

sind nicht übersetzt. Unser Beitrag wäre daher nicht möglich gewesen ohne lange, hilfreiche Gespräche in Budapest, vor allem mit Gyöngyi Török und Zsuzsa Urbach, denen an dieser Stelle sehr gedankt sei.

Es erscheint nur zu verständlich angesichts der Qualität und Originalität dieser Malerei, daß der Altar des MS ein zentrales Anliegen für die ungarische Spätmittelalterforschung bildet. Zum Glück spielt der Streit um die nationale Herkunft des Meisters keine Rolle mehr. Um seine Biographie, seine Generationslage wird man sich weiter bemühen. Jedenfalls gehört er zu denjenigen Figuren am Beginn des 16. Jh.s, die die spätgotischen Formeln in einer höchst persönlichen, fast in einen Manierismus mündenden Art weiterentwickelten. In der Tat war Jörg Breu so etwas wie eine Parallelerscheinung, wenn auch von anderem Temperament (wie übrigens auch der Meister des Beham-Codex, den Mojzer näherückt). Die Landschaften des MS stehen, in ihrem Versuch einer Abkehr von musterbuchartigen Versatzstücken, aber ohne wirkliche Einbringung von Beobachtetem, auf derselben Stilstufe wie etwa diejenigen von Rueland Frueauf d. J.: gebogene grasige Hügelketten, phantastische Kastelle auf rosa schimmernden Steilfelsen, kräftig blaue Bergzüge am Horizont usw. — sodaß man vielleicht auf Gleichaltrigkeit schließen kann. Gegenüber dem zuweilen recht deftigen Augsburgers Breu erweist sich Meister MS als Charakter lyrischer Prägung,

nicht nur in der Heimsuchung, bei gelegentlich überraschend ausbrechender Expressivität. Als Musterfall könnte man die »Kreuztragung« analysieren: bei aller äußerlichen Agitation, ausfahrenden Gesten, heftigen Körperdrehungen ist die tatsächliche Aktion verhalten, ja fast angehalten, und nirgendwo wird Grausamkeit gezeigt. Die »Kreuzigung« schwelgt nahezu in Farbkontrasten (siehe Detailabb. S. 184) — und erschreckt zugleich im Kopf Christi mit dem eingefallenen Antlitz eines seit geraumer Zeit Verschiedenen (Abb. 2). Auch wenn der Maler sich von den frühen Strömungen der Renaissance in Wien, Prag oder im Bereich des Matthias Corvinus nicht berührt zeigt und daher kaum aus einem dieser Zentren stammt, war er keineswegs »unmodern«: trotz der reichen und reizvollen »Einbettung« seiner Szenen war er in erster Linie Figurenschilderer mit fein abgestimmter Psychologie. In seinem Bemühen, die traditionellen Inhalte durch individuelle Persönlichkeiten als Glaubensträger wiedergeben zu lassen, zeigt sich eine neue humane Gesinnung, auf der ein Großteil seiner intensiven Wirkung beruht.

Wie stets, bilden Ausstellung und Katalog nicht Endpunkt der Forschungen, sondern Summe der bisherigen Erkenntnisse und Überprüfung der Standpunkte. Die offenen Fragen scheinen klar, und das letzte Wort über den eigenartigen Meister MS ist noch lange nicht gesprochen.

Tilman Falk

CARL GOLDSTEIN

Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers

Cambridge University Press 1996. 350 Seiten, 167 Abb.

