

# KUNST CHRONIK

J 4360 E

45. JAHR

JUNI 92

HEFT 6

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

## Inhalt

### Ausstellungen und Tagungen

Munch und Frankreich. Paris (Musée d'Orsay), 23.9.1991 – 5.1.1992; Oslo (Munch Museet), 3.2. – 21.4.1992; Frankfurt a.M. (Schirn), 1.6. – 9.8.1992. – Tagung anlässlich der Ausstellung im Musée d'Orsay am 17./18.10.1991 (Sabine Schulze) ..... 233

Ausstellungen und Publikationen zum Jubiläumsjahr von Otto Dix 1991 (Andreas Strobl) ..... 237

### Rezensionen

Jürgen Ecker, Anselm Feuerbach, Leben und Werk (Daniel Kupper) ..... 247

Horst Uhr, Lovis Corinth (Andreas Blühm) ..... 260

Georges Bauquier und Nelly Maillard, Fernand Léger (Joachim Heusinger v. Waldegg) ..... 267

Otto Benkert und Peter Gorsen (Hrsg.), Von Chaos und Ordnung der Seele (Barbara Schellewald) ..... 270

### Varia

Bei der Redaktion eingegangene Neuerscheinungen ..... 276

Ausstellungskalender ..... 278

Zuschriften an die Redaktion ..... 282

Die Autoren dieses Heftes ..... 284

Diesem Heft der KUNSTCHRONIK liegt der Inlandauflage ein Prospekt des Franz Steiner Verlag, Stuttgart (Kunstgeschichte 1988–1992) bei.

# Geschichte der Restaurierung in Europa Band I

Akten des internationalen Kongresses »Restaurierungsgeschichte«  
★ Interlaken 1989 ★

Autoren: Paul Philippot ★ Peter Kurmann ★ Jukka Jokilehto ★ Thomas  
Cocke ★ François Enaud ★ Manfred Koller ★ Gilberte Emile-Mâle ★  
Jacoba Levy-van Halm ★ Andrea Bruno ★ Licia Vlad Borrelli ★ Ulrich  
Schießl ★ Wolfgang Wolters

157 Seiten mit zahlreichen Abb., 21 x 28 cm, ISBN 3-88462-082-7  
★ DM 98,00 ★

*1992/93 erscheint*

*Band II, Akten des internationalen Kongresses »Restaurierungsgeschichte«  
Basel 1991*

*ISBN 3-88462-083-5, zum Preis von DM 98,00.*

Bestellen Sie **Geschichte der Restaurierung, Band I + II**, berechnen wir  
Ihnen einen Sonderpreis von DM 175,00.

Die Abnahme beider Bände zu besagtem Sonderpreis verpflichtet zur  
Zahlung des Gesamtbetrages bei Erhalt der Rechnung des ersten Bandes.

Gleich anfordern bei:



**Wernersche Verlagsgesellschaft**

Liebfrauenring 17-19 ★ D - 6520 Worms am Rhein  
Telefon 06241-43574 ★ Telefax 06241-45564

Christa Lichtenstern  
**Metamorphose in der  
Kunst des  
19. und 20. Jahrhunderts**

**Band 2: Vom Mythos zum Prozeßdenken  
Ovid-Rezeption - Surrealistische Provokation - Thema  
der Nachkriegszeit**

1992. Ca. 540 Seiten mit 252 Schwarzweiß-  
und 16 Farbabbildungen. Leinen mit Schutzumschlag.  
Ca. DM 248,-. Format 21 x 28 cm. ISBN 3-527-17764-7

Im nun vorliegenden zweiten Band der "Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts" zeigt die Verfasserin, wie und aus welchen Prämissen heraus die Kunst sich im Laufe des 19. und vor allem zunehmend im 20. Jahrhundert Verwandlungsdarstellungen zuwendet.

In der Rezeption der Ovidischen *Metamorphosen* trifft man seit der Frühromantik auf neue Adaptionen der bekannten Mythen. Je jünger die Beispiele sind, desto auffälliger agieren sie aus dem Verwandlungspotential der bildnerischen Mittel und ihrer Strukturen heraus. Diese formreflexive Verarbeitung der Metamorphose-Thematik berührt sich mit dem hier erstmals umfassend untersuchten Metamorphose-Prinzip der Surrealisten. Nach 1945 läßt sich in der freien Westkunst eine nachgerade erstaunliche Metamorphose-Euphorie feststellen. Vor diesem Hintergrund analysiert die Autorin symptomatische Metamorphose-Beispiele der figurativen wie der abstrakten Nachkriegskunst.

VCH, Postfach 10 11 61, W-6940 Weinheim



**Acta humaniora**

Kein Rückenwind?



... Dann müssen Sie lesen:

# Vade mecum Vadetezum

**oder zu was Ende studiert man Kunstgeschichte?**

MIT NEUN BILDNISSEN PROMINENTER KUNSTHISTORIKER  
VON EINST UND JETZT, GEZEICHNET VON JOHANNES GRÜTZKE  
UND MATTHIAS KOEPPPEL

1992. 52 Seiten, broschürt. ISBN 3 - 927463 - 16 - 7. 15,— DM.

Wiener Kunstgeschichtsstudenten dichteten 1906 ein Vademecum für Kunsthistoriker in 240 schlichten Knittelversen. Dieses zwar legendäre, aber hierzulande kaum wirklich gekannte Dokument wird nun, soweit wir sehen, zum ersten Male gedruckt.

Die Seminaratmosphäre am Lehrstuhl Max Dvoráks ist mit diesem Studentenuk ebenso portraitiert wie der KuK-Feuilletonismus Richard Muthers.

Martin Sperlich erfüllte das Anliegen des Verlegers zum Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte in Berlin, das Kakanische ins Piefkische zu übertragen; wir meinen, daß die 360 Knittelverse seiner Nachdichtung sowohl unseren Zeit- wie unseren Provinzialstil haargenau getroffen haben. Den jungen Adepten der Kunstgeschichte mögen sie bei dem Versuche, die Karriereleiter zu erklimmen, dienlich sein.



**DETLEF HEIKAMP VERLAG BERLIN**

Auslieferung: SILVER & GOLDSTEIN

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

45. Jahrgang

Juni 1992

Heft 6

---

## Ausstellungen und Tagungen

### MUNCH UND FRANKREICH

(mit vier Abbildungen)

Vom 23. September 1991 bis zum 5. Januar 1992 fand im Musée d'Orsay in Paris die Ausstellung *Munch et la France* statt, die anschließend vom 3. Februar bis 21. April im Munch Museet Oslo und vom 1. Juni bis zum 9. August in der Schirn Kunsthalle Frankfurt gezeigt wird. Am 17. und 18. Oktober 1991 wurde als Bestandteil des Rahmenprogramms im Musée d'Orsay ein internationales Kolloquium zum gleichen Thema abgehalten.

Munchs Rückkehr nach Frankreich war ein Triumph. Mit nahezu fünfzig Gemälden und hundertdreißig Zeichnungen, Lithographien und Holzschnitten war er in den Ausstellungsräumen des Musée d'Orsay den Hauptmeistern der zeitgenössischen französischen Avantgarde gegenübergestellt. Für das Pariser Publikum ist Edvard Munch eine Entdeckung, denn in den Museen der französischen Hauptstadt ist er bis heute nur mit einem einzigen Bild vertreten (*Rodins „Denker“ im Garten von Dr. Linde* im Musée Rodin). Für drei Monate präsentierte sich nun das Werk des Malers innerhalb einer breitangelegten Begegnung mit der norwegischen Kultur der Jahrhundertwende. Ein musikalischer Zyklus stellte die zeitgenössischen Komponisten, eine Filmreihe die Regisseure vor. Das von den höchsten politischen Repräsentanten Frankreichs und Norwegens geförderte Unternehmen erinnert an die Begeisterung für das geheimnisvolle Land im Norden, die im ausgehenden 19. Jahrhundert Paris schon einmal ergriffen hat. Heute steht der Maler Edvard Munch im Mittelpunkt; vor genau hundert Jahren, als der junge Künstler aus Kristiania in der französischen Metropole lebte, war er ein Unbekannter. Munch blieb während seines dreijährigen Frankreichaufenthaltes 1889

bis 1891 ein Außenseiter, der Sprache nicht mächtig, mittellos, angewiesen auf die Gesellschaft seiner Landsleute. Sogar nach 1892, dem Zeitpunkt seines skandalumwitterten Durchbruchs in Deutschland, ignorierte ihn die französische Kritik hartnäckig. Zwar stellte er seit 1896 regelmäßig auf den Salons des Indépendants aus, erreichte jedoch nie öffentliche Aufmerksamkeit. Auch auf dem Kunstmarkt konnte er sich nicht etablieren; die französischen Museen übergingen ihn, er fand auch keine privaten Mäzene. Wenn das Musée d'Orsay jetzt Munchs französische Jahre in das Zentrum eines Forschungs- und Ausstellungsprojektes stellt, erlangen damit vor allem die Bilder nachträglich Interesse und Anerkennung, mit denen Munch seinerzeit vergeblich versuchte, in Frankreich zu reüssieren.

Das Thema ist deutlich umrissen: Aufgenommen sind nur diejenigen Werke Munchs, die während der Frankreichaufenthalte oder als deren unmittelbare Ergebnisse entstanden; der Schauplatz Berlin ist bewußt ausgespart. Diese Beschränkung schärft den Blick für sehr enge thematische und formale Bezüge zur zeitgenössischen französischen Malerei. Die künstlerische Vielfalt der Pariser Szene zwischen 1885 und 1908, den Eckdaten der Ausstellung, repräsentieren einzelne Werke, die exemplarisch die Überfülle des verfügbaren Vorbilderschatzes vertreten. Durch die direkte Gegenüberstellung werden bislang summarisch angenommene Einflüsse konkretisiert. Auf archivalische Nachrichten kann sich die Auswahl nicht stützen. Weder Briefe noch Tagebuchaufzeichnungen überliefern, welche Ausstellungen er besuchte, welche Werke ihn besonders beeindruckt haben oder welche Künstler er persönlich kennengelernt hat. Munch verbirgt seine Quellen und wird sich auch später nie zu seinen Vorbildern bekennen. Sie aus der kritisch vergleichenden Betrachtung der Werke zu rekonstruieren, ist das Ziel von Rodolphe Rapetti und Arne Eggum, die gemeinsam die Konzeption entwickelt haben.

Das erste Jahr seines Frankreichaufenthaltes charakterisiert Munch später als „kurzes Aufflackern meiner impressionistischen Periode“. 1889 war er kein Anfänger mehr, seit 1880 lebte er als Künstler, hatte regelmäßig gemalt, ausgestellt und sich 1884 Fritz Thaulows „Freilichtakademie“ angeschlossen. Nun galt es, sich von der naturalistischen Malweise seiner norwegischen Lehrer wieder zu lösen, deshalb richtete Munch sein Interesse auf Paris und damit auf die Impressionisten. Mit Ansichten der Seine bei wechselnden Lichtverhältnissen, Stadtlandschaften, Landpromenaden und Caféhausszenen nimmt er bewußt ihre Themen auf. Zahlreiche der zwischen 1889 und 1891 entstandenen Bilder erweisen sich als formale Auseinandersetzung mit der impressionistischen Technik, insbesondere mit den Werken von Sisley oder Monet. Ihre Sujets jedoch konnten Munchs Interesse an der Darstellung existentieller Themen nicht befriedigen. Ein augenfälliges Beispiel für eine formale Anlehnung an ein französisches Vorbild bei gleichzeitiger Vertiefung psychologischer Gehalte bietet die Gegenüberstellung von *Rue Lafayette*, 1891 (Oslo, Nasjonalgalleriet) mit Gustave Cailleottes *Un balcon boulevard Haussmann* von 1880 (Privatbesitz) (Abb. 1a und b). Zitiert sind die Konstruktion des Bildaufbaus, die scharfe Perspektive und die unvermittelte

Kombination der Größenverhältnisse. Dagegen haben die helle Farbskala, die zerfließenden Kontraste und die rhythmische, parallele Pinselsetzung auf durchscheinender Leinwandgrundierung mit Caillebottes Maltechnik keinerlei Gemeinsamkeiten mehr. Auch Munchs Spiel mit Komplementärfarben entspricht nicht der harmonischen Palette des Studienobjektes. Anders als bei der Vorlage erscheint zudem die Oberflächenstruktur bei Munch uneinheitlich: Der diagonalgestellten, stabförmigen Strichführung der Straßenflucht ist der ornamental schlingende Farbauftrag der Balkonszene deutlich entgegengesetzt. Dadurch isoliert Munch die Figur und verwandelt die impressionistisch beruhigte Szene Caillebottes in eine schwindelerregende, präfuturistische Konfrontation zwischen dem einsamen Betrachter und dem tosenden Straßenverkehr.

Spätestens *Die Nacht*, 1890 (Oslo, Nasjonalgalleriet) (Abb. 2), läßt sich mit keinem stimmungsmäßig verwandten französischen Gegenstück mehr vergleichen. Im sogenannten „Manifest von St. Cloud“ hatte Munch sich 1889 programmatisch losgesagt von den Interieurs mit ihren lesenden und strickenden Staffagefiguren und statt dessen als Gegenstand der bildenden Kunst den lebendigen Menschen gefordert, der atmet und fühlt, leidet und liebt. Das menschliche Psychodrama, dessen Darstellung im Zentrum seiner Arbeit stehen wird, erscheint in der *Nacht* noch im impressionistischen Stilkostüm. Zeitgenössische Kritiker waren es, die eine Verbindung zu Monets *Un coin d'appartement*, 1895 (Paris, Musée d'Orsay) geschlagen haben, ohne dabei zu übersehen, daß Munch die friedliche Langeweile eines bürgerlichen Nachmittages in die explosive Stille drückender Einsamkeit verkehrt hatte.

