennen. Um so bedauerlicher ist, daß sich unter dem professionellen Gewand nicht auch ein durchweg überzeugender Inhalt verbirgt. Ecker hätte Teile seiner Dissertation, seine Erkenntnisse über aufgefundene Werke vorher in Einzelstudien veröffentlichen und so dem wissenschaftlichen Diskurs aussetzen können. Vieles wäre dann gereifter erschienen, und der Rückzug auf den Standpunkt der Kennerschaft hätte dann auch nicht mehr als Anflug von Eitelkeit interpretiert werden können. Die Vorsicht bei der Zuschreibung, sich nämlich in Zweifelsfällen eher für ein ‚Fragezeichen‘ zu entscheiden, hätte dem Autor, wie jedem Forscher, zur Ehre gereicht. Durch diesen übereilt herausgegebenen Werkkatalog aber, der normalerweise schon für die Fleiß- und Sammelarbeit Anerkennung verdienen würde, ist eine große Chance für die Forschung vertan. Dennoch wird man sich fortan, wenn auch mit Widerwillen, auf Eckers Katalog stützen – auch der Kunsthandel.

Daniel Kupper

HORST UHR, *Lovis Corinth*. Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press 1990 (= California Studies in the History of Art XXVII). 348 S., 40 Farbtaf., 206 S/W-Abb.

Auf eine neue Monographie über Lovis Corinth hatte man lange gehofft. Die letzte erschien 1955, in 2. Auflage 1959. Ihr Autor, Gert von der Osten, beklagte damals, daß es um den Maler still geworden sei: „Er ist in das für die Geltung seiner Kunst kritische Alter eingetreten. Seine unmittelbare Wirkung, sein Beitrag für seinen Tag, ist heute kaum mehr zu spüren.“ (Gert von der Osten, *Lovis Corinth*, München 1955, 2. durchges. Aufl. 1959, S. 9) Dieses skeptische Urteil über die spärliche Rezeption der Werke Corinths haben die vielen Ausstellungen, die vor allem in den Gedenkjahren 1958, 1975 und 1985 veranstaltet wurden, inzwischen revidieren können.

Von der Ostens Biographie wirkt heute vor allem wegen seiner zum Pathos neigenden Formulierungen ein wenig antiquiert. Die wichtigsten Neuerscheinungen der Zwischenzeit waren das von Corinths Ehefrau, der Malerin Charlotte Berend, erarbeitete Werkverzeichnis (*Die Gemälde von Lovis Corinth, Werkkatalog*, verfaßt von Charlotte Berend-Corinth, München 1958) sowie eine inhaltsreiche Quellenedition des Sohnes (*Lovis Corinth, Eine Dokumentation*, zusammengestellt und erläutert von Thomas Corinth, Tübingen 1979).

In den Beiträgen zu den Ausstellungskatalogen *Lovis Corinth 1858-1925, Gemälde und Druckgraphik*, München: Lenbachhaus 1975, und *Lovis Corinth, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen*, Köln: Wallraf-Richartz-Museum 1976, wurden einzelne Aspekte aus Leben und Werk des Malers genauer untersucht. Erste Berücksichtigung fanden die Bezüge zum geistigen Umfeld in München und Berlin (Armin Zweite und Wolf-Dieter Dube im Münchner Katalog), und man wagte sich an die vernachlässigten, weil nicht ins Klischee vom Impressionismus passenden Historien (so Peter Hahn, der darüber 1970 promovierte; im

Kölner Katalog auch Siegfried Gohr). Wesentlich Neues vermochte die Essener und Münchener Ausstellung von 1985/86 (Zdenek Felix, Hrsg., *Lovis Corinth*, Köln 1985) dem nicht hinzuzufügen, wengleich sie das Figurenbild nun auch in der Auswahl der gezeigten Werke stärker hervorhob. Man war damit wieder zu den Anfängen zurückgekehrt, denn eine solche Ausgewogenheit hatte zu Lebzeiten des Malers schon Georg Biermanns Monographie erreicht (*Lovis Corinth*, Bielefeld 1913).

Auf diesen und vielen weiteren Publikationen, darunter Werkverzeichnissen zur Graphik, gut zugänglichen und erschlossenen Quellen sowie jüngerer Literatur zur Kunst- und Kulturgeschichte der Epoche fußt die neue Monographie des in den USA lehrenden Horst Uhr. Der Autor ist durch seine Dissertation über die Zeichnungen Corinths (Columbia University, New York 1975) und durch zahlreiche Aufsätze als Kenner der Materie ausgewiesen.

Daß diese neue Corinth-Monographie nun auf Englisch erscheint, mag zunächst Erstaunen hervorrufen. Abgesehen vom beklagenswerten Versäumnis der im Lande tätigen Zunft ist das damit bekundete Interesse für einen außerhalb Deutschlands wenig bekannten Maler erfreulich. Es ist nicht nur ein Zeichen für die Wiederentdeckung der nach dem Kriege verpönten deutschen Kunst, sondern auch für die Internationalisierung der Wissenschaft. Es scheint, als sei man in den USA der Fixierung auf die französische Kunst ein wenig überdrüssig geworden.

Dieser neuen Öffnung ist auch der umfangreiche, von Norma Broude herausgegebene Band *World Impressionism. The International Movement, 1860-1920*, New York 1990 (dt. Ausg. *Impressionismus, Eine internationale Kunstbewegung, 1860-1920*, Köln 1990) zu verdanken. Darin hat Horst Uhr das Kapitel über Deutschland (und Österreich) verfaßt. Die Aufsatzsammlung und insbesondere das reproduzierte Bildmaterial bei Broude vermögen jedoch nicht, die im Vorwort ausgedrückte Erwartung zu bestätigen, der Rang der französischen Malerei werde durch den Vergleich relativiert. Darum sollte es auch gar nicht gehen. Das Augenmerk müßte vielmehr auf die Erforschung der internationalen Verflechtungen innerhalb der europäischen und amerikanischen Künstlerschaft und der Kulturbeziehungen zwischen den Staaten gerichtet sein. Wünschenswert wäre eine wirklich die Ländergrenzen überschreitende Betrachtung, doch ist wohl niemandem zuzumuten, das stilistische und kulturelle Phänomen „Impressionismus“ von Kanada bis Japan zu überblicken.