Schon mit seinen Beiträgen zur italienischen und französischen Kunst des 17. Jh.s, die in der akademischen Nachfolge der von Vasari gefeierten »rinascita« entstanden war, hatte sich Carl Goldstein an der Forschung zu einem Thema beteiligt, dem er nun eine zusammen-

fassende Darstellung gewidmet hat — der Kunstlehre. Nach Nikolaus Pevsners Standardwerk *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940, das im wesentlichen sozialgeschichtlich argumentiert, und dem Sammelband *Academies of Art between Renaissance*

and Romanticism (= *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 5/6, 1986/87, Den Haag 1989), dessen Aufsätze vor allem die begleitenden Kunsttheorien und Unterrichtsmethoden befragen, die eine Institutionalisierung der Kunstlehre legitimieren sollten, ist diese Untersuchung noch einmal anders ausgerichtet. Hauptaugenmerk und Ansatzpunkt Goldsteins liegen bei den Werken der akademischen Kunst: aus der Analyse ihrer Entstehungsbedingungen und -modalitäten gewinnt er neue Einsichten. Im Mittelpunkt der Abhandlung stehen die Jahrzehnte jener fast lückenlosen Verstaatlichung der Kunst an der Pariser »Académie Royale de Peinture et de Sculpture«, deren absolutistisches Reglement das Muster für die Kunstakademien auch in anderen europäischen Residenzstädten abgab. Die Quellenlage zur akademischen Kunst dieser Zeit ist mehr als gut, denn die Dokumentation alles Wissenswerten war offiziell erwünscht und nichts sollte dem Zufall überlassen bleiben. In den *Conférences de l'Académie Royale* (Paris 1669) wurden die akademischen Normen festgelegt, zu deren Erfüllung die kommenden Künstler erzogen werden sollten, also jener orthodoxe Querschnitt von Regeln, den die Kunstlehrer bei der Besprechung von Gemälden ihrer Vorgänger glaubten gefunden zu haben. Als Maßstab für das Figurenbild dienten die exakt ausgemessenen Bildwerke der Antike, deren Adaption in der Malerei ‚belebt‘ werden sollte mit Hilfe der standardisierten Ausdrucksfloskeln, die Charles Le Brun in seiner Abhandlung zur *Expression des passions* (1696) vorgegeben hatte. Le Brun selbst hatte dieses Schema akademischer Kunstproduktion aus der Analyse von Nicolas Poussins »Mannawunder« (1637/39) extrapoliert; in diesem Gemälde seien alle Figuren von antiken Vorbildern abgeleitet und in ihrem Ausdruck dem Sujet entsprechend modifiziert, und zwar in einer Weise, die selbst als vorbildlich gelten könne (dazu zuletzt: Wilhelm Schlink, *Le Bruns Akademierede über Poussins »Mannawunder«*. Die Geburt der Bildanalyse, Frei-

burg/Brsg. 1996). Ergebnis dieser akademischen Belehrung war dann oft eine synthetische Kunst, wie Goldstein darlegt (»Composition«, S. 231-245): Bilder als Versuch einer stilistischen Assimilation, die in den Depots vieler Kunstschulen ebenfalls übermäßig gut belegt ist durch zahlreiche Prüfungsarbeiten, Wettbewerbsbeiträge und Aufnahmestücke. Eine Folge dieser institutionalisierten Anpassung der Kunst läßt sich auch in einem Raum der Schausammlung des Louvre besichtigen: im Ensemble der drei Repräsentationsporträts von Hyacinthe Rigaud, »Ludwig XIV.« (1701), Nicolas de Largillière, »Charles Le Brun« (1686) und Pierre Mignard, »Selbstbildnis« (1696), ist die Ästhetisierung der Politik heute nur noch schwer zu unterscheiden von der höfischen Politisierung der Künstler. In Zweifel gezogen wurden diese produktionsästhetischen Normen der Akademie zuerst von Außenstehenden, nämlich in der rezeptionsästhetischen ‚Reflexion‘ der Kunst. Das ‚rasonierende‘ Publikum kam nach den Kriterien von Roger de Piles und angeleitet von der Kunstkritik eines Denis Diderot (*Salons*) im freien Urteil zu ganz anderen Einschätzungen. Schon lange vor der Revolution hatte sich die Akademie als Institution der Kunst überlebt, das freie Rasonieren über ästhetische Belange hatte die akademische Doktrin aufgeweicht. Die von Michael Fried beobachtete Theatralik in der Malerei nach 1750 (*Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980, S. 107-160) war dann eines der Mittel, die Aufmerksamkeit eines breiteren Publikums zu erlangen. Goldstein rekapituliert in den vier ersten Abschnitten seines Buches die Institutionsgeschichte der Künstlerausbildung, wie viele Autoren vor ihm anhand der verfügbaren, bekannten und oft publizierten Bild- und Textmaterialien. (Die Sammlung von Akademie-Darstellungen in der noch unpublizierten Dissertation von Dorothee Müller, *Die bildlichen Darstellungen der Kunstakademien im 17. und 18. Jh. als Zeugnisse ihrer geschichtlichen*