1890 belegt eine Notizbucheintragung Munchs Auseinandersetzung mit den Prinzipien des Symbolismus. Mangelnde Sprachkenntnisse dürften eine dezidierte Auseinandersetzung mit dem literarischen Symbolismus verhindert und ihn erneut auf das Studium der Werke festgelegt haben. Munchs Definition des Symbolismus als „Verwandlung der Natur entsprechend den Stimmungen des Künstlers“ kommt einem subjektiven Bekenntnis gleich. Das Bild *Melancolie* markiert 1891 durch die reduzierte Ausstattung, die schematisierte Landschaft und den Verzicht auf räumliche Präsenz die Assimilation symbolistischer Gestaltungsmerkmale. Immer noch ist Munch der Reagierende, der die Ausbildung einer neuen Stilrichtung beobachtet, um ihre künstlerischen Mittel in seinen Formfindungsprozeß einzu beziehen. Eindeutig identifizierbarer Vorlagen bedurfte er dazu offensichtlich immer weniger. Gauguins Konzentration auf die menschliche Gestalt mußte Munch auf der Suche nach dem Ausdruck des Existentiellen bekräftigen, ohne daß konkrete Einflüsse in den frühen 90er Jahren schon nachweisbar würden. Erst 1896, als Munch sich verstärkt dem Holzschnitt zuwendet, wird Gauguin als Vorbild unübersehbar präsent. Munch lebt mittlerweile vorwiegend in Berlin und kommt nur noch sporadisch nach Frankreich, um sich der Pariser Druckereien zu bedienen oder um die Salons des Indépendants zu besuchen, an denen er seit 1896 regelmäßig teilnimmt. Vor allem die Einzelausstellung bei Bing im April des gleichen Jahres hatte ihn in den Pariser Künstlerkreisen bekannt gemacht. Von nun an ist er nicht nur ein Suchender, sondern auch ein An-

reger. Mit den Fauves verbindet Munch gegenseitige Inspiration und Bestätigung. Die provokant primitive Komposition, der raue Malstil und die grellen, ungemischten Farben finden bei ihm zur gleichen Zeit Verwendung wie bei Matisse. Munchs Akzeptanz in der locker verbundenen Gruppe der Fauves belegt Raoul Dufy in dem Bild *Drei Sonnenschirme*, 1906 (Houston, The Museum of Fine Arts), das in Aufbau und Farbwahl Munchs *Mädchen auf der Brücke*, ca. 1902 (Moskau, Puschkinmuseum), aufgreift. Der Ankauf dieses Bildes durch den berühmten russischen Sammler Ivan A. Morosov hatte in Paris großes Aufsehen erregt. Schließlich war der gegenseitige Respekt zwischen Munch und den Fauves groß genug, um 1906 gemeinsam in einem Saal im Salon des Indépendants auszustellen.

Mit zwei Versionen des *Tod des Marat*, 1907 (beide Oslo, Munch Museet) schließt die Ausstellung. Munch hat das Thema, das biographisch auf einen mißglückten Schuß auf seine Verlobte Tulla Larson zurückzuführen ist, insgesamt fünfmal aufgegriffen. Die Ausstellung sucht den Vergleich zwischen der großformatigen Fassung 1907 (Oslo, Munch Museet) (*Abb. 3a*) und Pierre Bonnard's *L'Homme et la Femme*, 1900 (Paris, Musée d'Orsay). Im Katalogtext begründet Rapetti diese Gegenüberstellung mit motivischen und kompositorischen Gemeinsamkeiten; das Thema selbst geht natürlich auf Davids *Marat* zurück. Eggum sieht dagegen die Parallele zu Matisse und beruft sich auf Ähnlichkeiten in Farbauswahl und Strichführung. Munch selber nennt auch einen Namen: Paul Cézanne. Als Referenz vor dem Meister ist im Vordergrund ein Stilleben mit Hut und Obstschale plaziert. „Beiläufig im Hintergrund“, wie Munch es selber kommentiert, erscheinen eine Mörderin und ihr Opfer.

Aus dieser Konstellation entwickelt Philippe Dagen, Paris, in seinem Kolloquiumsreferat ein klassisches Paragone-Motiv. Munch hat sich, wie Dagen anhand der verschiedenen, 1906 bis 1908 entstandenen *Variationen der Badenden* (alle Oslo, Munch Museet) nachweist, mit Cézanne auseinandergesetzt und damit eine Technik aufgegriffen, der schon Matisse, Derain, der junge Picasso oder Braque gehuldigt hatten. Munchs „ebensogut wie von Cézanne behandeltes“ Stilleben sei dagegen nicht uneingeschränkt als Hommage zu verstehen. Schon die Fauves hatten Cézanne angegriffen und mehr Dramatik und Expression im Ausdruck gefordert. In bewußtem Gegensatz zu Cézanne verabschiedete Munch auch dessen Konzeption des *L'art pour l'art* und konfrontierte die selbstgenügsamen Gegenstände Cézannes mit der menschlichen Tragödie, mit Mord und Totschlag.

Eine so rationale, von kunstimmanenten Kriterien gelenkte Rezeption französischer Werke wollte kein weiterer Kolloquiumsteilnehmer Munch unterstellen. Gleichzeitig wurde die psychische Disposition des Künstlers als Basis der Werkinterpretation übereinstimmend abgelehnt. Seit der ersten Publikation (Przybyszewski 1894) hatte die Biographie als Deutungsgrundlage stilkritische Fragestellungen überdeckt. Dagen konzentriert sich Reinhold Heller, Chicago, auf die Analyse des Formfindungsprozesses. Er rekonstruiert die Entwurfsphase und belegt daraus Munchs Unabhängigkeit gegenüber konkreten französischen Vorbildern. Zudem beweisen seine theoretischen Äußerungen schon früh sein Verständ-

nis der symbolistischen Konzeption, das sich am Ende in einem selbständigen, dem französischen vergleichbaren Formenvokabular manifestiert.

Insgesamt hatten alle Kolloquiumsbeiträge das Ziel, Munch aus der ihm traditionell zugewiesenen Außenseiterposition zu befreien. In den Referaten von Régis Boyer, Paris, und Henri Usselman, Göteborg, wurde Munchs Frankreichaufenthalt in den historischen Rahmen einer generationsübergreifenden romantischen Skandinavienmode von Seiten der Franzosen und einer förmlichen Parishörigkeit der Künstler aus den nordischen Ländern gespannt. Wie Munch im Kreis seiner Landsleute in Frankreich lebte, wurde von Thomas Millroth, Stockholm, am Beispiel des Salons von Ida Molard geschildert; für Munchs Berliner Jahre sind solche Details seit langem aufgearbeitet (zuletzt Kat. Ausst. Mannheim 1981). Kirk Varnedoe, New York, verweist schließlich auf die grundsätzlich unterschiedlichen sozialen Voraussetzungen zwischen Munch und den prägenden französischen Künstlern; weder Toulouse-Lautrecs Sarkasmus noch Gauguins Zivilisationsekel entsprechen seiner puritanisch geprägten Einstellung. Diese Unabhängigkeit vom intellektuellen Klima Frankreichs verhalf Munch zu der Opposition gegen die möglichen Vorbilder, die zur Wahrung eines persönlichen Stils notwendig war. Trotz der übermächtigen Tradition, wegen der es Munch nach Paris gezogen hatte, erlag er deshalb nie der Gefahr des Epigontums.

Sabine Schulze

AUSSTELLUNGEN UND PUBLIKATIONEN  
ZUM JUBILÄUMSJAHR VON OTTO DIX  
(mit drei Abbildungen)

Ausst. Kat. *Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891-1991*, Galerie der Stadt Stuttgart/Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Hrsg. von Wulf Herzogenrath und Johann Karl Schmidt. Buchhandelsausgabe: Stuttgart, Hatje 1991.

Ausst. Kat. *Otto Dix zum 100. Geburtstag. Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Kartons, Druckgraphik, Glasfenster aus eigenen Beständen*. Veröffentlichungen der Städt. Galerie Albstadt 71. Städtische Galerie Albstadt 1991.

*Otto Dix zum 100. Geburtstag. Symposium*. Städtische Galerie Albstadt 1991.

Ulrike Rüdiger, *Grüße aus dem Krieg. Die Feldpostkarten der Otto-Dix-Sammlung in der Kunstgalerie Gera*. Kunstgalerie Gera 1991.

Ausst. Kat. *Otto Dix. Arbeiten auf Papier. Ausst. zum 100. Geburtstag in der Kunstgalerie Gera*. Kunstgalerie Gera 1991.

Hans Ulrich Lehmann, *Otto Dix. Die Zeichnungen im Dresdner Kupferstich-Kabinett. Katalog des Bestands*, hrsg. anlässlich der Ausst. des Kupferstichkabinetts *Otto Dix zum 100. Geburtstag. Die Dresdner Sammlung. Graphik und Zeichnungen im Albertinum, Dresden* 1991.

Suse Pfäffle, *Otto Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen*, Stuttgart, Hatje 1991.

*Otto Dix. Die Friedrichshafener Sammlung*, Bestandskatalog. Hrsg. von Lutz Titte. Zeppelinmuseum Friedrichshafen 1992.

Mit dem Dix-Jubiläum wurde – meist eher pflichtbewußt – ein Maler geehrt, dessen Schaffen dank mehrerer großer Ausstellungen (Stuttgart 1971 und 1981, Paris 1972, München und Brüssel 1985) im öffentlichen Bewußtsein durchaus gegenwärtig ist. Größtes Unternehmen war die Retrospektive in Stuttgart und Berlin. Die Galerie der Stadt Stuttgart besitzt die umfangreichste Sammlung von Dix-Gemälden und somit die besten Voraussetzungen für eine Retrospektive. Konservatorische Rücksichten ließen einen umfassenden Überblick nicht zu; wichtige Bilder fehlten, weil Gemälde auf Holz von vielen Museen nicht mehr ausgeliehen werden. Ein Überblick über das Schaffen kam am ehesten noch in Berlin zustande, wo noch einige zentrale Werke zusätzlich ausgestellt werden konnten. Allerdings wurde bei beiden Stationen der Retrospektive auf den Zeichner und Graphiker Dix weitgehend verzichtet. Die übrigen Ausstellungen hingegen mußten sich vor allem auf eben diese Gattung beschränken. Diese Zweiteilung, das Hauptmanko der Jubiläumsveranstaltungen, wirkt sich auch in den wissenschaftlichen Beiträgen der Kataloge aus. Ein Überblick über die wichtigsten Initiativen soll ein Bild vom Forschungsstand geben. Allerdings muß die Erörterung häufig von einer Publikation zur anderen springen, um Wiederholungen zu vermeiden.

Die Ausstellungsetappen in Stuttgart und Berlin unterschieden sich auch durch die Präsentation. In Stuttgart inszenierte man ‚Erlebnizräume‘, die weniger die Bilder zeigten, als ein Gefühl für ihre Entstehungszeit wecken sollten. Bei künstlicher Beleuchtung wirkten die Gemälde wie Leuchtkästen, Reproduktionen ihrer selbst – womit man über Benjamin endlich hinausgekommen wäre. Anscheinend sollte z.B. die Auseinandersetzung von Dix mit seinen Kriegserlebnissen leibhaftig vor Augen geführt werden, indem man in den Kuppelraum des Kunstvereinsgebäudes eine Ruinenattrappe stellte als Illustration seiner Bemerkung, er habe ‚jahrelang [nach dem ersten Weltkrieg] diese Träume gehabt, in denen ich durch zertrümmerte Häuser kriechen mußte, durch Gänge, durch die ich kaum durchkam...‘ [in einem Interview 1965]. Eine in diesem Raum versuchte Gegenüberstellung von Schatten- und Lichtseite des Lebens und der Bilder wurde nicht fortgeführt. In der Gewichtung dominierten die Portraits der zwanziger Jahre, während der genuine Beitrag von Dix zum Dadaismus, seine ‚Monumentalgemälde‘ als bewußte Absurdität und Angriff auf die Malerei, nicht dokumentiert wurde (*Abb. 4*). In Berlin hingegen wählte man eine museale Präsentation und suchte einen sinnvollen Kompromiß zwischen thematischer und chronologischer Hängung.

Die Kartons, mit denen Dix seine Ölbilder vorbereitete, waren in Stuttgart von den Gemälden weit getrennt und in Berlin weitgehend aus der Ausstellung genommen. Interessante Vergleiche waren so wiederum nur anhand von Repro-

duktionen möglich. Dafür war in Berlin der Graphiker wenigstens mit seinem Kriegszyklus vertreten. Gewissermaßen zur Entschädigung zeigte in Stuttgart die Galerie Valentini zahlreiche Entwürfe und Studien. Auch die Dresdner (später, 29.2.–10.5.92, auch in Edinburgh, Nat. Gallery of Scotland, gezeigt) und die Geraer Bestandsausstellungen – in Gera durch Leihgaben ergänzt – boten interessante Neuentdeckungen. Damit verglichen blieb der Erkenntniswert der Retrospektive begrenzt; sie verlängerte die Liste jener als unerlässlich geltenden Großveranstaltungen, die den heutigen flanierenden Kunstgenuß dokumentieren.