Lovis Corinths künstlerische Biographie vereint die Widersprüche seiner Epoche zwischen akademischer Tradition und Moderne, zwischen deutschnationaler Enge und Weltläufigkeit. So ist es nur legitim, wenn Horst Uhr sich streng an den Lebenslauf des Malers hält und in chronologischer Folge biographische Ereignisse sowie Werke und Werkgruppen vorstellt und dabei auch in knapper Form auf das Zeitgeschehen eingeht. Obwohl der Autor im Vorwort die Begegnung mit den Bildern, also das künstlerische Erlebnis der Originale, als Ursprung seines Interesses nennt, verleitet ihn die Begeisterung weder zu schwelgerischer Wortwahl noch zu unkritischer Beurteilung. Horst Uhr ist spürbar bemüht, eine nüchterne, fast distanzierte Lebens- und Werkbeschreibung zu liefern, welche die biographischen Daten sowie die künstlerischen Schaffensphasen und Gattungen gleich gewichtet. Dieser Respekt vor dem Faktischen und Nachprüfaren begründet die Leistung des Buches.

Nach einer Einführung, die auf vier Seiten die Rezeptionsgeschichte umreißt (dazu mehr bei C. Schulz-Hoffmann in: Kat. München 1975, S. 102-109), entfaltet Uhr in den fünf Kapiteln „Youth and Student Years“, „Indecision and Change“, „Maturity“, „Crisis“ und „Senex“ das 67 Jahre währende Künstlerleben (bei Von der Osten: „Gestalt und Weg“, „Der junge Corinth“, „Der reife Corinth“, „Der alte Corinth“). Viel Raum nehmen die vom Maler in seinen Erinnerungen geschilderten unerfreulichen Familienverhältnisse im ostpreußischen Tapiaw ein. Ihre Auswirkungen auf die Psyche des jungen Corinth geben Spekulationen breiten Raum, den der Autor klugerweise nicht selbst ausfüllt. Auch der auffallende Kontrast zwischen den rauen Sitten innerhalb der wohlstuierten Lohgerberfamilie und der durch den Vater gewährten Förderung (Gymnasium und Akademie in Königsberg) wird nicht weiter untersucht.

Deutlich zeigt Uhr die starke Verwurzelung Corinths in den überkommenen Ausbildungsschemata. Erst spät sollte sich der Maler von den Konventionen befreien. Die vielen Stationen, die er durchlief, und sein Ringen um frühe Anerkennung werden anschaulich beschrieben, dabei die als Lehrer bekannten Künstler zum Teil mit Bildbeispielen vorgestellt. Von Königsberg ging Corinth über München und Antwerpen nach Paris an die Académie Julian, wo er sich ausgerechnet um das Lob des als Exponenten süßlicher Salonmalerei bekannten William Bouguereau bemüht, was jedoch nur in der Rückschau überrascht. (Das entsprechende Kapitel aus seinen Erinnerungen erschien 1981 erstmals in französischer Übersetzung in der *Gazette des Beaux-Arts* 97, S. 219-225.)

Die immer wieder zu stellende Frage, was die deutschen Künstler und besonders Corinth in den Jahren 1884 bis 1887 denn von der französischen Moderne gesehen und geschätzt haben mögen, wird im Ansatz einer Beantwortung zugeführt, die aber keine neuen Aufschlüsse erlaubt (S. 30f.). Anhand der Ausstellungsaktivitäten in Paris stellt Uhr einen kleinen Katalog des Möglichen und des Verpaßten zusammen. Bastien-Lepage ja, Monet und Renoir nein, dafür Seurat, Signac und andere Neo-Impressionisten. Es ist zwar schwer nachvollziehbar, daß junge Künstler, deren Gespräche im allgemeinen um die eigenen Werke und die der Kollegen kreisen, so wenig „mitbekommen“ haben sollten. Nun war Corinth in einer Zeit wieder lauter gewordener anti-deutscher Ressentiments in Paris, was seine Integration nicht förderte. Seine später veröffentlichten Aufzeichnungen sind davon und von der frankreichfeindlichen Stimmung in Deutschland berührt. Die Kampagnen gegen die „Nachäffung“ französischer Malerei werden gleichfalls ihre Spuren hinterlassen haben. Die Objektivität der Quellen ist vor diesem Hintergrund zu beurteilen. Der künstlerische Niederschlag von Corinths Paris-Aufenthalt zeigt aber in der Tat keine Tendenz zur Auseinandersetzung mit der Avantgarde oder gar eine Parteinahme.

Das Kapitel „Indecision and Change“ ist mit Recht das längste, hat Corinth doch erst in reifem Alter zu seinem „impressionistischen“ Stil gefunden. Im Verhältnis deutlich mehr als in der älteren Literatur wird das Pendeln des Malers und beginnenden Graphikers zwischen Realismus, Symbolismus und Jugendstil an ausgewählten Beispielen demonstriert. Konsequenterweise ist dieser Abschnitt an