Entwicklung, ihrer Theorie und Praxis, TU München 1978, erweitert die bekannte Materialbasis dieser bereits mehrfach wiederholten kunstakademischen Geschichtsschreibung nicht unwesentlich.)

Goldsteins summarische Darstellung hat in diesen ersten Passagen weitgehend kompilatorischen Charakter, sie bietet gegenüber Pevsners früherer Sichtung des Materials allerdings etliche zusätzliche Informationen, hat sich doch die lokale Geschichtsschreibung zu einzelnen Akademien inzwischen bis in kleinste Details verzweigt: im Zuge der allenthalben zu feiernden Jubiläen wurden mittlerweile zahlreiche opulente Festschriften verfaßt, die jeweils möglichst viele der beteiligten Künstler ehren sollen und dementsprechend schwergewichtig ausfallen: Dresden bringt mit 684 Seiten für 225 Jahre bislang am meisten auf die Waage. Zum ersten Teil bleibt noch kritisch anzumerken, daß Goldstein auf eine hermeneutische Quellenkritik weitgehend verzichtet, ist doch bei den Bildern von Künstlern im Atelier, in der Akademie, im Aktsaal, nie ohne weiteres zu sagen, ob es sich um Darstellungen von Vorhandenem oder um Entwürfe für Erhofftes handelt. Als verblüffendes Ergebnis seiner genaueren Untersuchung eines solchen Atelierbildes von Jan Steen (*Die Zeichenstunde*, 1663) publizierte Leo Steinberg die Beobachtung, daß es bei dem Studium des männlichen Körpers, dem sich im Bild eine junge Dilettantin beim Betrachten einer Statuette des hl. Sebastian (nach Alessandro Vittoria) zuwendet, offenbar gar nicht vorrangig um dessen Darstellung geht (Steen's Female Gaze and Other Ironies, in: *Artibus et historiae*, 22, 1990, S. 107-128; dagegen versucht John Walsh, *Jan Steen, »The Drawing Lesson«*, Getty Museum Studies on Art, Malibu/Cal. 1996, noch einmal die alte Lesart des Bildes durchzusetzen). Im Hinblick auf Goldsteins Orientierung an den Problemen gegenwärtiger Kunstlehre ist es auch bedauerlich, daß die Interessenkonflikte der verschiedenen Künstler fast völlig ausgespart werden. Die vom Autor gemiedene soziologische Sichtweise, die Pevsners Darstellung einst prägte, hätte verdeutlichen können, daß die akademischen Lehrprogramme – größtenteils schiere Fiktion – auch dazu dienen, die ökonomischen Interessen der an den Akademien lehrenden Künstler zu verschleiern. Walter Friedländer hatte bereits für die Situation um 1600 in Rom jene idealtypische Konstellation »The Academician and the Bohémian. Zuccari and Caravaggio« beschrieben (*Gazette des Beaux Arts*, 90, 1948, 33, S. 27ff.), die heute noch in den Debatten der Berufungskommissionen von Kunstakademien begegnet. Deutliche Worte zur aktuellen Situation verdanken wir Gerhard Richter, der als Akademielehrer selbst in einem Rollenkonflikt stand und einmal den protestierenden Künstler in sich sprechen ließ:

»Die schauerlichste Seite des künstlerischen Elends zeigen die sogenannten Kunsthochschulen, die mit dem klangvollen Namen ‚Akademie‘ die gesamte Öffent-

lichkeit aufs Kreuz legen. Mit diesem Namen werden Regierungen, Ministerien, Bürgermeister und Stadträte, werden Kritiker und Zeitungleser, Eltern und Erzieher betrogen und belogen, und unter diesem Namen werden Studienbewerber verführt und Studierende verbogen und verbildet, daß sie sich nur in Ausnahmefällen davon erholen können. Wir haben mehr als ein Dutzend solcher ‚Hochschulen‘ in der Bundesrepublik, an denen die schlechtesten aller Künstler als Parasiten hausen und ihr Beisammensein zu einem System von Unzucht und Langweiligkeit aufblasen. Diese sogenannten Künstler, die sich nicht das Salz in der Suppe verdienen könnten, werden dort zu Professoren ernannt, also mit Prestige, Geld und Ateliers ausgestattet; sie können dort nicht nur ihren Schwachsinn kultivieren und verbreiten und die Studenten damit besudeln, sie sind auch in der Lage, alles daran zu setzen, daß jeder Student und jeder neu zu berufende Kollege unter ihrem Tiefstniveau bleibt, damit sie selbst ungefährdet in ihrem trüben Mief bestehen bleiben können« (Tagebuchnotiz, 1983, in: Gerhard Richter, *Text, Schriften und Interviews*, Frankfurt/M. 1993, S. 96-98).

Die ersten, chronologischen Kapitel in Goldsteins Arbeit haben vor allem die Funktion, die Parameter für den zweiten, systematischen Teil vorzubereiten, in dessen Abschnitten »Doctrines: Art History, Theory and Practice«, »The Copy«, »The Antique«, »Life Drawing«, »Art and Science«, »Style«, »Originality«, »The Revolt of the Crafts«, »Teaching Modernism« der Autor die einzelnen Aspekte akademischer Kunst nochmals in historischer Abfolge behandelt.

Im Mittelpunkt seiner Untersuchungen steht das akademische Konzept der Ausbildung für die Hofkunst, das im Paris des 17. Jh.s unter dem Erwartungsdruck verlässlicher Normen entwickelt wurde. Von Beginn an lag dessen Schwäche in einem Manko, in der Notwendigkeit zum Import vorbildlicher Kunstwerke. Daraus läßt sich, so Goldstein, das Debile, der typische Derivat-Charakter akademischer Kunst erklären. Die Staatsräson der Institution verlangte gültige Maßstäbe für die Künstler; eine theoretische Orientierung zur Anleitung ihrer Arbeit bot (nach der französischen Erstausgabe von Leonardo da Vincis Malerei-Traktat, 1651) insbesondere Gianpietro Belloris Traktat *L'Idée del Pittore, dello Schultore e dell'Architetto, Scelta delle bellezze naturali*

superiore alla Natura (Rom 1672), das in der Würdigung eines Franzosen seinen Abschluß fand: Poussin. Belloris abstrakte Kategorie einer »Idea«, die als Maßstab zur Beurteilung der gegebenen Vielfalt der Natur im Hinblick auf deren idealisierende Darstellung dienen sollte (»Questa Idea, originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto diviene misura della mano, e animata dall'imaginativa dà vita all'immagine«), erfuhr dann jedoch im didaktischen Korsett der Lehre eine Verengung und Vereinfachung zur akademischen Doktrin. Nicht nur die Kunsttheorie italienischer Provenienz ist im Rahmen der künstlerischen Ausbildung in Paris verkürzt worden zu einer kodifizierten Norm, auch die Kunstwerke selbst wurden im begleitenden Curriculum verflacht zum bloßen Medium der Lehre. In Ermangelung der Anschauungsmöglichkeiten, die sich Schülern in Italien boten, legten die Akademien in Paris und Nordeuropa Studiensammlungen mit Reproduktionsgraphik an, aus denen die Studierenden die Kunstgeschichte ihrer Vorbilder kennenlernen sollten – ein schwarz/weißes »Museum ohne Wände« (André Malraux), wie Goldstein erläutert. Diese akademische Vorstufe der mechanischen Reproduktion von Kunstwerken habe bereits in der Künftlerausbildung fatale Folgen gezeitigt: die Befangenheit in den Normen ihrer Lehrer sei bei vielen Schülern noch verschlimmert worden durch die medial bedingte Entsinnlichung jener Kunstwerke, die ihnen in dürftigen Reproduktionen als allgegenwärtige Vorbilder dienten (S. 80-87). Aus dem Kontext gerissen, der Farbe beraubt und in ihrem Wert nivelliert, hätten sie als bloße Phantombilder nur noch banale Trockenübungen auslösen können. Die Kopier-Methode des akademischen Kunst-Studiums bringe es fast zwangsläufig mit sich, daß dessen Ergebnisse so zeitlos gleichförmig und künstlerisch armselig aussehen.