Im Katalog der Ausstellung in Berlin und Stuttgart (im weiteren mit B/S abgekürzt) finden sich zahlreiche unterschiedlich tief schürfende Aufsätze zu Aspekten des Werks, das in seiner Gesamtheit aber außer Betrachtung blieb. Die Vergleichsabbildungen sind in Briefmarkengröße abgebildet, was ein Nachvollziehen der Argumentation dem Leser ohne Spezialbibliothek unmöglich macht. Daß auf diese Weise kunsthistorische Forschung popularisiert werden könnte, ist trotz der Verkaufszahlen des Katalogs eine Illusion.

Im einleitenden Artikel des Stuttgarter Veranstalters J. K. Schmidt wird der Anspruch erhoben, erstmals den „ganzen“ Dix zu zeigen. Solche Behauptungen unterschlagen die Münchner Ausstellung von 1985, nach wie vor die umfangreichste ihrer Art. Eine Bereicherung waren einige selten gezeigte Landschaften der späten vierziger Jahre und Werke wie das riesige Gemälde *Lukas/Dix malt die Madonna*, aber sie werden im Katalog nicht abgebildet, wohl wegen des üblichen Verdikts, dem die Qualität dieser Arbeiten unterliegt. Eine Auseinandersetzung mit den Arbeiten seit den vierziger Jahren fand auch hier wieder nicht statt. In Berlin sah man zudem diesen Teil des Werks radikal gekürzt: Alte Vorurteile wurden ungeprüft fortgeschrieben.

Die betonte Entpolitisierung bei der Bilderauswahl in der Ausstellung setzt sich in den Texten weitgehend fort. Selbst wenn es fraglich ist, ob Dix ein politischer Maler war (was R. Beck in seinem Katalogbeitrag, fußend auf der These von O. Conzelmann [*Der andere Dix, sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Stuttgart 1983], ablehnt), hätte man doch zerstörte Arbeiten wie *Barrikade* und *Straßenkampf* erwähnen oder durch eine pointiertere Auswahl die Darstellung der unteren sozialen Schichten demonstrieren können. Statt dessen präsentierte man einen Portraitisten der ‚besseren Gesellschaft‘, der hin und wieder auch kuriose Typen malte. Eine Rezeptionsanalyse, die vielleicht Dix als „meistgesuchten Portraitmaler der Berliner Gesellschaft“ [B/S, S. 35] erweisen könnte, steht weiterhin aus. M. Fuchs erarbeitet in einem Beitrag zum Portrait überzeugend eine begriffliche Unterscheidung von Individuum und Typus, welche sich in den Portraits von Dix dann oft mischen. Daß dies eine breite Diskussion in Theorie und künstlerischer Praxis der Zeit war, kann man aber lediglich den Fußnoten entnehmen. Ein Prinzip der Katalogherausgeber scheint es zu sein, jeglichen Kontext nach Möglichkeit auszublenden.

Für Schmidt ist der Werdegang von Dix nicht „aus dem Zerwürfnis mit der bürgerlichen Lebenswelt“, wie es für den avantgardistischen Bohemien der Zeit üblich gewesen sei, sondern „aus versagter Individualität“, gleichbedeutend mit

dem „Ausbruch aus beschränkten Verhältnissen“, zu erklären [S. 35]. Vom „erfolgreichen Proletarier“ ist die Rede, gemäß der späten Selbstinszenierung von Dix als „souveräner Prolet“ [*Gespräch am Bodensee*, 1963]. Daß das Elternhaus – ob nun bürgerlich oder kleinbürgerlich – durchaus musisch interessiert war, bleibt ausgeklammert. Eine Entmystifizierung der Biographie von Dix wäre zu begrüßen; Ansätze dazu bietet L. Tittel im soeben erschienenen Friedrichshafener Katalog. Ebenso müßte geprüft werden, inwieweit in den Bildern Attitüde an die Stelle abgebildeter Wirklichkeit tritt. Selbstinszenierung ist bei Dix ein zentraler Aspekt und die Frage nur allzu wichtig, ob seine ironische Haltung als Dandy tatsächlich so ironisch war [S. 35]. Die Forschung hat hier von vorn zu beginnen, an unpubliziertem Material fehlt es nicht.

Der kritische Blick auf die Biographie wäre auch nötig, um dann die Entwicklung zu einem Spätwerk zu verstehen, das allgemein als kraftlos bezeichnet wird. Ob hierzu allerdings die einfache Verknüpfung mit Äußerlichkeiten – „das bequeme Haus am Bodensee“ [S. 38] – hilfreich sein kann, scheint mir fraglich. M. Eberle [*Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, Stuttgart/Zürich 1989] erkannte darin eine generationstypische Entwicklung und sah den ‚Bruch‘ mit der Struktur der Bilder der zwanziger Jahre schon zu Beginn der dreißiger vollzogen. Bei den meisten Berliner/Stuttgarter Beiträgen jedoch geht es darum, das von seiner Umwelt so gut wie abgelöste geniale Individuum zu konstruieren. „Dix verstand es zeitlebens, seine Kunstauffassung in Spruch und Widerspruch an der zeitgeschichtlichen Wirklichkeit festzumachen, wodurch ihm das krasse Scheitern eines Felixmüller, Grosz, Meidner, Schlichter, deren historische Zeit ablief, erspart blieb“ [S. 33]. Daß der Vergleich mit Weggefährten und Zeitgenossen gerade bei Dix entscheidend zum Verständnis beitragen kann, paßt natürlich nicht zu einer derartigen Geschichtsauffassung, und die Namen eines Meidner und Felixmüller oder der Düsseldorfer Freunde bleiben im gesamten Katalog unerwähnt. Hartnäckig wird Dix, der vier Jahre lang die Dresdner Akademie besuchte und auch in Düsseldorf die Akademie zumindest als praktische Möglichkeit ansah, ein Atelier zu bekommen, als Autodidakt bezeichnet [S. 34], der seinen „Sonderweg“ gegangen sei. Und muß dann auch noch ein „kunstgeschichtliches Sonderrecht“ eingeklagt werden [S. 39], um dem angeblich verkannten Künstler gerecht zu werden?

Die Auseinandersetzung von Dix mit der kunsthistorischen Tradition wird konstatiert und ihre Unvergleichlichkeit gefeiert: „Kein Künstler hat so nachdrücklich auf der historischen Einheit der Kunst bestanden wie Dix...“ [S. 38]. Während in der Moderne der „Kunstabgriff verschollen“ ging, sei es Dix gelungen, aus den Trümmern eine „Collage auf die Gegenwart als Erbin der gescheiterten historischen Veranstaltung zu versammeln“ [S. 40]. Eine pauschal als moralisch fragwürdig hingestellte Moderne ist nicht mehr als ein anachronistisches Klischee, das einer Auseinandersetzung mit der Tradition höhere Bedeutung verleihen soll und dem vermeintlichen Vorwurf ausweichen will, diese verträge sich nicht mit dem Konstrukt ‚originäres Genie‘. Eine Argumentationsform, die nur bei Mißachtung des historischen Kontextes zwingend wird. Schon 1925 wandte

sich Franz Roh gegen die Haltung, „Rezeptionskunst“ – er nannte es tatsächlich bereits so und meinte damit jede Form von Zitat und Aufnahme vorhandener Formen – „noch immer als Kunst zweiten Ranges“ zu verstehen, was auf der „Verquickung der Frage der Originalität mit derjenigen der Qualität“ beruhe. Beide seien „auf das Schärfste zu trennen“ [*Nachexpressionismus. Magischer Realismus*, Leipzig 1925, S. 99]. Dieses Reflexionsniveau muß wieder erreicht werden.

Weiterhin steht die Legende vom Ausstellungsverbot 1934 unbefragt neben der Tatsache, daß Dix Mitglied der Reichskulturkammer gewesen ist und 1935 in Berlin ausstellte. Diese Zeit scheint von absurden Intrigen und Orientierungslosigkeit geprägt zu sein: Auf Betreiben seines künstlerischen Konkurrenten Richard Müller wurde Dix von der Akademie gejagt, während seine politisch engagierten Schüler inhaftiert wurden; derselbe Richard Müller wiederum geriet auf Grund seines schlüpfrigen Detailrealismus in den Verdacht der Pornographie und wurde von seinen Kollegen aus dem Amt des Direktors der Dresdner Akademie gedrängt. Bislang gilt Müller einseitig als der große Übeltäter, doch ist festzuhalten, daß Dix von der Kritik seit Ende der zwanziger Jahre als ein „zweiter Müller“ bezeichnet wurde, da der thematische Biß seiner früheren Bilder fehle. Die Forschung sollte sich dadurch zur Arbeit provoziert fühlen und die Werke dieser Zeit aneinander messen. Im Geraer Katalog der Arbeiten auf Papier werden zwar nur ‚unverfängliche‘ Quellen wiedergegeben, aber im Dix-Geburtshaus sind immerhin Briefe ausgestellt, die neues Licht auf seine prekäre Situation in diesen Jahren zwischen Anpassung und Ausgeschlossenensein werfen (*siehe Anhang*). Im Stuttgarter Katalog hingegen wird der Dix-Spruch von 1957 „Die Landschaftsmalerei war damals eine Art Emigration“ übernommen. Der Versuch, sich ruhig zu verhalten, um unauffällig weiterleben zu können, ist ja kein Einzelfall – man denke nur an Schlemmer. Als Mangel erweist sich in diesem Zusammenhang, daß sich keine der Ausstellungen ausreichend mit den Bildern der dreißiger Jahre beschäftigte und somit die Frage unterblieb, ob und wie Dix auf die Verherrlichung derjenigen deutschen Maler in Nazi-Deutschland reagierte, die er selbst intensiv studierte. Hat er sich etwa mit den dargestellten Frauentypen dieser Jahre – darunter strohblonde Modeschönheiten – vielleicht dezidiert gegen die Kunsttheorien Alfred Rosenbergs vom „nordischen“ Menschen und der „nordischen“ Kunst gewendet? Kann seine Beschäftigung mit C. D. Friedrich und der Tradition der Landschaftsmalerei als Gegenbewegung zur mißinterpretierenden Verehrung der Nazis gesehen werden? Mit der komplexen Situation des Künstlers während dieser Jahre, der man versucht hat gerecht zu werden, hat sich der Katalog kaum befaßt. In den neuen Bundesländern scheint die Bereitschaft größer zu sein, die seltsamen Windungen, die für das Überleben in einem totalitären Regime notwendig zu sein scheinen, zu beobachten, während im Westen der Geniebegriff Urstände feiert. Eine vorbehaltlose Aufdeckung der historischen Fakten täte sicher besser als das bisherige Lavieren, zumal in unseren Tagen vergleichbare Fälle ‚abgewickelt‘ werden.

Ein weiteres brachliegendes Forschungsfeld ist die faktische Zweistaatlichkeit von Dix im geteilten Deutschland. Erst kürzlich war Dix im Gespräch, nachdem

die Vorgänge beim Erwerb des *Kriegstriptychons* für die Dresdner Sammlungen ans Licht gekommen waren. Durch den Verkauf anderer Kunstwerke mußten Devisen beschafft werden, da Dix auf der Bezahlung in Westgeld bestand [*Kunstchronik* 43 (1990), S. 639]. Während sich Dix als verkannter Maler der Bundesrepublik sah, bemühte er sich gleichzeitig engagiert um den Verbleib seiner Werke, mit deren Entstehungszeit er anscheinend ganz abgeschlossen hatte. Dies und die Umstände seiner Ausjurierung bei der Dritten Allgemeinen Kunstausstellung 1953 in Dresden, die das offizielle Kunstverständnis dokumentieren, bleiben aufzuarbeiten. Positiv hebt sich in diesem Bereich der Beitrag von W. Schröck-Schmidt hervor [B/S, S. 161ff.]. In einer Kurzfassung seiner Magisterarbeit zur Rezeption des *Schützengrabens* räumt er mit manchen schiefen Behauptungen auf und stellt sogar in Frage, ob das Gemälde tatsächlich von den Nazis zerstört wurde. B. Barton nimmt dieses Bild im Albstädter Symposions-Band auch zum Anlaß, die ideologische Färbung der bisherigen kunsthistorischen Forschung darzustellen und zu zeigen, wie sehr sie den Blick auf das Bild, aber auch auf die Fakten der zeitgenössischen Rezeption verstellt.

„Und als er [sein Vater] zwei Monate später, ... zu seinen Büchern heimkehrte, dampften an ihm die ersten Transporte humanistisch gebildeter Einjährig-Freiwilliger vorbei ... jeder mit der eisernen Ration, der Felddienstordnung und dem Feldgottesdienstbuch – aber auch, rühmten ihre Erzieher sich, Goethes ‚Faust‘, Nietzsches ‚Zarathustra‘ im Tornister ...“ [Walter Mehring, *Die verlorene Bibliothek. Autobiographie einer Kultur*, Düsseldorf 1979<sup>2</sup>, S. 27]. Neben dem postulierten Geniecharakter ist die zweite Hauptprämisse des Berliner/Stuttgarter Katalogs, der sich hierin als sehr einheitlich erweist, die Auseinandersetzung von Dix mit Nietzsche. Sie soll ebenfalls geeignet sein, seine Einmaligkeit zu erklären, da man den im obigen Zitat angedeuteten Kontext beiseite läßt, und sie zudem praktische interpretative ‚Lösungen‘ anzubieten scheint. Seit der Konstruktion eines „anderen Dix“ durch O. Conzelmann beeinflusst sie einseitig ‚sinnstiftend‘ die Literatur, obwohl doch bekannt ist, daß Dix auch anderes gelesen hat.