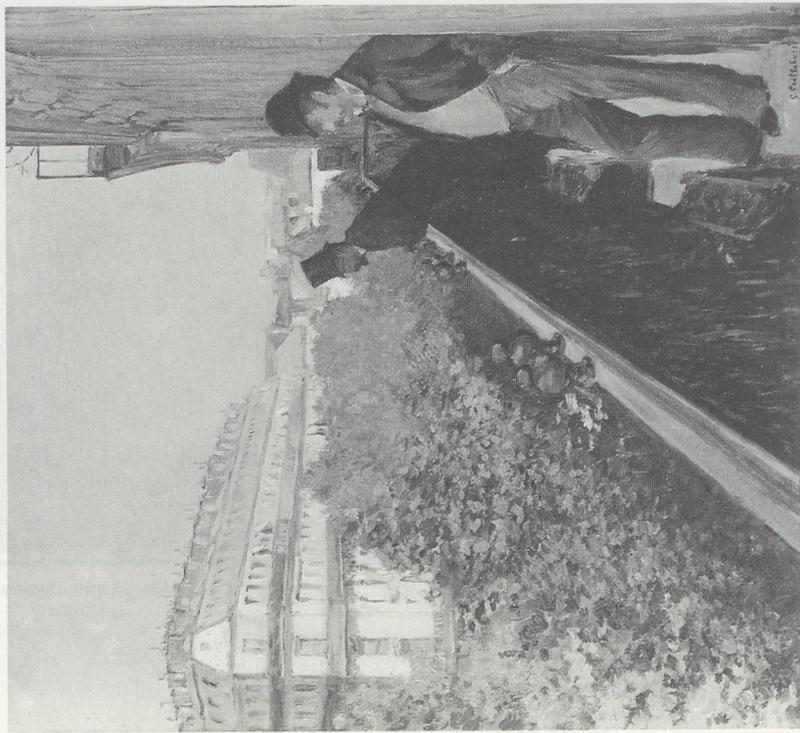


Abb. 1a Gustave Caillebotte, *Un balcon boulevard Haussmann*, 1880, Öl/Lwd. Privatbesitz

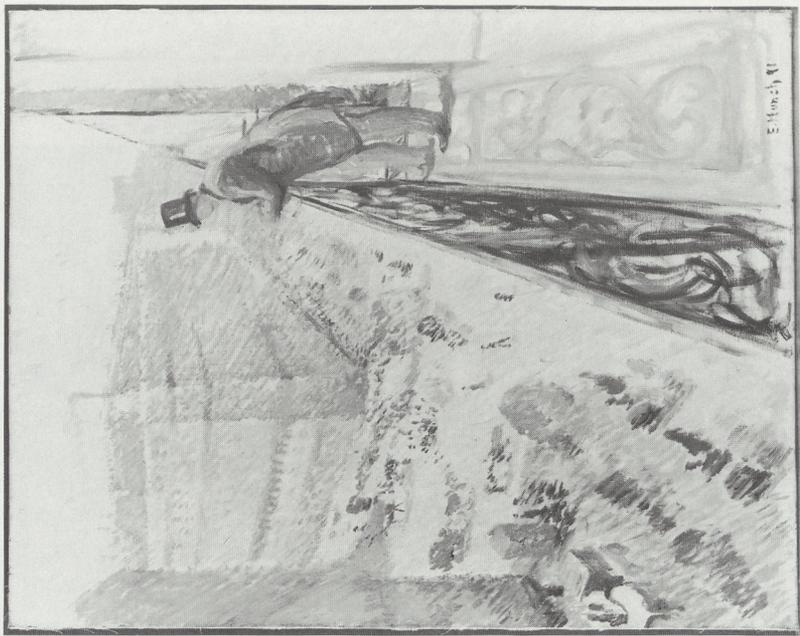


Abb. 1b Edvard Munch, *Rue Lafayette*, 1881, Öl/Lwd. Nasjonalgalleriet (Lathion, Nasjonalgalleriet)