In Rom reagierte man mit Befremden auf diesen Hang der Franzosen zum Perfektionismus,

auf die rationalistische Vorstellung, auch die Kunst sei berechenbar. Bei der Lektüre der *Conférences* vermißte Giovanni Maria Morandi jedes Gespür für eine der wesentlichen Komponenten der Kunst, für die Grazie, »una parte dell'arte, ch'è forse la più bella, cioè la grazia« (Melchior Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca* [...] Rom 1823, S. 145). Wie fremd diese institutionell bedingte Fixierung der Kunst an den Akademien der ausgeübten Kunst gegenüber letztlich blieb, erweisen auch Goldsteins Bemerkungen zu den Werken, die in Paris als Erfüllung der akademischen Normen prämiert wurden: es sind oft Bilder von Künstlern, die den Weg der Anpassung so erfolgreich gegangen waren, daß sie schließlich unerkannt blieben, weil kein persönlicher Stil mehr auszumachen war. Ihre Werke entgingen allen Versuchen kunsthistorischer ‚Händescheidung‘, und in ihrem spezifisch akademischen Klassizismus, dessen Merkmale Goldstein beschreibt (S. 211-220), entzogen sie sich sogar einer stilgeschichtlichen Datierung nach den Kriterien Heinrich Wölfflins. Trotz dieses angestrebten Ziels einer ahistorischen, als bloße Bildtechnik aufgefaßten Kunst habe die akademische Lehre bereits eine dynamische Komponente gekannt, die sich später als Zwang zur Innovation in der Moderne verselbständigte: die Originalität. Nicht für alle Sujets gab es schon mustergültige Formulierungen aus der Antike oder der Hochrenaissance, deshalb wählten die Akademielehrer aus dem Themenrepertoire der Geschichtsschreibung, Religion und Mythologie pausenlos neue Aufgaben aus, deren Lösung ‚originäre‘ Darstellungen geradezu verlangte. Selbst wenn diese stilistisch weiterhin nur die Norm erfüllten, konnten sie doch zum Ausbildungsziel eines Historienmalers führen.

Statt sein malerisches Können in die Darstellung einer solchen, ihm fremden geschichtlichen Begebenheit zu investieren, habe sich Gustave Courbet in einer Umkehrung des aka-

demischen Historienbildes *selbst* in der Mitte seines Ateliers dargestellt: die am Rande nur nachgeordneten Figuren repräsentieren die ihn umgebende Gesellschaft *seiner* Zeit, während er an einem Bild der ‚nackten‘ Wahrheit der Natur malt (»Das Atelier«, 1855). Goldstein sieht in dieser Inversion des Musters akademischer Historienmalerei zu Recht einen Auftakt zur Moderne.

Ein versuchter Brückenschlag in die Moderne des 20. Jh.s geht dann jedoch fehl, denn die willkürlich hergestellte Beziehung zwischen dem Rationalismus Descartes' und der Schematisierung des Menschenbildes in Oskar Schlemmers »Bauhaus-Siegel« von 1921 (»Le Brun-like in the sense of tracing its origins to a common source, namely Descartes', mechanical philosophy«, S. 198) bleibt in der Argumentation zu oberflächlich.