Ein Aufsatz von J.-H. Kim führt mitten in das Problem hinein: Zwei Selbstportraits von Dix werden quasi als Illustrationen von Nietzsche-Texten gedeutet. Dabei bleibt undiskutiert, ob die motivischen Gemeinsamkeiten nicht ebenso einen anderen Ursprung haben können, z.B. die Zigarettenwerbung oder ein Dresdner Gauklerfest 1921, das Otto Griebel beschreibt [*Ich war ein Mann der Straße. Lebenserinnerungen eines Dresdner Malers*, hg. v. M. Griebel, Frankfurt/M. 1986, S. 108]. Nicht daß die Interpretation mittels Nietzsche immer falsch sein muß, aber es wäre m.E. zu fragen, ob Dix mit dieser damals alles andere als originellen Philosophie vielleicht ironisch verfährt. Nietzsche war genauso Ateliergespräch wie heute Foucault oder Baudrillard (vgl. die Autobiographie Rudolph Schlichters [*Tönerne Füße*, Berlin 1933]). Die Auseinandersetzung mit dem Trivialen, die Verknüpfung von „high and low“ sind zentral für Arbeiten aus dieser Zeit und müßten einmal aufgeschlüsselt werden. Trifft die ‚hohe‘ Kunst auf das Triviale, geht dies oft nicht ohne Spaß ab, was der kunsthistorischen Forschung immer noch Mühe bereitet. Dix schrieb in den zwanziger Jahren zahlreiche Brie-

fe, die er mit Bildgeschichten anreicherte, in denen er Motive seiner Zeichnungen und Gemälde aufnahm und weiterentwickelte, wie man dies z.B. auch von George Grosz kennt. Vor diesem ‚harmlos‘-witzigen Hintergrund muß der Umgang mit Motiven allgemein bei Dix gesehen werden. Das bestätigen auch die Kinderbücher, die er in dieser Zeit illustrierte. Sie waren jetzt erstmals in einer Wanderausstellung zu sehen, deren Katalog auf diese Zusammenhänge hinweist [R. Hirner, S. 43ff, in: *Otto Dix zum 99. Kinderwelt und Kinderbildnis*, Städtische Galerie Villingen-Schwenningen 1990]. Ebenso verbot es sich, mit dem Begriff des Kitsches sich Dix zu nähern, obwohl er immer wieder in diese Richtung gearbeitet hat (so jetzt der Katalog Albstadt 1991, S. 21). Dem ist der flotte, aber treffende Ausspruch Carl Einsteins von 1923 entgegenzuhalten, Dix male Kitsch gegen Kitsch. Eben diese Gratwanderung macht die Spannung vieler Werke aus und müßte interpretierend nachvollzogen werden.

Einige weitere Artikel krankten an der mangelnden Fundierung im historischen Kontext, z.B. der Auseinandersetzung mit den Avantgarde-Bewegungen und dem Übergang zur naturalistischen Malerei, was durch Nietzsche-Zitate ausgeglichen wird. Wie ergiebig die Beschäftigung mit der Zeitgeschichte sein kann, zeigt hingegen R. Heinrich anhand des ‚dadaistischen‘ Bildes *Prager Straße*. Der Bildaufbau und die Herkunft seiner collagierten Elemente werden untersucht und der historische Kontext mit dem Ziel hergestellt, die Besonderheiten von Dix gegenüber den Arbeiten anderer Dadaisten zu verstehen.

Die dritte Interpretationslinie des Katalogs bezeichnen Beiträge, die sich um die historischen Vorbilder bemühen. Zwei Beiträge zur Herkunft der Motive im *Großstadttriptychon* bieten konträre Interpretationen, die sich in ihrem jeweiligen Absolutheitsanspruch wechselseitig ausschließen. H. Bergius nach ist die Komposition des Bildes von Masaccios Fresken der Brancacci-Kapelle abzuleiten und B. Schwarz zufolge auf Vorbilder der deutschen Spätgotik zurückzuführen. Mit den kompositorischen Anleihen sollen jeweils auch die Inhalte übernommen worden sein, was zu problematischen Mixturen der Deutungen führt, die unter der Darstellungsebene eines Zeitbildes im Sinne des disguised symbolism eine zweite zu entdecken meinen. Aus dem Charleston wird so ein Totentanz, wobei Hauptvergleichspunkt ist, daß in beiden Fällen musiziert und getanzt wird (Bergius, S. 223, wo allerdings übersehen wird, daß im Karton zum Gemälde tatsächlich eine Figur mit einer Art Totenkopf zwischen den mondänen Personen an den Tischen zu sitzen scheint). Immerhin ist nun endlich die – lange genug nur geforderte – Diskussion um die Verarbeitung historischer Vorbilder eröffnet. Daß sie folgenreiche Ergebnisse verspricht, zeigt ein weiterführender Beitrag von Schwarz [*Jahrbuch der Baden-Württembergischen Kunstsammlungen* 1991, S. 143-163]. Danach hat Dix die kunsthistorische Literatur der Zeit [gut erschlossen durch: M. Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990] und deren Abbildungen intensiv für seine Motive verwendet. Dix scheint sich in den kunsthistorischen Texten wiedererkannt und bestätigt gesehen zu haben, was noch genauer zu untersuchen bleibt. Zwar bezieht Schwarz europäische Tendenzen der Zeit, sich an

der alten Kunst zu orientieren, in ihre Argumentation ein, aber sie zielt doch wieder vornehmlich auf einen Vergleich mit den Altdeutschen.

Daß derartige Vergleiche auch Gefahren mit sich bringen, zeigt ein Versuch, Motivizitate im Kriegstriptychon mit einem Thementransfer zu verknüpfen. So wird aus einem kauernenden Soldaten mit Gasmaske eine „groteske Persiflage auf Maria“, weil diese nun einmal bei Kreuzigungen neben dem Kreuz steht und das Gesicht verhüllt [B/S, S. 263]. Einleuchtend zeigt hingegen R. März, wie die christliche Ikonographie – im konkreten Fall die Form der Pietà – benutzt wird, um ein neues Bild und ein neues Sujet – hier das *Alte Liebespaar* – zu konstruieren. Ergänzend wäre wohl noch der triviale Aspekt – z.B. erotische Stiche – zu berücksichtigen. Ein Nachteil dieser Diskussionen ist, daß Begriffe wie der des Grotesken nicht systematisch verwendet werden, obwohl es richtungweisende Vorarbeiten gibt [etwa von H. Bergius selbst, „Das Groteske als Realitätskritik: George Grosz“, in: M. Wagner (Hg.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Reinbek 1991], die zeigen, daß ein Instrumentarium vorhanden ist, um die Herstellung künstlerischer Distanz in der naturalistischen Malerei zu beschreiben.

Die sich widersprechenden Interpretationen verlangen geradezu nach einer Untersuchung der Entstehung der Motive im Werkprozeß, der bei Dix ja durch zahlreiche Zeichnungen unterschiedlicher Arbeitsstufen dokumentiert ist. Z.B. läßt sich ein bestimmtes Schrittmotiv im *Großstadttriptychon* mit Hilfe der in Stuttgart aufbewahrten, nicht ausgestellten Studien als mit Folgerichtigkeit entwickelt belegen, es ist somit nicht einfach von einem auferstehenden Christus entlehnt [Abb. 3b, vgl. B/S, S. 231]. Eine intensivere Beschäftigung mit den Zeichnungen fordert schon H. Höfchen im Albstädter Katalog; sie bleibt zu leisten. Die unterschiedlichen Formen, von der Skizze über die Studie bis zum bildvorbereitenden Karton und daneben die autonomen Zeichnungen, bedürfen der Untersuchung, will die Forschung nicht weiterhin bei der Interpretation der Tafelbilder auf schwankendem Boden stehen.

Dies zeigt z.B. die in der Geraer Ausstellung publizierte Zeichnung zum Portrait des Kunsthändlers Alfred Flechtheim (Abb. 5), in der ich eine Kopie nach dem verlorenen Karton für das Gemälde vermute. Der Karton als bildartig gearbeitete Studie wurde durch Kopieren auf ein neues Blatt von den Arbeitsspuren bereinigt; so entstand eine makellose Neufassung des Entwurfs, den Dix dem Kunsthändler widmete, welcher in Konkurrenz mit seinem eigenen – Karl Nierendorf – stand. Demnach wurde aus den Entwürfen und Studien für die aufwendige Tafelmalerei eine eigenständige Zeichnung gewonnen, die das technisch rationale Vorgehen von Dix belegt.

Daß die Beschäftigung mit den Zeichnungen auch Grundlegendes zum Verständnis der künstlerischen Entwicklung beitragen kann, zeigt der Katalog der Dresdner Ausstellung, mit dem der – neben dem Albstädter umfangreichste – Graphikbestand aufgearbeitet und sorgfältig kommentiert wurde. Dank dem Geraer Katalog ist das größte Konvolut der Feldpostkarten als Faksimile mit Transkription der Texte erschlossen. H.U. Lehmann vergleicht nun die Kriegszeich-

nungen mit den Postkarten, die viele der Motive für ihre Dresdner Adressatin wiederholen, und leitet daraus die überraschende These ab, daß die Chronologie der künstlerischen Entwicklung umgeschrieben werden muß. Dix habe den Krieg nicht mit der ungebrochenen Verve des am Futurismus geschulten Malers erlebt, sondern habe den Schock zuerst mit mühsamem Nachbuchstabieren der Realität überwunden. Er lernte praktisch noch einmal von Anfang an neu, bis er 1916/17 wieder stilisierende Distanz zum Geschehen fand. Die Beobachtung dieses Bruchs – vielleicht des einzigen in seiner Entwicklung – erleichtert auch das Verständnis der Zeichnungen von 1919, die bereits den Stil der zwanziger Jahre zeigen und nun erstmals allgemein bekannt gemacht wurden.

Als eine der wichtigsten Publikationen des Dix-Jahres ist das Werkverzeichnis der Aquarelle von S. Pfäffle zu nennen. Aus dem Vorhaben, eine „Biographie des Aquarells“ [S. 1] zu schreiben, wird ein anekdotenreiches „lebendiges Bild von Dix“ [S. 66], also eine weitere Biographie des Künstlers. Der Text gliedert sich nach Motivgruppen, ergänzt durch Kapitel zum ästhetischen Wert des Häßlichen und zu den sexuellen Extremen in den Darstellungen, die sich endlich vorurteilsfrei diesen nun einmal zentralen Themen nähern. Wie schon beim Verzeichnis der Ölgemälde von Fritz Löffler wird leider durch die fiktive Reihenfolge eine Chronologie der Werke suggeriert, die unerläutert bleibt und nicht in allen Fällen überzeugt. Die meisten Aquarelle entstanden zwischen 1922 und 1927, nicht zuletzt auf Grund ihrer guten Verkäuflichkeit, und sind in engem Zusammenhang mit den gleichzeitig entstehenden Werken zu sehen, deren Motive variiert und weiterentwickelt werden. Daher erweist sich die Beschränkung auf ein Medium auch hier wieder als Nachteil für die Allgemeingültigkeit des Textes, z.B. wenn im Zusammenhang mit den Matrosendarstellungen, die im Aquarell vor allem in Bordellszenen begegnen, die gleichzeitigen Darstellungen von Matrosen als revolutionäre Freiheitskämpfer etwa im Ölgemälde *Barrikade* unerwähnt bleiben. Diese Parallelität kann vielleicht als ironischer Kommentar von Dix zum politischen Engagement verstanden werden, als seine Art von Umgang mit Heldenfiguren. Die Vielfalt der Technik, die Dix auch hier unorthodox handhabt, wurde durch die Trennung in Aquarelle und kombinierte Aquarell-Gouachen aus dem Blick gedrängt, wobei einige Nummern auch unzutreffend beschrieben werden, wie sich in den Ausstellungen überprüfen ließ (bei den Arbeiten 1922/5, 1923/14 wurde collagiert; bei 1923/1, 56, 58, 61, 1924/30 wurde zusätzlich Gouache und bei 1922/4 und 1923/147 Silberbronze verwendet). Die Autorin ist in den anderen Publikationen mit Aufsätzen zu den Aquarellen vertreten. So erweitert sie im Stuttgarter Katalog die Kenntnis der Korrespondenz des Kunsthändlers Nierendorf mit Dix und dessen Verkaufsstrategien für die Aquarelle.

Insgesamt brachte das Jubiläumsjahr einige neue Aspekte und interessante Bestandsaufnahmen, aber die Defizite der Pflichtveranstaltungen machten diese über weite Strecken hinweg für die Forschung steril. Die Probleme, die sich aus der Verquickung von Zeit- und Kunstgeschichte in der deutschen Kunst der ersten Jahrhunderthälfte ergeben, werden sich bei kommenden Anniversarien –

etwa dem von G. Grosz – erneut stellen. Spannend wird noch einmal die Reaktion auf Dix in England sein, einem Land mit nachhaltiger naturalistischer Maltradition. Die Dresdner Ausstellung wird in Edinburgh gezeigt und in London eine neue Fassung – auch mit neuem Katalog – der Stuttgarter/Berliner Retrospektive.