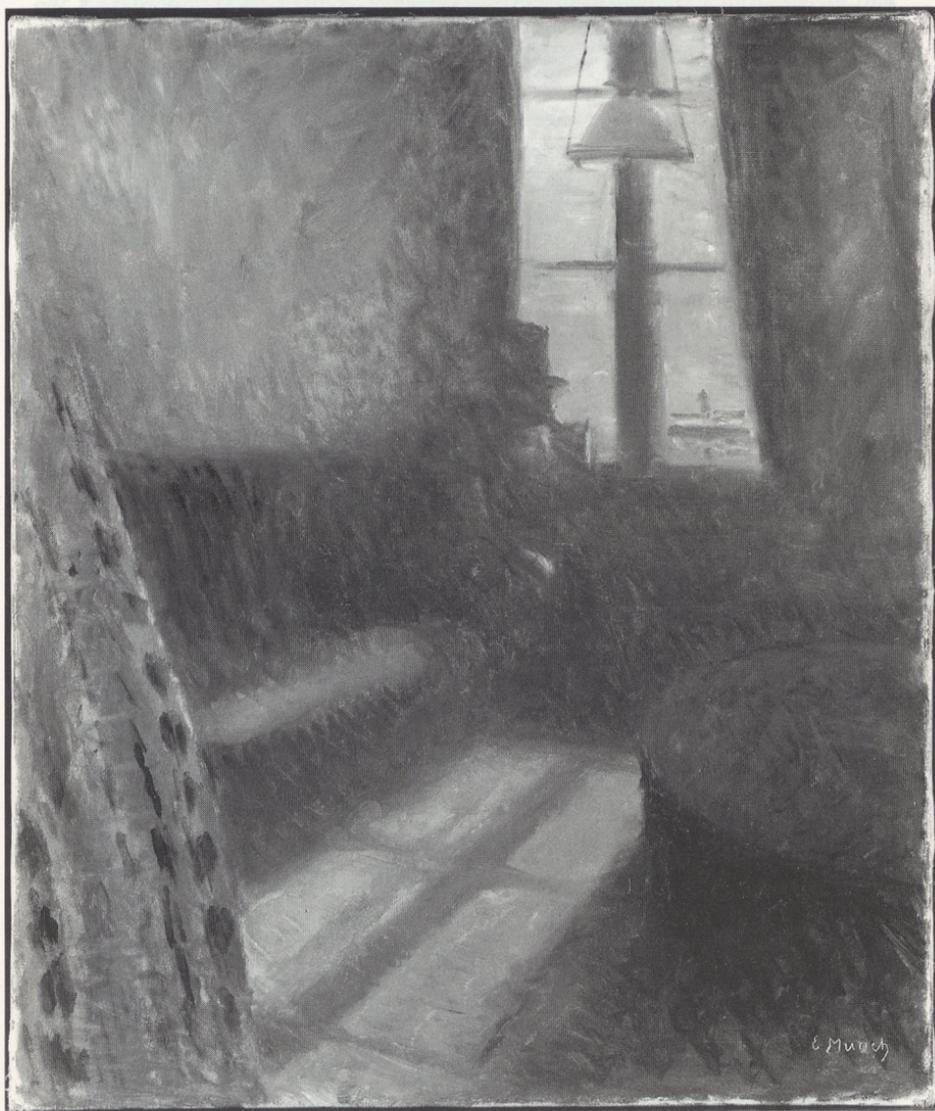


Abb. 2 Edvard Munch, *Die Nacht*, 1890, Öl/Lwd. Oslo, Nasjonalgalleriet (Lathion, Nasjonalgalleriet)

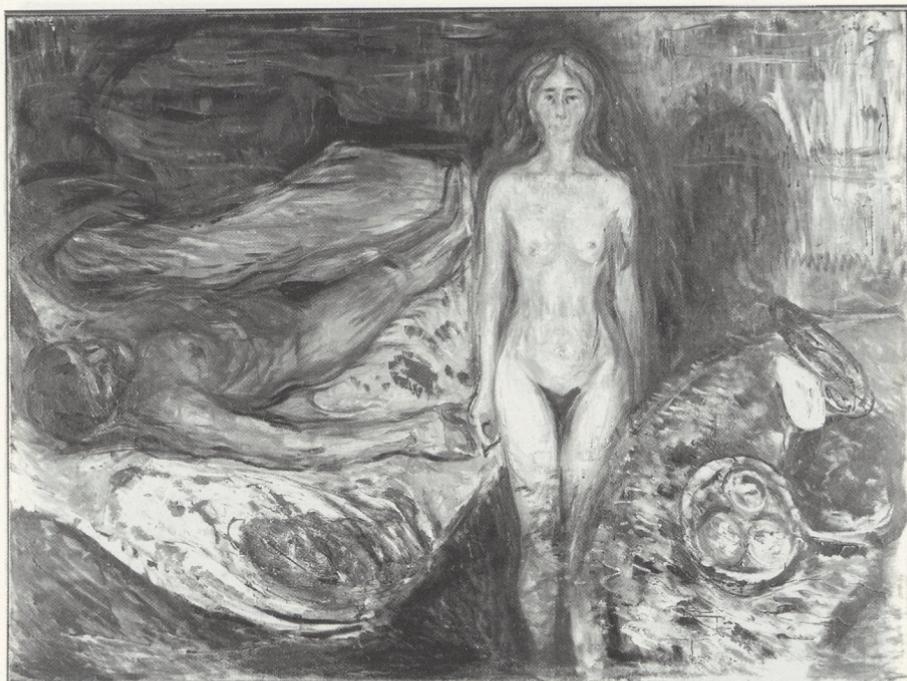


Abb. 3a Edvard Munch, *Der Tod des Marat*, 1907, Öl/Lwd. Oslo, Munch Museet (Museum)



Abb. 3b Otto Dix, *Bein-Studie*, um 1927. Stuttgart, Galerie der Stadt (nach: O. Dix, *Bestandskatalog*, Stuttgart 1989, Nr. 99)



Abb. 4 Otto Dix, Foto 1920. Gera, Kunstgalerie (Museum)