Antje von Graevenitz konnte nachweisen, daß Schlemmers abstrahierendes Bild des Menschen in seiner »transzendenten Anatomie« weit eher auf vormoderne Vorstellungen, etwa auf die Mystik Jacob Böhmes, rekurriert als auf den *Discours de la méthode* (Oskar Schlemmers Kursus: Der Mensch, in: Oskar Schlemmer, *Wand-Bild. Bild-Wand*. Ausst. kat. Städt. Kunsthalle Mannheim 1988, S. 9-17). Indes lag die Programmatik des Bauhauses sehr wohl in der Verantwortung eines Rationalisten. Walter Gropius hat 1919 bei der Gründung in Weimar die logische Konsequenz aus dem traditionellen Dilemma der Akademien, daß Kunst eben nicht lehrbar ist, gezogen und die Lehre auf die lehrbaren Grundlagen beschränkt. Die an das Bauhaus berufenen Künstler bekamen eher die Rolle von Beratern zugeteilt. Nach dem Bruch mit dem überlieferten thematischen Überbau der Kunst neigten die Professoren nun dazu, die bildnerischen Mittel der Kunst zu verabsolutieren und die Lehre fortan auf deren damalige morphologische Merkmale – Materialkunde, systematische Farbenlehre – zu konzentrieren. Dieses fundamentalistische Konzept des ‚Bauhauses‘ im Hinblick auf eine neue Gesellschaft geriet dann aber seinerseits in Konflikt mit den gesellschaftlichen Bedingungen seiner Umsetzbarkeit, war es doch primär ästhetisch begründet: es bestand die Gefahr, daß sich der beabsichtigte Einfluß auf die Industriekultur reduzieren könnte auf die Veredelung und Modernisierung des Geschmacks jener wenigen, die sich den Luxus schöner, aber teurer Bauhaus-Produkte leisten konnten.

Goldsteins Untersuchung führt weiter zu Josef Albers, der als ehemaliger Schüler des Bauhauses und früher Emigrant dessen Ideale

nach Nordamerika ‚rettete‘ und sie dort in ein modernistisches Kunst-Konzept umsetzen konnte. Seine Auffassung vom Bild als Fläche, auf der proportional gestaffelt farbige Quadrate als *Hommage to the Square* dargestellt werden können, steht am Anfang jener Reihe von *Grids*, die John Elderfield (*Artforum*, 1972, 10, S. 52-59) und Rosalind Krauss (*October*, 9, 1979, S. 51-64) als genuin modern charakterisiert haben. Albers konnte seine Malerei zugleich anwenden als Basis einer spezifischen Kunstlehre (*Interaction of Color*, 1961). In ganz unorthodoxer Weise (*to follow me, follow yourself!*) hat er in der »splendid isolation« des Black Mountain College und später in Yale seinen Schülern Wege in die künstlerische Eigenständigkeit gewiesen, Wege, die im akademischen Sinn zunächst die Erfüllung seiner eigenen künstlerischen Norm vorsahen, also das Studium der kompositionellen Ordnung von Form und Farbe betrafen, dann aber dazu führen konnten, das Erreichte in Frage zu stellen, die Ordnung subjektiv umzudeuten und neu zu definieren (S. 282-284). Robert Rauschenberg und Eva Hesse haben die Prinzipien ihres Lehrers als freie Künstler anders aufgefaßt, indem sie diese erweiterten durch die Einbeziehung heterogener Materialien, sie umwandelten in Schemata zur Anordnung disparater Bildelemente. Aus ihren Raster-Bildern läßt Eva Hesse Kunststoffäden heraushängen (»Untitled«, 1967), Rauschenbergs *Combine Painting* »Bed«, 1955, trägt einen fleckig mit Farbe bemalten Quilt. Beide haben hier zugleich jene Rollenzuweisung unterlaufen, die ihre Lehrer Josef und Anni Albers noch eingehalten hatten – modernistische Kunst als Sache der Männer / Kunstgewerbe als Nebenschauplatz für Künstlerinnen –, beide haben statt dessen dem Bild in der »Lücke zwischen Kunst und Leben« (Rauschenberg) eine neue Bedeutung gegeben, was die heute so überstrapazierte Geschlechterfrage schon selbstverständlich mit einschloß. Hier berührt sich Goldsteins kunsthistorische Darstellung mit seiner Biographie als Hochschullehrer, denn er hat eine Zeitlang an