Andreas Strobl

#### ANHANG:

##### *Zwei Briefe im Geburtshaus von Otto Dix in Gera:*

Dix an Franz Lenk 1937 (nicht weiter datiert)

Lieber Lenk

Ich habe anlässlich der Jubiläumsausstellung [zur 700-Jahrfeier Geras] im Geraer Kunstverein zwei Bilder ausgestellt – eine Hegau-Landschaft und ein Porträt meiner Mutter. Gestern erhielt ich Nachricht vom Geraer Kunstverein, daß beide Bilder auf Anweisung der Reichskulturkammer der bildenden Künste in Berlin abgehängt werden mußten. Vielleicht können Sie sich gelegentlich mal erkundigen, wer dahinter steckt und ob diese Methode gegen mich fortgesetzt werden soll. Ich würde mich, sollte letzteres der Fall sein, bald bemühen ins Ausland zu gehen. [...] Beide Bilder sind unmöglich als entartet zu bezeichnen... Schließlich will ich ja nicht den Leuten den Spaß machen, vor ihren Augen zu verhungern.

Ich grüße Sie herzlichst

Ihr Dix

Brief des Direktors des Geraer Kunstvereins an Dix, 19. Sept. 1944

Sehr geehrter Herr Professor!

Beiliegend geben wir Ihnen die sieben Lichtbilder Ihrer Werke mit bestem Dank zurück. Nach den neuesten Verordnungen für den totalen Kriegseinsatz ist ja das Kulturschaffen derart begrenzt, sodaß wir von unserer geplanten Ausstellung zunächst absehen müssen. Indessen aufgeschoben ist nicht aufgehoben. Über Ihre Aufnahmen haben wir einen starken Eindruck empfangen und hätten sie gerne gezeigt. Wir können Ihnen übrigens auch mitteilen, daß nach den Erklärungen der Reichskulturkammer dem Ausstellen Ihrer Arbeiten durchaus nichts im Wege steht und so wünschen wir denn, wenn sich später Gelegenheit findet, die Ausstellung nachzuholen, auf Ihre Werke zurückgreifen zu können.

Wir empfehlen uns Ihnen mit besten Grüßen und Heil Hitler!

## Rezensionen

JÜRGEN ECKER, *Anselm Feuerbach, Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien*. München, Hirmer Verlag 1991. 447 S.; ca. 450 Abb. DM 390,-.

(mit sechs Abbildungen)

Leben und Werk Feuerbachs sind in vielerlei Hinsicht ein Problemfall der deutschen Kunstgeschichte des 19. und Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Überstrahlte der Glanz Hans Makarts sein gedämpftes Kolorit und ließ die „Ewigkeitstemperatur“ (Scheffler) seiner Werke viele Zeitgenossen der Gründerjahre kalt, so meinten nicht wenige der Wilhelminischen Zeit, hier einen der, wenn nicht den „edelsten“ deutschen Künstler wiederentdecken zu können, der die Werte deutscher Kultur vor dem Versinken im „Miste des 19. Jahrhunderts“ (Feuerbach) bewahren wollte. In der Weimarer Republik galt dann diese „Gedankenkunst“ als etwas für „Formfritzen“ und „Schwachdeetze“ (C. Einstein). Gleichzeitig mit der Auf- und Abwertung der Kunst Feuerbachs bot die Biographie dieser schillernden Persönlichkeit genug Stoff für populäre Legendenbildung und Novellistik.

Seit der Neubewertung des 19. Jahrhunderts Anfang der 1960er Jahre war es nur mehr eine Frage der Zeit, wann Feuerbach vom Stigma der „Gründerzeit-Niedlichkeit“ (Gert Schiff) befreit würde. Mit einer Ausstellung der Karlsruher Kunsthalle 1976 wurde erstmals der Versuch unternommen, Leben und Werk Feuerbachs in einer kritischen Gesamtschau zu präsentieren. Man verzichtete dabei auf die Harmonisierung eines insgesamt disparat erscheinenden Werks und einer problematischen Künstlerpersönlichkeit, die zur psychopathologischen Untersuchung reizte. Dabei wurde deutlich, wie dringend eine Neubewertung der Kunst und der zeitgenössischen Rezeption Feuerbachs sei, galt er doch bis dahin als von seinen Zeitgenossen ‚verkannter‘ Künstler.

Eckers Werkverzeichnis, eine Saarbrücker Dissertation, nimmt Anregungen dieser Ausstellung auf. Nach Marianne Küffner-Arndts Dissertation von 1968 (*Die Zeichnungen Anselm Feuerbachs. Studien zur Bildentwicklung*. Phil. Diss. Bonn) blieb ein kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Studien Feuerbachs wichtiges Desiderat der Forschung zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Die bisherige Grundlage, das unzureichend illustrierte Verzeichnis von Hermann Uhde-Bernays (*Feuerbach. Beschreibender Katalog seiner sämtlichen Gemälde*. München 1929), beschränkt sich auf technische Daten und kann heutigen Ansprüchen kaum noch gerecht werden. Zudem hat schon Uhde-Bernays darauf hingewiesen, daß Feuerbach gefälscht und kopiert wurde. Angesichts der Popularitätskurve dürften die meisten Fälschungen zwischen 1910 und 1930 entstanden sein. Eine kritische Bewertung auch der Zuschreibungen jenes Kenners war dringend erforderlich.

Auf eine summarische Einführung in die Literatur läßt Ecker eine knappe Biographie sowie eine Darstellung der künstlerischen Entwicklung Feuerbachs

bis zum Stilwandel in Venedig 1856 folgen. Die weitere Entwicklung in Rom, Wien und die letzte Zeit in Venedig bleibt ausgeklammert, findet jedoch sporadisch im Werkverzeichnis Berücksichtigung. Es folgt ein Kapitel über die Farbe (präziser wäre Kolorit) und schließlich der eigentliche Werkkatalog in chronologischer Ordnung (Teil I), mit unsicheren Werken und Zuschreibungen (Teil II), abgelehnten Zuschreibungen oder Fälschungen (Teil III) sowie einem Verzeichnis nach Bildthemen (IV). Eckers Werkkatalog weist rund 120 Nummern mehr (518) auf als das Verzeichnis von Uhde-Bernays (396). Die technischen Daten der von Uhde-Bernays verzeichneten, heute aber nicht mehr auffindbaren Werke werden in der Regel übernommen, in verschiedenen Fällen werden Datierungen richtiggestellt oder wenige Zuschreibungen abgelehnt. Dabei fällt ein eigenartiges Mißverhältnis der einzelnen Katalogteile auf: 518 Zuschreibungen, 19 unsichere und 12 abgelehnte Zuschreibungen oder Fälschungen. Nähere Angaben über Uhde-Bernays' 72 Gemälde umfassendes, leider unveröffentlicht gebliebenes ‚Fälscher-Register‘ werden nicht gemacht. Eckers Bemerkung, daß eine Katalogisierung der Fälschungen und Falschzuweisungen „höchst interessant“ (S. 9) gewesen wäre, klingt harmlos, denn: Wie ist es möglich, daß sich im Vergleich zu Uhde-Bernays seine Zuschreibungen um rund ein Viertel erhöhen, die Fälsfikate und unsicheren Zuschreibungen aber fast halbieren?

Als wichtigste Quellen benutzt Ecker Auktionskataloge, die von Uhde-Bernays 1911 herausgegebenen Briefe Anselms an seine Stiefmutter Henriette, das Werkverzeichnis der 2. Auflage der von Henriette manipulierten Erinnerungen Anselms (*Ein Vermächtnis*. Wien 1885 [1882]) und das Werkverzeichnis der 2., von Carl Neumann herausgegebenen Auflage der Feuerbach-Biographie von Julius Allgeyer (1904).

Auffällig ist, daß Ecker keine archivalischen Quellen anführt, liegen doch Tausende von Briefen und Schriftstücken noch unveröffentlicht in den Archiven des deutschsprachigen Raums. Wenn Ecker das *Vermächtnis* nutzt, so ist das legitim, doch unterscheidet er nicht zwischen dieser trüben Quelle und den originalen Aufzeichnungen Feuerbachs. Ecker zitiert ausschließlich aus dem *Vermächtnis*, obwohl ihm die originalen Aufzeichnungen zur Verfügung standen (Kupper, *Anselm Feuerbachs Vermächtnis. Die originalen Aufzeichnungen hrsg., eingeleitet und kommentiert*. Phil. Diss. Berlin 1989). Für Zitate aus Feuerbachs Aufsatz *Über den Makartismus. Pathologische Erscheinung der Neuzeit* (1873) bemüht der Autor die bei Allgeyer/Neumann wiedergegebenen Passagen, obwohl man weiß, daß Allgeyer u. a. ‚peinliche‘ Passagen über Richard Wagner „einfach kassiert“ hat. Unverständlich sind auch Eckers Zitate der von Henriette Feuerbach manipulierten Briefauszüge im *Vermächtnis*, wobei er wohl in einem Fall Henriettes Datierung nicht traute („angeblich September 1877“, vgl. Ecker, S. 371). Ein Blick in Feuerbachs Briefe (Bd. II, S. 267) hätte ihn darüber aufgeklärt, daß der fragliche Brief vom 1. September 1872 ist und sein Text zur Hälfte von Henriette geschönt wurde, zur anderen Hälfte nicht im Original vorkommt (vgl. weiter die Datierung für Nr. 79, die Ecker fälschlich als ‚Erinnerung‘ Anselms anbietet).

Die fahrlässige Quellenbehandlung führt dazu, daß Ecker wichtige Hinweise insbesondere zu den großen Bildthemen übergeht. Hätte er einen Blick in den originalen Aufsatz *Über den Makartismus* geworfen, so wäre ihm sicher aufgefallen, daß dieser in Verbindung steht mit Feuerbachs Arbeit am *Titanensturz* für die Wiener Akademie-Aula (vgl. Kat.-Nrn. 489 u. 518); er wäre dann sicher dem Hinweis Kitlitschkas gefolgt (*Malerei der Ringstraße*, Wiesbaden 1981, S. 111), daß es in Feuerbachs Plafond Bezüge zu Makarts Plafond der Jahreszeiten gibt (vgl. Kitlitschka, dem zufolge es Feuerbach vor allem darum gegangen sei, „dem Neobarock Hans Makarts seine eigene Version einer monumentalen Bildkunst entgegenzuhalten“). Wie Ulrike Jenni gezeigt hat (*Theophil Hansen – Entwürfe zur Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien 1985), war die Aula das „ideologische Zentrum“ der Akademie. Dagegen verblaßt die von Ecker angeführte Tatsache, daß die Decke „als Korrespondenz mit den zur Aufstellung auserwählten Gipsabgüssen bedeutender Antiken ... gesehen werden will“ (S. 396, was nun von Kitlitschka, S. 103f., bereits überzeugender dargestellt wurde; vgl. die Ausführungen zum basilikalischen „Typus des Cinquecentosaals – sala egittia – ...“, S. 104). Denn die kunstideologische Auseinandersetzung in Wien um die „Oberherrschaft“ (to kratos – Feuerbach zitiert das Wort aus Hesiods *Theogonie* in seinem Aufsatz) fand statt zwischen den „Modernen“ der Pilotyschule, allen voran Makart, und dem akademisch geforderten Klassizismus, gestützt vor allem durch das Bildungsministerium und Rudolph von Eitelberger. Feuerbach erhielt seine Berufung an die Wiener Akademie, als die Diskussion um den Niedergang der österreichischen Kunst und des Kunstgewerbes ihren Höhepunkt erreicht hatte und zu einer Neuorganisation der Akademie führte, was er in seinen Aufzeichnungen, nicht aber Henriette im *Vermächtnis* anführt. Es genügt daher nicht, fast ausschließlich die gleichsam durch die ‚Brille‘ der Renaissance gesehene Antikenrezeption Feuerbachs darzustellen, ohne deren Einbettung in die zeitgenössische ästhetische Diskussion zu beachten. Feuerbach sah Makarts Malerei, die Ludwig Hevesi nur wenig später im Sinne einer „peinture wagnerienne“ interpretierte, in enger Verbindung zu Wagners Musik, und nur so ist sein Sinneswandel von der Wagner-Begeisterung der späten 1850er Jahre zum Wagner-Haß der 70er zu verstehen. Die Skizzenbücher der Berliner Nationalgalerie können so manchen Aufschluß darüber geben.

Gerade bei den großen Themen, die unser Bild von Feuerbach bestimmen, hätte eine Revision beginnen müssen. So im Fall der berühmten Stuttgarter *Iphigenie* (Nr. 470, S. 312ff.). Wenn, wie Ecker anführt, Feuerbach durch den Schmetterling auf den Ausdruck des Seelischen verweise und damit eine „wichtige Betrachterhilfe“ (S. 313) gebe, so müßte auch gesagt werden, wie diese Betrachterhilfe zu verstehen sei. Es bleibt unerwähnt, daß Karl Hotz 1977 den Zusammenhang zum Bildkomplex der „*animula vagula*“ bei C. F. Meyer hergestellt hat (Anselm Feuerbach und die deutsche Italiendichtung seit Goethe, in: *Das Feuerbachhaus*, Heft 1, 1979, o. flg. S., vgl. Kupper, Überlegungen zum Schmetterling in Anselm Feuerbachs Stuttgarter „Iphigenie“, in: *Jb. d. Staatl. Kunstsln. in Baden-Württemberg* 26. 1989, S. 147-79). Man muß die sich wan-

delnden Bedeutungen von Allegorien und Emblemen des 19. Jahrhunderts verstehen und darstellen, um überhaupt die Stellung von Feuerbachs *Iphigenie* bestimmen und ihre Berühmtheit erklären zu können. So würde die Vertrautheit der führenden Bildungsschicht zur Zeit Feuerbachs mit Symbolen deutlich, wenn man den Bogen spannen würde von der *Iconologie* Stoebers (1807) bis zu Martin Gerlachs und Albert Ilgs *Allegorien und Embleme* (1882).