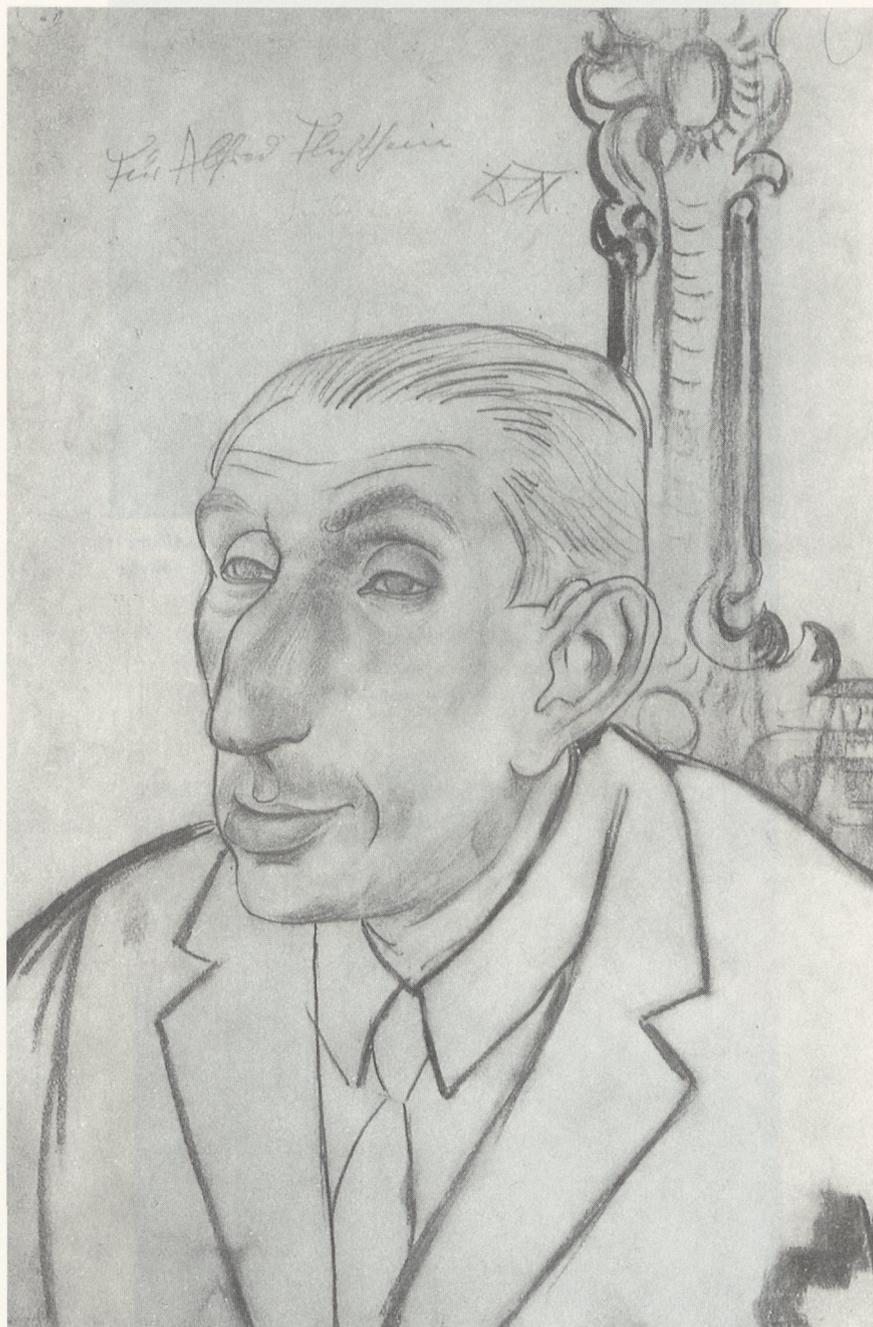


Abb. 5 Otto Dix, Bildnis Alfred Flechtheim, 1926. Gera, Kunstgalerie (nach Ausst. Kat.: O. Dix, Arbeiten auf Papier, Gera 1991, S. 65)



Abb. 6a Anselm Feuerbach (zugeschrieben, Ecker Nr. 462), *Die Albanerin*, Öl/Lwd. Speyer, Privatbesitz (nach *Ausst. Kat.: A. Feuerbach – Werke in Speyer*, Speyer 1990, S. 97)



Abb. 6b Anselm Feuerbach (abgelehnte Zuschreibung, Ecker aZF 1), *Mädchen mit Hut*, Öl/Lwd. Verbleib unbekannt (nach: *Ecker* S. 391)



Abb. 7a Anselm Feuerbach (unsichere Zuschreibung, Ecker uWZ 8), Bauernmädchen, Öl/Lwd. Verbleib unbekannt (nach: Ecker S. 387)



Abb. 7b Christian Ruben, Sennerin in Erwartung, Öl/Holz. Schloß Hohenschwangau (nach: Jb. d. Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württ. 1989, S. 263)



Abb. 8a Anselm Feuerbach (Fälschung, nach Ecker aZF 9), Mythologische Szene, Öl/Lwd. Privatbesitz



Abb. 8b Peter Paul Rubens, Beweinung Christi, Öl/Eiche. Berlin Gemäldegalerie SMPK (nach: Gemäldegal. Berlin, Gesamtverzeichnis der Gemälde, London 1986, S. 244, Nr. 536)

reichhaltigsten mit Vergleichsabbildungen ausgestattet, mit denen der Autor jedoch zu sparsam haushält (insgesamt nur elf, darunter kein Leibl, Trübner, Liebermann, Slevogt).

Noch unter dieser Überschrift werden die 1897 entstandenen Gemälde „Schlachterladen in Schäflarn an der Isar“ (Berend-Corinth 147) der Kunsthalle Bremen und „Fräulein Heck“ (B.-C. 140, Privatsammlung) vorgestellt, auch noch das „Portrait der Mutter Rosenhagen“ von 1899 (B.-C. 182, Nationalgalerie SMPK), in denen impressionistisches Stilwollen zum ersten Mal in relativer Reinheit sichtbar wird. Alle diese werden leider nicht farbig abgebildet, dafür das eher anekdotisch als künstlerisch interessante Gruppenbild „In Max Halbes Garten“ von 1899 (B.-C. 185) aus dem Münchner Lenbachhaus. Die Frage nach möglichen Ursachen für die neue, freiere Malweise wird nicht gestellt, sondern als Steigerung künstlerischen Vermögens erklärt („he achieved a new level of competence“, S. 107).

Die Reifezeit läßt Uhr – wie Von der Osten – mit Corinths Umzug nach Berlin beginnen, wo er sich 1901, mittlerweile 43 Jahre alt, endgültig niederließ. Während das Kunstleben in der Hauptstadt in rascher Folge immer neue Wagnisse an die Öffentlichkeit brachte, fand der trink- und feierfreudige Maler in der Ehe mit Charlotte Berend bisher nicht gekannte Stabilität. Doch trotz der zahlreichen heiteren Bilder aus dem jungen Familienglück tritt die depressiv-melancholische Grundhaltung Corinths immer wieder zutage. Das wird von Horst Uhr durchaus konstatiert. Beispielhaft dafür ist das „Selbstportrait mit seiner Frau und Sektglas“ von 1902 (B.-C. 234, Verbleib unbekannt). Ausgerechnet dieses nennt Uhr jedoch eine „unequivocal evocation of the joy of life“ (S. 139). Den Vergleich mit Rembrandts Dresdner „Selbstbildnis mit Saskia“ beschränkt er auf Motivisches. Die Schatten auf den nachdenklichen Gesichtern und die verkrampfte Haltung des Paares deuten hingegen darauf hin, daß Corinth den vergänglichen Moment intimer Zweisamkeit rasch in seiner Malerei festhalten wollte, sich der Flüchtigkeit des Glücks dabei aber bewußt war.