Kunstakademien unterrichtet und nach eigenen Worten gerade dieser Nähe zu Kunst und Künstlern neue Perspektiven auf ein altes Thema abgewonnen. Tatsächlich liegt in den Beobachtungen und Analysen zur akademischen Kunst das Spezifische dieser Darstellung. Umgekehrt sei es vielen amerikanischen Künstlern zugute gekommen, statt an einer Akademie in der Tradition des europäischen Ancien Régime an einem Fine Arts Department einer amerikanischen Universität studiert zu haben.

In der Cambridge University Press hat Goldsteins Buch eine erstklassige Ausstattung erhalten, doch die Etikettierung auf dem Umschlag als »the first book to examine the history of art training from the Renaissance to the present«, was man von Pevsners Buch 1940 zu Recht behaupten konnte, ist falsch, auch deshalb, weil die Darstellung mit den 1960er Jahren abschließt, die nicht mehr als ‚Gegenwart‘ reklamiert werden können.

Hans Dickel

Sind die Deutschen bessere Gärtner?

Anmerkungen zu Gartengeschichte und Freiraumplanung im *Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler (AKL)*, Bd. 1-15

Zu den grundlegenden Aufgaben der kunstwissenschaftlichen Arbeit gehört die biographische Forschung. Die Kunstwissenschaft besitzt seit langem mit dem ursprünglich von Ulrich Thieme und Felix Becker herausgegebenen *Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, das zwischen 1907 und 1950 in 37 Bänden publiziert wurde und von 1953 bis 1962 unter Hans Vollmer als *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jh.s* seine Fortsetzung fand, ein nach wie vor hilfreiches Instrument zur Erschließung einzelner Künstlerviten und der betreffenden Spezialliteratur. 1968 wurde im Leipziger Verlag E. A. Seemann mit der Vorbereitung zu einer Neubearbeitung und der damit verbundenen Erweiterung dieses Unternehmens begonnen. Nachdem zwischen 1983 und 1990 die ersten drei Bände erschienen waren, wurde das Projekt 1991 an den international tätigen Verlag K. G. Saur abgegeben, der unter wesentlich verbesserten Bedingungen im Dezember 1996 den Band 15 vorlegen konnte. Nach dem derzeitigen Stand ist somit etwa ein Fünftel des auf insgesamt 78 Bände projektierten Unternehmens erarbeitet. Bei jährlich drei bis vier Bänden ist damit zu rechnen, daß das *Allgemeine Lexikon der bil-*

genden Künstler (AKL) im Jahre 2015 abgeschlossen wird.

Das unter der Schirmherrschaft des Comité International d'Histoire de l'Art stehende und in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Dokumentationszentrum in Marburg sowie mit der Hilfe zahlreicher in- und ausländischer Fachgelehrter (ca. 1800 Autoren bei den ersten 15 Bänden) entstehende Unternehmen wird bei seiner Fertigstellung auf lange Zeit hinaus das relevante biographische und zugleich auch bibliographische Nachschlagewerk für die Kunstwissenschaft in all ihren Gattungen bilden. Von dem derzeitigen Erschließungsumfang ausgehend (ca. 87 000 Künstler) werden in diesem Werk dereinst wohl eine halbe Million Künstler vertreten sein.

Die Gartengeschichte und Freiraumplanung bildet hierbei mit ihren Vertretern einen sehr kleinen speziellen Bereich. Ein elementarer Vorteil gegenüber dem alten Thieme-Becker/Vollmer besteht darin, daß die Daten des AKL seit 1993 – zunächst ausgehend von den Einträgen des Thieme-Becker/Vollmer – auf CD-ROM mit Volltext, seit 1995 auch online abrufbar sind. Ein weiterer Vorteil liegt darin, daß die Künstler der einzelnen Kunst-