Dagegen findet der Leser in Eckers Katalog eine *Albanerin* (Nr. 462, *Abb. 6a*) mit dem berühmten verlorenen Profil der Stuttgarter *Iphigenie*, hier aber spiegelverkehrt. Ecker schreibt dieses Bild Feuerbach kritiklos zu, ohne die Widersprüche zu beleuchten, die sich daraus ergeben. Es ist nämlich nicht nur die „feine Malweise“ (S. 302) ungewöhnlich, die, wäre das Kolorit nicht merkwürdig ‚süßlich‘, nazarenisch wirken würde, sondern auch das romantische ‚Normalthema‘ (C. D. Friedrich, Blechen, Wächter, Christian Ruben u.a.) mit einem Landschaftshintergrund in Feuerbach-Manier. Zwei Bilder mit ähnlichen Motiven, die Uhde-Bernays Feuerbach zuschrieb, finden wir bei Ecker als unsichere (uWZ 8, *Abb. 7a*) und abgelehnte (aZF 1, *Abb. 6b*) Zuschreibungen, wobei ersteres eindeutig aus Christian Rubens *Sennerin in Erwartung* (*Abb. 7b*) abgeleitet ist, was auch erwähnenswert gewesen wäre. Letzteres lehnt Ecker mit dem Hinweis auf die „unproportionierte Erscheinung“ und die „physiognomischen Ungereimtheiten“ (S. 391) ab: Ist aber nicht Feuerbachs Stuttgarter *Iphigenie* eine der berühmtesten unproportionierten Gestalten der Malerei des 19. Jahrhunderts? Zeichnungsfehler wurden ihm schon zu Lebzeiten vorgeworfen, er war eben kein Virtuose; sein Biograph aber blendet die Tiefen zugunsten der Höhen aus. Die genannten Sehnsuchts-Bilder sind kleinformatig und schon von daher im Sinne von Andachtsbildern zu verstehen. Die *Albanerin* blickt ‚sehnsüchtig‘ in Richtung einer Kapelle auf einem Felsen. Ecker datiert das Bild „Ende sechziger Jahre“, also in die Entstehungszeit der *Iphigenie*-Bilder. Wie aber ist die Wendung von der Sehnsucht nach dem Klassischen zum Christlich-Religiösen – oder umgekehrt? – zu verstehen. Würde nicht die Zuschreibung eines so sorgfältig ausgeführten Motivs den Gedankengang, die Bildentwicklung des *Iphigenien*-Sujets paralisieren? Überhaupt wird die Methode, mit der Ecker zu- und abschreibt, nicht deutlich. Bemerkt er einerseits, Klarheit über echt oder unecht könne nur das Original verschaffen (z.B. uWZ 6), so übernimmt er andererseits fragwürdige Werke, die er im Original nicht kennt (z.B. Nrn. 275, 381, 418). Ebensowenig versteht man die Zuschreibung mancher, sogar unsignierter Werke aus der Schweinfurter Sammlung Georg Schäfer (besonders deutlich bei Nrn. 81 und 273) oder die zum Teil dubiosen Werke aus dem Besitz des Pfälzischen Landesmuseums und des Feuerbachhauses in Speyer (Nrn. 179, 300, 375). Selbst bei Gemälden mit gefälschter Signatur, deren Ausführung wenigstens ungewöhnlich ist, scheut er sich nicht vor einer Zuschreibung (wobei Nr. 258 vielleicht ein Zweifelsfall ist, Nr. 507 dagegen kaum; beide aber gehören keinesfalls in Teil I des Katalogs).

Mit der gleichen Unvorsicht bezeichnet er eine *Mythologische Szene* (aZF 9, *Abb. 8a*) als „grobe Fälschung“. Das Bild weise „fälscherische Kompilierungen

bis hin zur Signatur auf ... Hingegen verwundert die raffinierte Anleihe aus Rubens' Die Beweinung Christi (Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie) – wohl aus dem Wissen um Feuerbachs Bewunderung der Kunst Rubens heraus – für die Figur des Leichnams.“ Die Abbildung ist am linken Rand beschnitten, so daß die Signatur nicht vollständig zu erkennen ist (vgl. *Abb. 8b* und – zum Ausschnitt Eckers – den Auktionskatalog *Henry's Service-Magazin*, Februar 1987, Nr. 05171). Gegen seine Regel verschweigt er, daß es dazu die Expertise eines renommierten Kunsthistorikers gibt. Die Annahme einer „raffinierten Anleihe“ bei Rubens' Berliner Bild weckt erhebliche Zweifel: Die Übereinstimmung beider Werke erschöpft sich im italienischen Typus des auf dem weißen Tuch liegenden Leichnams. Im Gegenzug könnte man eine „raffinierte Anleihe“ bei Rubens als Indiz für Echtheit ansehen (vgl. Nr. 60, *Abb. 7*). Bezieht man das kulturelle Umfeld ein, so liegt der Gedanke an eine populär-romantische Fälschung, etwa im Fall der *Albanerin*, viel näher als an eine mühsam ‚akademisch‘ gefälschte – und wie sich gezeigt hat, schwer verkäufliche – Ölskizze. Feuerbach selber hat nicht nur mit seinen schlechteren Arbeiten den Weg für populär-romantische Fälschungen geebnet, sondern auch mit seinen Anfang des 20. Jahrhunderts ungemein populären Nanna-Bildnissen bzw. Bildnissen italienischer Mädchen und Damen (besonders problematisch z.B. Nr. 104!). Solche Machwerke finden schließlich nach ihrer Odyssee durch Privathäuser und Auktionen in Provinzmuseen ihre letzte Heimstätte. Zur Frage der Zuschreibungen vgl. D. Kupper, Von begrenzter Kennerchaft, *Handelsblatt* Nr. 67, 3./4. April 1992, S. S 4.

Es gibt auch einige Lichtblicke in Eckers Werkverzeichnis, und zwar immer dann, wenn sein Musikverständnis gefordert wird, wie bei der bislang nur als *Trauernde Frau* bekannten Dame, die er überzeugend als *Antigone* interpretiert; er bringt das Bild mit dem Tod Mendelssohn-Bartholdys in Verbindung (vgl. Nr. 40). Leider hellen diese Lichtblicke nicht die vielen Ungereimtheiten auf. Die langen und durch ausführliche Briefzitate weitschweifig wirkenden Bildbeschreibungen – oft hätte der Verweis auf Briefstellen genügt – verwischen die Form des Werkkatalogs mit der der Monographie, daran erkennbar, daß der Leser Vergleichsabbildungen vermißt.

Gravierend ist auch, daß Ecker ein Bild von Feuerbach zeichnet, das nichts mehr von der Widersprüchlichkeit dieser Persönlichkeit durchscheinen läßt. Schon der Umschlagtext stimmt den Leser auf einen „Malerphilosophen“, auf den „Vollender des deutschen Klassizismus“ ein, der in „krassem Gegensatz zum malerischen Naturalismus seiner Zeitgenossen“ gestanden habe; eine Auffassung, die Ecker auch in seinen Ausführungen vertritt, nur stellt dies eben eine Harmonisierung dar, die den Zeitgenossen der Berliner Jahrtausstellung näher ist als unserer Gegenwart und die der Wandlung der wissenschaftlichen Feuerbach-Rezeption seit der Karlsruher Feuerbach-Ausstellung überhaupt nicht Rechnung trägt. Der Anspruch, das bekannte Feuerbachbild zu „revidieren“, wirkt eher präventiös.

Der Verlag hat sich viel Mühe bei der Herstellung des Buches gemacht, ein hochwertiger, fehlerfreier Druck und in der Regel qualitativ hervorstechende Ab-

bildungen sind hier zu nennen. Um so bedauerlicher ist, daß sich unter dem professionellen Gewand nicht auch ein durchweg überzeugender Inhalt verbirgt. Ekker 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 am

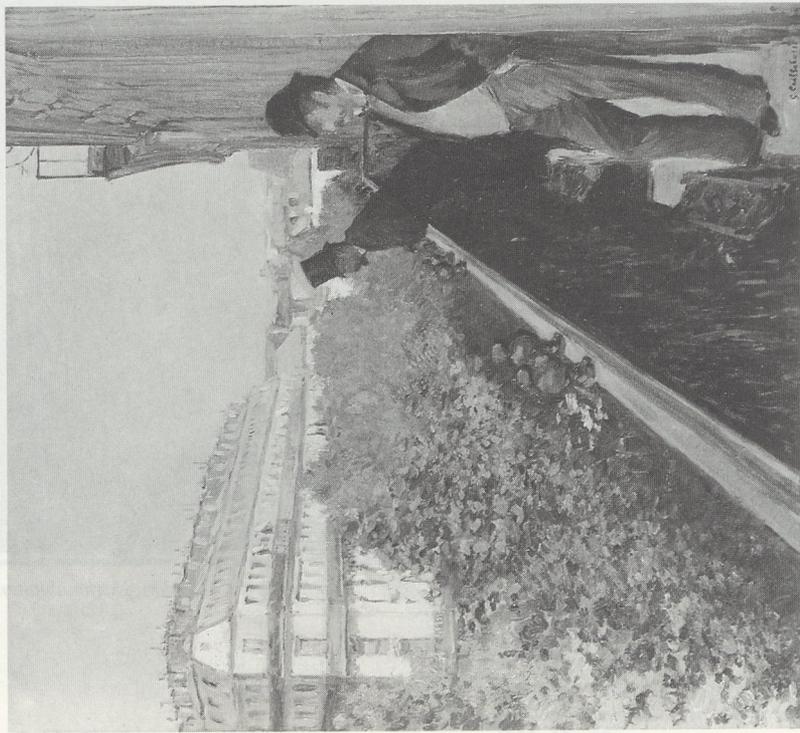


Abb. 1a Gustave Caillebotte, *Un balcon boulevard Haussmann*, 1880, Öl/Lwd. Privatbesitz

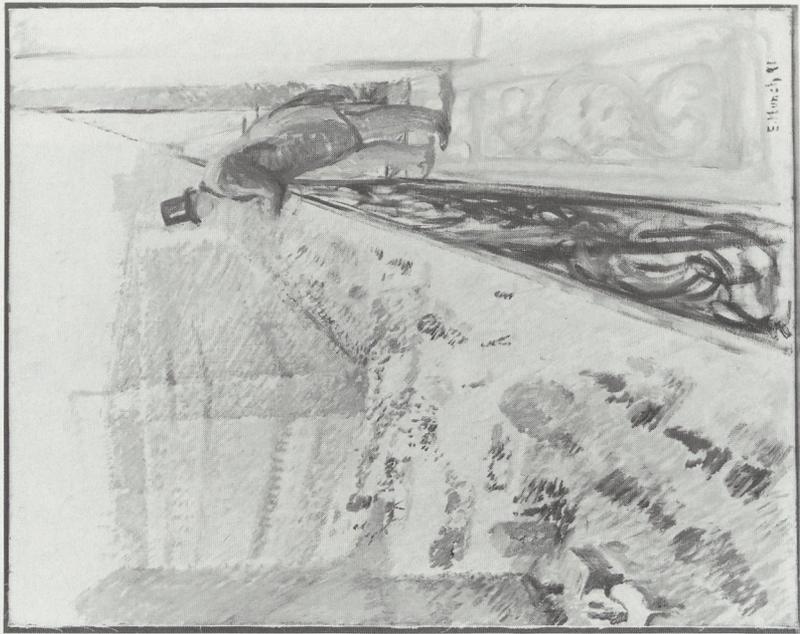


Abb. 1b Edvard Munch, *Rue Lafayette*, 1881, Öl/Lwd. Nasjonalgalleriet (Lathion, Nasjonalgalleriet)



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

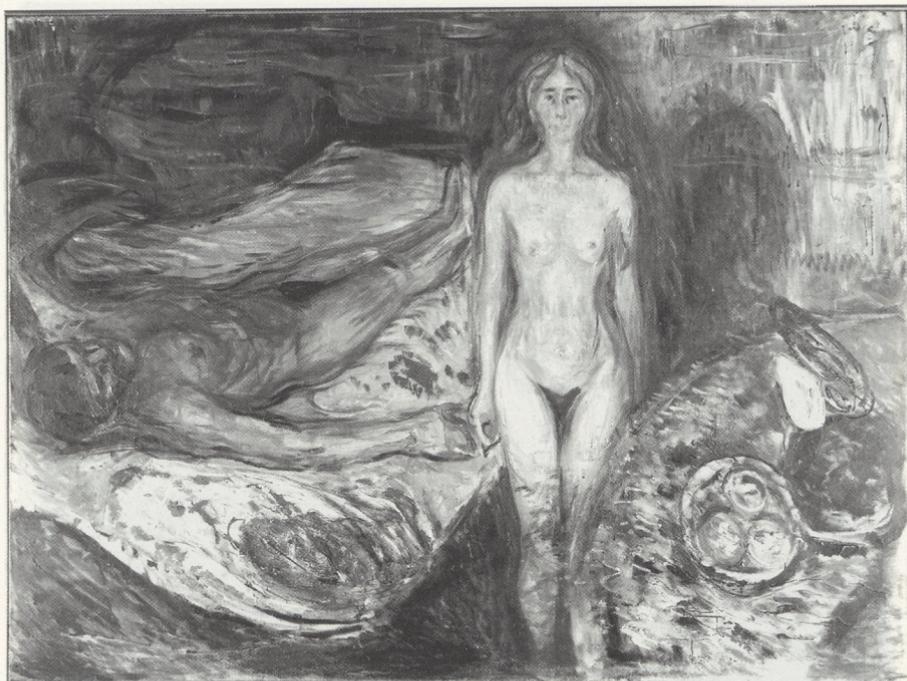


Abb. 3a Edvard Munch, *Der Tod des Marat*, 1907, Öl/Lwd. Oslo, Munch Museet (Museum)