Die malerische Freiheit, die sich Corinth zunehmend auch für die Historien erlaubte, gesellt sich zu der schon von Peter Hahn festgestellten und von Horst Uhr bestätigten Tendenz des Künstlers, die Geschichten zunehmend auf ihren allgemein-menschlichen Gehalt hin auszuwählen und wiederzugeben sowie in den Mythen und Legenden Parallelen zu persönlichen Erfahrungen zu suchen (z.B. die Geburt der Kinder, S. 162; vgl. P. Hahn in: Kat. München 1975, S. 85).

Dankenswerterweise wird auf den folgenden Seiten (S. 165-175) erstmals das nur bruchstückhaft Bekannte zur engen Verbindung Corinths mit dem Theater zusammengefaßt. Vor allem Schauspielerportraits oder Selbstbildnisse in Kostümen sind zu nennen. Über diesen interessanten Komplex wüßte man gerne mehr. Der Autor beklagt zwar, daß Bildmaterial nur fragmentarisch überkommen sei, in einer neuen Monographie hätte dem darauf neugierig gemachten Leser wenigstens ein Beispiel der erwähnten Bühnengewürfe vorgestellt werden müssen.

Corinths Verhältnis zur Berliner Secession, ihrem Aufstieg und ihrer Spaltung, bilden den Rahmen für das Kapitel „Maturity“. Uhr stellt die im Grunde sehr

konservative Haltung des Malers heraus und scheut sich später auch nicht, seine verbalen Ausfälle, etwa gegen Matisse, zu zitieren (S. 214), was zuvor respektvoll unterlassen wurde. Die im Berliner Kulturleben der Jahrhundertwende handelnden Personen werden den englischsprachigen Lesern, die die Verhältnisse kaum kennen können, zumeist kurz erläutert, allerdings nicht immer: Warum z.B. eine Einschätzung Gustav Paulis über Corinth zitiert wird (S. 214), muß man auch begründen. (Am besten informiert weiterhin Peter Paret, *The Berlin Secession: Modernism and Its Enemies in Imperial Germany*, Cambridge/Mass. 1980.) Mit dem Schlaganfall Corinths am 11. Dezember 1911 endet das Kapitel.

Der Titel des folgenden Abschnitts – „Crisis“ – ist nicht allein auf den tiefen Einschnitt bezogen, den die Krankheit im Leben des Künstlers bedeutete. Uhr zählt außerdem die Spaltung der Sezession, das Aufkommen einer neuen, nicht immer verstandenen Künstlergeneration sowie den verlorenen Weltkrieg und die politischen Umwälzungen in Deutschland zu den Faktoren, die Corinths schwermütigen Charakter weiter belasteten. Daß die steten Selbstprüfungen im Bild immer weniger Fragen an den eigenen Zustand sind, sondern zu Bekenntnissen werden, wird an den Beispielen deutlich.

Sein Altersstil wird gerne als der „klassische“ angesehen, weil Corinth in ihm die Hemmungen akademischer Schulung vollkommen abgestreift zu haben scheint. Im Zentrum steht die Landschaftserfahrung des Walchensees, auf den der Maler eine Art künstlerisches Urheberrecht beanspruchte. Die späten Walchenseebilder verleiten den Autor zuweilen, seinen in den Bildbeschreibungen zuvor eingehaltenen sachlichen Stil aufzugeben (S. 271). Uhr weist einschränkend darauf hin, daß es die siebzig Stilleben der letzten sieben Schaffensjahre sind, die als größtes Konvolut einer Gattung dazu dienen können, die malerische Entwicklung zu verfolgen (S. 255).

1924 entstand das „Portrait des Reichspräsidenten Friedrich Ebert“, dem Corinth politisch nicht wohlgesonnen war (B.-C. 968, Öff. Kunstsammlungen Basel). Nach eigener Aussage war er von der Häßlichkeit des Darzustellenden fasziniert. Das allein wird ihm aber nicht die Sitzung ermöglicht haben. Hier wäre Gelegenheit gewesen, die offizielle Anerkennung Corinths und der anderen Sezessionisten zu erörtern, die von Wilhelm II. noch mit Verbalinjurien bedacht worden waren. Wie bewußt war sich Corinth, der sich während des Krieges vergeblich um eine Portraitsitzung Hindenburgs bemüht hatte und – sensationell genug – mit Großadmiral Tirpitz vorliebnehmen mußte (B.-C. 694, Dt. Hist. Museum Berlin, bei Uhr nicht erwähnt), daß er als Bismarckverehrer und Revolutionsverächter erst in der ungeliebten Republik zu höchsten Ehren gelangte?

1923 wurde Corinth die erste Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie zuteil, ein wesentliches Ereignis, über das sich bei Uhr keine Zeile findet. Ludwig Justi beklagt im Katalogvorwort, daß ihm und seinem Vorgänger zwanzig Jahre lang der Erwerb von Corinth-Bildern verwehrt war. Ludwig Thormaehlen verfaßte eine hymnische Einleitung, deren Wortwahl den Verdacht erweckt, man wolle einer aus der äußersten rechten Ecke erwarteten Kritik schon im voraus den Wind aus den Segeln nehmen: „Gerade eine junge Generation, die sich zum Teil aus

Kulturfeindschaft und Lebensschwäche ein neues Ideal gemacht und Kunstart ausgeschalteter Rassen zum Idol erheben möchte, erstaunt und beschämt er durch die Neuheit, Kraft und Breite seiner Kunst...“ (Kat. Ausst. *Lovis Corinth*, Berlin: Nationalgalerie 1923, S. 10).

Daß Werke Corinths trotzdem unter das Verdikt der „Entarteten Kunst“ gerieten, erwähnt Uhr natürlich, nicht jedoch, daß die NS-Kunstrichter in ihrem Zynismus die nach dem Schlaganfall entstandenen Werke erstmals als die degenerierten Ergebnisse der Krankheit werteten. Der Text verfolgt die Ereignisse nicht, sondern endet mit der Bestattung Corinths.