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)

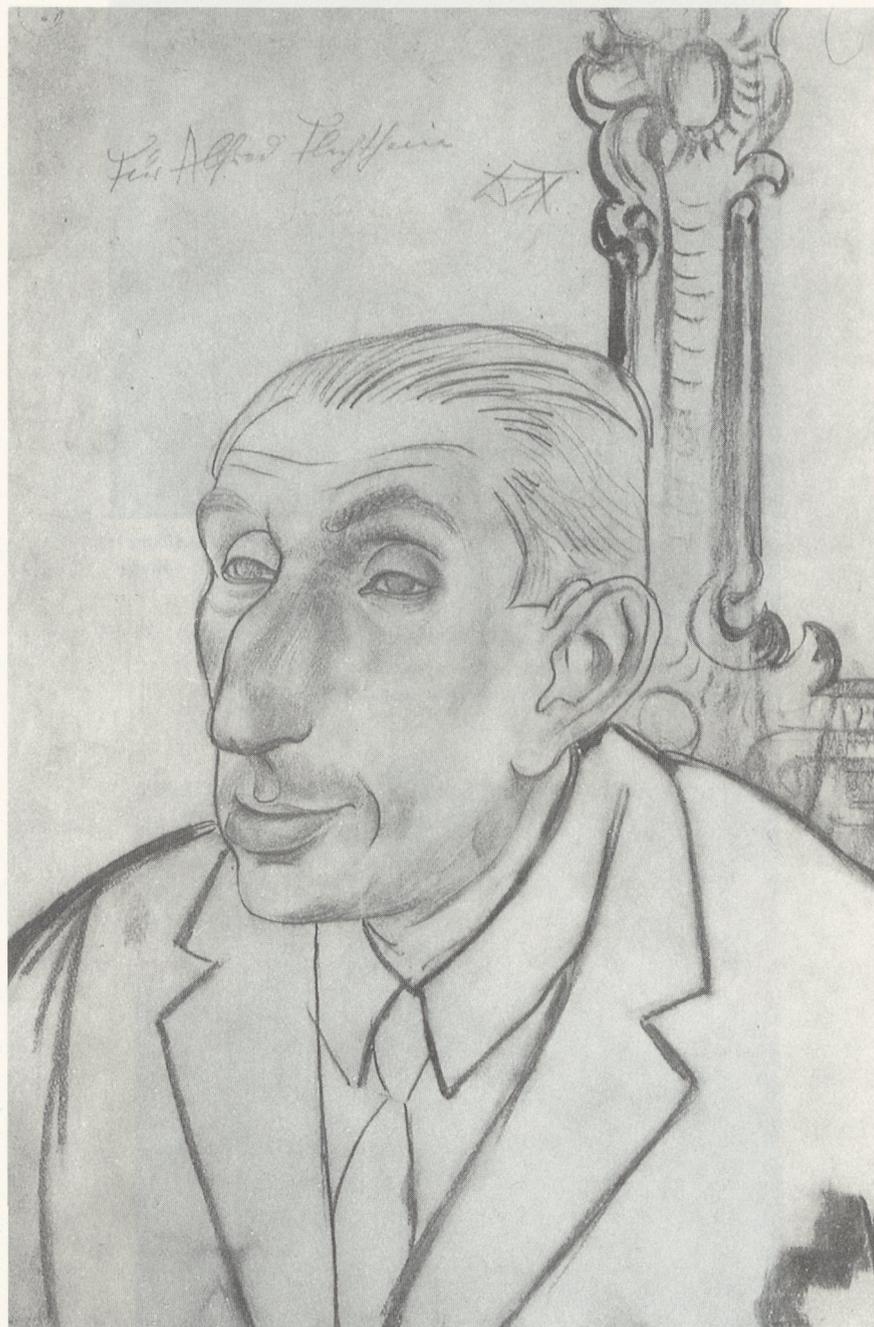


Abb. 5 Otto Dix, Bildnis Alfred Flechtheim, 1926. Gera, Kunstgalerie (nach Ausst. Kat.: O. Dix, Arbeiten auf Papier, Gera 1991, S. 65)



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 Schäfllarn 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 Corinth 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 Corinth.

Da sich der Autor strikt an die Chronologie hält, finden sich keine gesonderten Abschnitte zu einzelnen künstlerischen Gattungen oder Techniken. Wer einen Überblick zu Corinth 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 Corinth 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

Moderne-Bewußtsein (Musik, Film, Theater) setzten schon das kubistische Vorkriegswerk von mittelmeerischer Mythik ab, Kontinuität von der chamäleonhaften Wandlungsfähigkeit des Spaniers. Die Teilnahme am 1. Weltkrieg machte es zwingend, den abstrakten Formenkanon der frühen Jahre den veränderten Erfahrungen anzupassen.

Unter dem Druck der Realität überträgt der Maler, von einer Gasvergiftung genesen, die gegenständliche Härte der Form-Konflikte aus der Kriegszeit auf seine Großstadtbilder. Mit beschleunigtem Rhythmus und plakativer Farbigkeit reagiert er auf die optischen Sensationen von Reklame und Lichtspielen. Manch einem Weggeführten, wie Juan Gris, mochte der Einbruch der Realität in die Hermetik der Bildordnung als „dadaistischer“ Verrat an der Reinheit der Mittel erscheinen. Was zählt, ist die Lebendigkeit des Bildes, ebenso wie konkrete sinnliche Erfahrung sich von der kühlen Strategie seines Architekten-Freundes Le Corbusier absetzt. Unbeschadet seines Engagements für aktuelle Gestaltungsprobleme lehnt er es ab, seinem „konzeptuellen Realismus“ einen normativen Anstrich zu geben, wie die Pariser Puristen. Bindung an den Gegenstand, in der sich „naives Erstaunen“ vor der plastischen Wirklichkeit (Rousseau) manifestiert, macht ihn immun gegen die Verlockungen zur Nutzbarmachung seiner Malerei. Die Anwendung der Formerfindungen in der Plakatzeichnung überläßt er den Schülern seiner „Académie moderne“.

Heute zeichnen sich die Umrisse einer Statur ab, die sich eher zwischen den Fronten bewegt. Auf öffentliche Wirksamkeit in Film und Wandbild bedacht, kehrt er immer wieder zum Tafelbild zurück, die Ergebnisse der abstrakten Malerei prüfend, erscheint ihm der Gegenstand unverzichtbar. Sein Bestreben, die Zeichensprache seiner Bilder lesbar zu halten, verständlich zu sein, wollte er nicht mit Konzessionen an die Popularität erkaufen.

Der erste Band eines auf insgesamt neun Ausgaben angelegten *Catalogue raisonné*, die Gemälde des Zeitraums 1903-1919, also die Formierungsphase umfassend, ermöglicht die Revision manch gängiger Bewertung des „Maschinenmalers“. Herausgegeben von Georges Bauquier, Maler und Leiter des Musée National Fernand Léger in Biot an der Côte d'Azur, sorgfältig gedruckt (fast ausschließlich ganzseitige Farbabbildungen in guter Qualität) bei Adrien Maeght, enthält das Verzeichnis den Nachweis von 194 Gemälden. Das ist nicht eben viel, berücksichtigt man, daß sich darunter zahlreiche Varianten befinden. Léger war ein langsamer Arbeiter. Jedes Bild wird durch zahlreiche Gouachen, Zeichnungen und Ölskizzen vorbereitet. Auf der Rückseite der Gemälde sind häufig die Arbeitsphasen und Zustände vermerkt mit Bezeichnungen wie Etude, Esquisse, 1<sup>er</sup> Etat, 2<sup>e</sup> Etat, 3<sup>e</sup> Etat, Etat définitif. Das entspricht eigentlich akademischen Gepflogenheiten, die etwas über Légers sorgfältige Arbeitsweise, sein handwerkliches Gewissen aussagen. Sie könnten ihn als Konstrukteur unter den Kubisten ausweisen. Über die Entwicklung von Bilderserien wie „Contraste de formes“ (1913/14) vermag allerdings erst die Analyse der experimentellen Gouachen zu diesem Motiv, angesiedelt zwischen Zeichnung und Gemälde, konkrete Hinweise zu vermitteln.

In der Abfolge der Bilder erschließt sich eine dichte Kette von Werk-Entscheidungen, die Légers Entwicklung, auch ohne die graphischen Zwischenglieder, leicht nachvollziehbar machen. Methodische Überlegungen kennzeichnen schon seinen Umgang mit dem Impressionismus, der, seiner Absicht zum Farb-Formaufbau zuwider, ihm zu „melodiös“ erscheint. Die Auseinandersetzung mit Cézanne schärft nur vorübergehend die Konzentration auf formale Konstrastprinzipien, bevor die Farbe erneut in ihr Recht gesetzt wird.

Der Einteilung des Œuvres in zeitlich abgetrennte Werkabschnitte, definiert durch Abwandlungen des von Léger auch theoretisch fundierten Konstrastbegriffs, wird man nur mit Vorbehalten folgen. Sie verleitet leicht zur Konstruktion formaler Folgerichtigkeit und Stimmigkeit eines Werks, das im Insistieren auf das „Seherlebnis“ (Kahnweiler) immer wieder Überraschungen bereithält. Untersuchungen, wie die zu einzelnen Werkkategorien, etwa zu Erzähltechnik oder Farbe, könnten weiterführen. Ihr galt nicht nur Légers Interesse als notwendiger Abschluß der gezeichneten Form, wie Jean Cassou, auf „scholastische“ Trennschärfe der Kategorien bedacht, behauptete. Über die Steigerung des Formausdrucks hinaus baut die isolierte Farbe eigene Beziehungen auf und wirkt sich bewegungsdynamisch auf die Organisation von Zeit und Raum im Bilde aus. Gemessen an der oft konventionellen Raumstruktur, der späten Lockerung der Zeichnung zum Handschriftlichen, ist sie – auch im Vergleich zu Robert Delaunay – vielleicht sein persönlichster Beitrag zur Moderne.

Was die wissenschaftliche Bearbeitung des Verzeichnisses angeht – Datierung, Provenienz, Ausstellungen und Literaturangaben –, wird man den vorliegenden Band nicht am Standard ähnlicher Unternehmungen hierzulande, etwa an dem Max Ernst-Œuvre-Katalog von Spies/Metken, messen können. Daß ein wichtiger Léger-Aufsatz von Kahnweiler, deutsch unter dem Pseudonym Daniel Henry verfaßt und 1920 im *Cicerone* veröffentlicht, übersehen wurde, könnte noch als frankozentristisch abgetan werden. Schwerer wiegt die Tatsache, daß man kontroverse Datierungen, für die Chronologie des Werks teilweise von erheblicher Bedeutung, nicht einmal zu zitieren für notwendig befand. So wurde „Le Pont“ (WV 18) bereits versuchsweise auf 1908 vordatiert, „Le Comptoir sur la table“ (WV 17), 1909 datiert, ist sicher, wie schon Cooper vermutete, später entstanden. „Composition“ (WV 107) erweist sich, wie bei G. Fabre nachzulesen, im Vergleich zur Fassung des Motivs in der Stuttgarter Staatsgalerie (WV 173) als Überarbeitung aus den frühen 20er Jahren. Angesichts der Gewohnheit Légers, seine Werke oft später, bisweilen aus der Erinnerung, zu datieren, sind solche Versäumnisse kaum verständlich.

Joachim Heusinger von Waldegg

OTTO BENKERT und PETER GORSEN (Hrsg.), *Von Chaos und Ordnung der Seele. Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst*. Berlin, Heidelberg u.a., Springer-Verlag 1990. XIII u. 272 S., 122 Abb. u. 90 Farbtafeln

Vorab seien einige Bemerkungen erlaubt: Zu dem umfassenden Themenbereich Kunst und Krankheit gibt es eine kaum noch überschaubare Publikationsflut. Die einzelnen Publikationen behandeln das jeweilige Thema zumeist entsprechend der betreffenden Wissenschaftsdisziplin. Nachdem man sich – zumindest weitgehend – von dem durch die Romantik geprägten und durch Cesare Lombroso (*Genio e follia*, Milano 1864) außerordentlich publik gewordenen vermeintlichen Abhängigkeitsverhältnis von Genie und Wahnsinn losgelöst hatte, standen für die Psychiatrie und später auch für die Psychoanalyse die formalen und inhaltlichen Korrespondenzen zwischen dem Krankheitsbild und der bildnerischen Produktion im Kernpunkt des Interesses. Zu dieser Entwicklung hat jüngst der amerikanische Kunsthistoriker und Psychoanalytiker John M. MacGregor eine umfassende historische Studie vorgelegt, die nicht nur eine Fülle von neuem Material eröffnet, sondern bisherige Vorstellungen dieser Entwicklung in großen Teilen revisionsbedürftig erscheinen läßt (*The Discovery of the Insane*, Princeton 1989).