Da sich der Autor strikt an die Chronologie hält, finden sich keine gesonderten Abschnitte zu einzelnen künstlerischen Gattungen oder Techniken. Wer einen Überblick zu Corinths Themenwahl gewinnen möchte, ist nach wie vor auf die oben zitierten Kataloge angewiesen. In der Biographie werden einzelne Kompositionen an der korrekten Stelle ihres Entstehens mehr oder weniger summarisch behandelt. Uhr weist dabei oft auf bisher nicht gesehene Vorbilder hin; Abbildungen oder wenigstens ihre Nachweise vermißt man hingegen. Häufig nennt er mit guten Gründen mögliche künstlerische Anregungen aus dem flämischen und niederländischen Barock, aber auch Jacques-Louis David, Botticelli und andere. Für den Regensburger „Diogenes“ von 1891 (B.-C. 86; „the most ambitious composition he had ever attempted“, S. 68) sei eine im Louvre befindliche Werkstattkopie nach einer verlorenen Rubenskomposition vorbildlich gewesen. Unberücksichtigt bleibt hingegen die Verwandtschaft mit Marées, die insbesondere bei den Hintergrundfiguren recht deutlich zum Vorschein tritt.

Was Corinth veranlaßt haben könnte, die Geschichte des nach Menschen suchenden Kynikers in so großem Format darzustellen, wird nicht erörtert: „Rejecting the idealism with which subjects like this one were traditionally rendered [ausgerechnet Diogenes?, A.B.], Corinth, moreover, went so far as to introduce figure types that might have been found in a Munich market square in the 1890s...“ Wie schon Gerhard Gerkens im Essener Katalog verweist Uhr im Zusammenhang mit diesem Gemälde auf Vergleichbares bei Böcklin: „... Corinth, like Böcklin, did not hesitate to translate the heroic into the commonplace.“ (S. 69) Gerkens hatte noch auf den wesentlichen Unterschied hingewiesen: „Mit anderen Mitteln [Hervorhebung A.B.] erreicht Corinth dasselbe, was Böcklin anstrebte, die menschliche Dimension im Idealen...“ (Gerkens in: Felix, Kat. Essen 1985, S. 36). Über den Anlaß zum „Diogenes“ erfahren wir nichts. Es wird schließlich nicht nur die malerische Provokation gewesen sein, vielmehr wäre zu ergründen, wie weit die Identifikation des Künstlers mit dem verspotteten Helden gegangen sein mag. Noch knapper als zum „Diogenes“ sind die Ausführungen zum „Trojanischen Pferd“ von 1924 (B.-C. 960, Nationalgalerie SMPK), einer der letzten historischen Kompositionen des Malers. Ob die „love of a good story“ (S. 292) als Motiv für die Wahl des Sujets ausreicht, sei dahingestellt.

Beschlossen wird das Buch von einem detaillierten Register und einer Bibliographie, die zwar nur wenige redaktionelle Fehler aufweist, aber insgesamt ergänzungsbedürftig ist. Die Auswahl ist nicht immer nachvollziehbar, da auch zahlreiche marginale Schriften erwähnt sind. Unverständlich ist, warum von den Schriften Corinths nicht die Erstausgaben aufgeführt werden, und warum auf Ausstellungsrezensionen und Veröffentlichungen von Neuerwerbungen der Museen gänzlich verzichtet wird. Eine verpaßte Gelegenheit, da der Karteikasten im Münchner Zentralinstitut die Komplettierung hätte erleichtern können. Aus Raumgründen hier nur eine kleine Auswahl der wesentlichen Lücken:

Zu I. „Writings by Lovis Corinth“: *Vorwort im Katalog der 27. Ausstellung der Berliner Sezession*, 1915; L. C., *Meine frühen Jahre*, Hamburg 1954 (mit einem neuen Vor-

wort von Charlotte Berend-Corinth). Nicht von C., aber wichtig als Parodie auf seine Lehre von einem Anonymus, *Das Verlernen der Malerei oder Der kleine Lovis Corinth*, Verlag Dr. Wedekind & Co., Berlin 1908 (Motto: „Quod licet bovi not licet Lovi“).

II. „Selected Lovis Corinth Exhibition Catalogues“ (Warum eigentlich nur „selected“?): Hier die zwei wichtigsten von vielen: L. C., *Gedächtnis-Ausstellung, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*, Dresden: Sächsischer Kunstverein 1927 – L. C. zum 100. Geburtstag, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, National-Galerie 1958.

III. „Writings on Lovis Corinth“: Hans Rosenhagen, Lovis Corinth, in: *Kunst für Alle* 18, 1903, S. 83-87 – Joachim Kirchner, C., der ewig Junge, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 50, 1922, S. 132-138 – L. C., *Bildnisse seiner Frau*, Einführung von Carl Georg Heise, Erinnerungen an die Entstehung der Bilder von Charlotte Berend-Corinth, Stuttgart 1958 – Gerhard Gerkens, L. C., Die Kindheit des Zeus, in: Kat. Ausst. *Bilder entstehen*, Kunsthalle Bremen 1975, S. 40-48 – Georg Bussmann, L. C.: The Late Works, in: Kat. Ausst. *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985*, London: Royal Academy 1985, S. 436f., Kat.-Nrn. 86-97.

Unter dem Schrifttum jüngerer Datums sei zunächst erwähnt der in ganz überflüssiger Weise Gerkens 1975 wiederholende Artikel von Andreas Kreul, L. C.: Die Kindheit des Zeus, 1905/06, in: Kat. Ausst. *Von der Idee zum Werk*, Bonn: Rheinisches Landesmuseum 1991, S. 80-90; außerdem die sehr persönlich geschriebenen und interessante Einblicke vermittelnden Memoiren von Wilhelmine Corinth, *„Ich habe einen Lovis, keinen Vater...“*, Erinnerungen, Aufgezeichnet von Helga Schalkhäuser, München 1990; Maria Makela, A Late Self-Portrait by Lovis Corinth, *The Art Institute of Chicago, Museum Studies* 16, 1990, S. 56-95.

IV. „Other Selected Sources“: Hier fehlen so viele grundlegende Werke, daß man sich diese Abteilung hätte sparen können (kaum zeitgenössisches Schrifttum zur Moderne und zur Theorie des Impressionismus, von Karl Scheffler nur zwei winzige Artikel, weder seine Erinnerungen noch die von Uhde-Bernays, nicht einmal Hans Platte, *Deutsche Impressionisten*, Gütersloh 1971, oder den Kat. Ausst. *Malerei der deutschen Impressionisten*, bearb. v. Lothar Brauner, Berlin (Ost): Staatliche Museen zu Berlin, National-Galerie 1976; zur Berliner Secession nicht Werner Doede, *Die Berliner Secession*, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1977; Kat. Ausst. *Berliner Secession*, Berlin: Neuer Berliner Kunstverein o.J. (1983); Klaas Teeuwisse, *Vom „Salon“ zur Secession, Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne (1871-1900)*, Berlin 1986; auch nicht Norman Rosenthal, Germany, Norway, and Switzerland, Idealism and Naturalism in Painting, in: Kat. Ausst. *Post-Impressionism, Cross-Currents in European Painting*, London 1979/80, S. 150-153, wo Corinth im Katalogteil vertreten ist.

Desiderate bleiben die tiefere Durchdringung einzelner Aspekte, so eine eingehendere Analyse der Schriften des Malers und seines Wirkens als Lehrer, der Vergleich mit der Malerei anderer deutscher Impressionisten, die Bestimmung und Relativierung dieses Stilbegriffs am Beispiel seiner Bilder wie überhaupt eine stärkere Einbindung der Leistung Corinths in seine Zeit. Leben und Werk des Malers auf noch überschaubarem Umfang zusammenzufassen, erforderte aber sicher eine strenge Selbstdisziplin bei der Straffung des Textes. Daher können die hier geäußerten Wünsche nicht mit Kürzungsvorschlägen an anderer Stelle kompensiert werden.

Die Monographie ist in den Fakten sicher, klar gegliedert und lesbar geschrieben, sie ist nicht spekulativ und befindet sich auf dem Stand der Forschung. Ihr

Verdienst liegt nicht in neuen Erkenntnissen oder in der Aufdeckung nicht beachteter Aspekte. Die Quellenlage ist unverändert.

Die Abbildungen sind zahlreich und abgewogen ausgewählt (wenngleich nur ein Aquarell in Farbe). Das Buchformat erlaubt leider keine größeren Wiedergaben, was sehr bedauerlich ist, will man doch einer amerikanischen Leserschaft, die kaum bedeutende Originale in öffentlichen Sammlungen präsent hat, das Werk des Malers nahebringen. Die Abbildungsqualität ist zudem absolut mangelhaft: Im „Komplott“ von 1884 (B.-C. 17, Verbleib unbekannt) ist fast nichts zu erkennen (S. 24). Erst die Überprüfung bei Berend-Corinth, S. 266, bringt Licht in die Szene. Die besonders temperamentvoll auf die Leinwand gebrachte „Kegelbahn“ von 1913 (B.-C. XI, Nieders. Landesmuseum Hannover) ist auf 6,5 x 5 cm kaum zu identifizieren (S. 210). Begeisterung wird dadurch wohl nicht entfacht. Es ist zudem zu hoffen, daß nur der Rezensent ein so schlecht gedrucktes Exemplar erhalten hat.

Da es sich insgesamt um ein kompaktes und nützliches Buch handelt, würde die Corinth-Monographie auch dem hiesigen Kunstbuchmarkt gut anstehen, werden doch der zweiten Garnitur deutscher Impressionisten zum Teil schon dickleibige Ausstellungskataloge gewidmet. Eine Übersetzung ist jedoch nicht vorgesehen. Zum erfreulicheren Schluß die Nachricht, daß das Erscheinen einer zweiten Auflage von Charlotte Berends Werkkatalog der Gemälde in der nahen Zukunft angekündigt wird.

Andreas Blühm

*Fernand Léger. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1903-1919, établi par GEORGES BAQUIER assisté de NELLY MAILLARD. Paris, Adrien Maeght éditeur 1990. 348 Seiten, zahlreiche farbige und schwarzweiße Abbildungen*

Es ist stiller geworden um Fernand Léger. Nicht länger fordert sein Werk, wie noch in den 70er Jahren, zu Stellungnahmen heraus. Als Ahnherrn von Pop Art (Roy Lichtenstein) und Neo-Realismus wollten die einen in ihm den „einzig legitimen Sozialistischen Realisten“ (Karl Ruhrberg) sehen. Im Gegenzug wurde, etwas zu abgehoben, der herausragende Künstler in „traditionsreiche[r] Geschichte der bürgerlichen Malerei“ gefeiert (Werner Schmalenbach). Seitdem nähert sich Léger, die Retrospektive seines Spätwerks im angemessenen architektonischen Rahmen der Stuttgarter Staatsgalerie ließ es erahnen, postmoderner Zeitlosigkeit. Hatte er selbst dieser Entwicklung nicht Vorschub geleistet, als er, in Sorge darüber, von der Tagesaktualität eingeholt zu werden, sich gern einen Klassiker nannte?

Das Diktum wollte er nicht als Ruhekissen mißverstanden wissen. Seine Malerei hatte der Normanne, mit Seitenblick auf den von seinem Kunsthändler D.-H. Kahnweiler favorisierten Gegenspieler Picasso, immer etwas außerhalb des guten Geschmacks der französischen Peinture anzusiedeln gepflegt. Dezidiertes