Eingreifende Veränderungen innerhalb der Psychiatrie sowie ihres Umfeldes haben die therapeutischen Möglichkeiten und damit die Lebensbedingungen der Erkrankten maßgeblich beeinflußt. Die kreative Beschäftigung wurde stärker in Hinblick auf ihren therapeutischen Nutzen erörtert. Manifestationen dieser Entwicklung sind die heute zum Klinikalltag gehörende Beschäftigungstherapie sowie die sich langsam etablierende „Kunsttherapie“ (ein Begriff, der außerordentlich problematisch ist). In diesen Kontext gehören ebenso die unterschiedlichen Kreativitätstheorien, die weitestgehend Vorstellungen unterstützen, nach denen plastisches oder zeichnerisches Arbeiten der Patienten auch Restitutionsversuche der Psyche sind, Suche nach Ordnung des chaotisch Gewordenen. Im weiteren Sinne zählt hierzu aber auch die zunehmend diskutierte Therapie mit Kunst. Damit haben der im 19. Jh. einsetzende Prozeß der Entdeckung des „Verrückten“ durch die Psychiatrie und die sich anschließende Entdeckung ihrer Bildnerie, das zunehmende Interesse der Avantgarde-Künstler an dieser Bildnerie sowie die eher verhaltene Rezeption der Kunstgeschichte einen Punkt erreicht, an dem die Kommunikationsmöglichkeiten zwischen dem Erkrankten und dem Gesunden nun auch von der anderen Seite her über das Medium des Bildes oder der Plastik erprobt werden und längst nicht mehr auf psychotische Erkrankungen beschränkt bleiben. Der kommunikative Aspekt ist unbestritten, diskutierbar bleibt bislang der therapeutische Wert.

In dem 1990 erschienenen umfangreichen Band, den der Psychiater Otto Benkert und der Kunsthistoriker Peter Gorsen herausgegeben haben, wird ein interdisziplinär angelegter Dialog versucht, durch den die jeweiligen Fragestellungen unmittelbar miteinander konfrontiert werden. Beide Herausgeber sind aufgrund ihrer jahrelangen Beschäftigung mit diesem Themenkomplex bekannt. Gorsen gebührt das Verdienst, innerhalb der Kunstgeschichte unverdrossen derartige Grenz-

bereiche der Kunstgeschichte immer wieder neu zu thematisieren und dabei eigene Standpunkte kritisch zu hinterfragen und gegebenenfalls zu revidieren. Die Mitautoren sind ebenfalls auf dem entsprechenden Arbeitsfeld ausgewiesen.

Gorsen begreift den hier angeschnittenen Dialog von der anderen Seite her, indem er nicht das therapeutische Potential der Kunst für die Psychiatrie hinterfragt wie Benkert, sondern die von der Kunst selbst vorgenommenen Grenzüberschreitungen untersucht, womit indirekt das Kommunikationspotential für die Psychiatrie angesprochen ist.

Längst ist Selbsterfahrung oder, wie Gorsen sehr treffend formuliert, eine Kartographie des Selbst integrativer Bestandteil der Gegenwartskunst. Vielfach wird eine Art kulturell-simulative Annäherung an die Geisteskrankheit erprobt, ermöglicht auch durch die Relativierung des tradierten Krankheits- bzw. Gesundheitsbegriffes und den anthropologisch erweiterten Kunstbegriff. Nicht nur die Identität in Übergängen (s.u.), sondern insbesondere die durch Zerstückelungs- und Auflösungsphantasien fragmentierte Identität wird in ihrer destruktiven Bedeutung aufgefangen durch einen sie bergenden, vereinheitlichenden „kosmischen Raum“ (z.B. David Salle, Paco Knöller). Die tendenzielle funktionale Verschiebung innerhalb der künstlerischen Arbeiten von Diagnostik zu Therapie läßt im übrigen einen zur Psychiatrie analogen Entwicklungsprozeß aufscheinen. Einzelne Künstler, wie z.B. Peter Bömmels, haben in ihren Arbeiten dezidiert Stellung gegen eine derartige therapeutische Funktion von Kunst bezogen. Für den Erkrankten steht nicht der ästhetische Ausdruck im Vordergrund, sondern ein Kommunikationsversuch, der sich primär auf ihn selbst und seine imaginierte Welt bezieht und erst sekundär auf einen möglichen Adressaten. Für den Künstler aber, so Gorsen, muß der Ausdruck ästhetisch bedeutsam sein, auch wenn das ästhetisch Abgeschlossene nicht mehr oberste Richtlinie ist. Der Rezeptionsprozeß, den Prinzorns *Bildnerei der Geisteskranken* durchlaufen hat, ist nur durch sorgfältige Differenzierung in seiner ganzen Komplexität und auch Historizität erfäßbar. Insgesamt birgt die „Verkunstung“ des psychopathologischen Ausdrucks die Gefahr, den ihr eigenen Kontext außer acht zu lassen. Es ist naheliegend, daß Gorsen, auch in Hinblick auf die zur Zeit in der Kunstgeschichte geführte Methodendiskussion, die Berücksichtigung der unterschiedlichen Funktionalität dieser Arbeiten einklagt. Die von Gorsen zu Recht geforderte Differenzierung erfordert allerdings ein ihr adäquates methodisches Instrumentarium, das in der bisherigen Auseinandersetzung kaum zu finden ist. Weder eine rein deskriptive Vorgehensweise noch etwa die von Navratil entwickelte Kreativitätstheorie vermögen dem Umstand des individuellen und funktionalen Gestaltungsprozesses beim Künstler und beim Psychotiker Rechnung zu tragen. Navratil differenziert z.B. nicht zwischen künstlerischer und allgemeiner Kreativität, grenzt Kunsttherapie nicht von künstlerischer Produktion ab.

Eine psychoanalytisch orientierte Kunsttheorie würde zwar den unmittelbaren Ausdrucksqualitäten Rechnung tragen und somit das Ästhetische nicht auf das Formale begrenzen; der von Kuhns hierzu geforderte Forschertypus, so Gorsen, sei jedoch kaum in Sicht. Noch immer gibt es, vielleicht muß man mit MacGre-

gor sagen, vor allem verstärkt seit den 70er Jahren, eine Stilisierung und Romanisierung des Geisteskranken, eine kritische Distanzierung von diesem romantischen Erbe bleibt aus. Prinzhorn hat sehr bewußt den Begriff der Bildnerie verwandt, wenn auch heute seine Vorstellung von einer kulturunabhängigen, autonomen Persönlichkeit ebenso widersinnig erscheinen muß wie die Dubuffets von einer kulturell unabhängigen Kunst.

Gorsen ist unbedingt zuzustimmen: „So wie es eine Fehleinschätzung und Diskriminierung der geistig Erkrankten durch ihre Ausgrenzung und Isolierung vom kreativen Prozeß der Kunst und Kultur gibt, so gibt es auch ihre Fehleinschätzung und Diskriminierung durch Gleichschaltung und Nivellierung mit dem Entwicklungsprozeß der expansiven, grenzüberschreitenden Künste.“ (S. 39/40).

Abschließend kehrt Gorsen zu einem frühen Kapitel der Beziehung Kunst und Psychiatrie zurück, indem er das Ideal der von den Surrealisten propagierten konvulsivischen Schönheit unmittelbar auf die von Charcot in der Salpêtrière durchgeführten Hysterie-Studien zurückführt. Deren bildliche Manifestationen – die Photographien – wurden auch in surrealistischen Zeitschriften publiziert. Schon der von Charcot für die Hysterikerin gewählte Begriff als „Œuvre d'art vivante“ zeigt, daß Charcot an der ästhetischen Emanzipation der Krankheit nicht unbeteiligt war. Die Tatsache, daß er andererseits ikonographische Modelle der Darstellungen von Besessenen in der Kunst studierte, verdeutlicht, daß es zu diesem Zeitpunkt zu einer verstärkten diskursiven Überlagerung von ästhetischen und medizinischen Konzepten kommt, auf die zuletzt Sigrid Schade-Tholen hingewiesen hat. (Vortrag während der 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg unter dem Titel „Die Körpersprache der Hysterie und die Pathosformel bei Warburg“). Die Rezeption Charcots in den 70er Jahren durch Helmut Pfeuffer bestätigt noch einmal den von Gorsen nachdrücklich betonten Rezeptionswandel.

Gorsens Aufsatz eröffnet deutlich Perspektiven für die weitere kunsthistorische Forschung, die diesen eben nicht auf formale Übernahmen einzugrenzenden Rezeptionsprozeß weiter aufdecken muß. Gorsens Vorgehensweise bietet dazu zahlreiche Anhaltspunkte. Insbesondere für die erste Phase kann inzwischen auf die Arbeit von MacGregor zurückgegriffen werden.

Ein frühes Kapitel dieser Beziehungsgeschichte begutachtet Stefanie Poley in ihrem Aufsatz über das Vorbild des Verrückten. Kunst in Deutschland zwischen 1910 und 1945. Im Sinne Gorsens sucht sie weder nach formalen Analogien, noch intendiert sie eine deskriptive Erfassung stilistischer Phänomene, die eine Klassifizierung in „gesund“ und „krank“ ermöglichen. Ihr Interesse gilt den von den Künstlern gesuchten Identifikationsmodellen. So wie Schönberg aufgrund seiner „Verrücktheit“ für Kandinsky zu einer Art „persönlichem Held“ avancieren konnte, suchte Klee in einer Lebensphase intensiver Auseinandersetzung mit sich selbst nach „Weggefährten“, die die Seele Belastendes bildlich gestalten. Kandinskys Ästhetik der inneren Notwendigkeit hatte so auch für Klee Geltung. Poley gelingt es, das beiden Künstlern gemeinsam zugrundeliegende Interesse noch deutlicher herauszuarbeiten, indem sie die vielzitierte Bemerkung Klees über die Uranfänge der Kunst in ihren originären Kontext der Rezension zu einer Ausstel-

lung des Blauen Reiters vom Dezember 1911 zurückführt. Hier kristallisiert sich das vorgängige Interesse, auf das Prinzhorns *Bildnerei der Geisteskranken* stoßen konnte, deutlich heraus. Klee und Kubin haben unmittelbar, wie sie überzeugend darlegt, auf dieses Material reagiert. Grundlegend aber ist vor allem ihr Hinweis auf den sowohl den Arbeiten von Erkrankten als auch von Künstlern inhärenten Bezug auf Theosophie und Anthroposophie. Erst dieser Bezug läßt die Affinität des einen zum anderen vollkommen einsichtig erscheinen. Ebenso direkt reagiert Ernst, der schon während der Bonner Studienzeit aufgrund seiner Besuche in der dortigen Universitätsnervenklinik den Plan gefaßt hatte, ein Buch über die Kunst der Geisteskranken zu verfassen. Spätestens durch ihn haben die Surrealisten Einblick in Prinzhorns Buch gewonnen. Poleys Analyse der 1931 entstandenen Collage „Ödipus“ zeigt nicht nur deutlicher als bisher die Abhängigkeit von August Natters (oder Neters) Arbeit „Wunderhirte“, sondern macht zudem die Differenz zwischen dem psychotisch Verschränkten und dem rationalen Kalkül des Künstlers Ernst erkenntlich. Zu betonen ist, daß diese Differenz grundsätzlich nicht die zwischen irgendeiner Form von kreativer Gestaltung und Kunst impliziert.

Die „Verbrüderung“ mit dem „Verrückten“, die die angezeigte Entwicklung gewissermaßen zu einem vorläufigen (Zwangs-)Endpunkt bringt, findet in der Beziehung zwischen Bruno Taut und dem an Schizophrenie erkrankten Paul Goesch statt. Tauts Kulturplan, in dem die Zusammenarbeit mit Kindern und „Kündern“ propagiert wird, ist letztlich auf Kandinsky zurückzuführen. Sein „Haus des Himmels“ zeigt zudem deutliche Analogien zum ersten Goetheanum, an dem Goesch anfangs als Architekt beteiligt war. Das gemeinsame Projekt, der Lindenhof in Berlin, ist gewissermaßen materialisierter Ausdruck dieser Verbrüderung von Taut und Goesch.

Der von Poley, und ja auch schon von Gorsen, beschrittene Weg, das Verhältnis zwischen Kunst und Psychiatrie stärker als bislang unter dem Aspekt des ihnen gemeinsamen Kontextes zu erörtern, eröffnet die Möglichkeit, das jeweilige Potential dieses Dialoges durchsichtig zu machen.

Nur so wird nicht nur die Historizität der einzelnen Arbeiten erkennbar, sondern auch die dieser Beziehung, die einen deutlichen Wandel durchläuft.

Die schon in Gorsens Artikel angesprochene Identität im Übergang wird von Wolfgang Welsch aus der Sicht der Philosophie der Postmoderne beleuchtet. Welsch geht es dabei um den aktuellen Bezug zwischen den beiden klassischen Abweichungssphären Kunst und Psychiatrie. Ähnlich wie Gorsen erscheint auch ihm Cindy Shermans Arbeit als Paradigma unserer Zeit, in der Identität immer weniger monolithisch, nur noch plural möglich. Die Identität weiß sich in Übergängen zu bewegen. Diese Pluralisierung dringt bis in den Binnenraum des Individuums vor. Individualisierung besteht – und hier bezieht sich Welsch vor allem auf das Kultidol „Madonna“ – in der Fähigkeit der unterschiedlichen Rolleneignung. Im Gegensatz zu „Madonna“, bei der es sich lediglich um ein Remake von Rollen handelt, werden bei Sherman Verwandlungen gezeigt, die auch Unbekanntes aufscheinen lassen, so daß sie selbst in der Differenzierung zu der ange-

eigenen Rolle Gestalt annimmt. Arnulf Rainer hingegen problematisiert die Identitätsfunktion von Person und Bild. Geboten ist, so Welsch, die Überschreitung der traditionellen Rasterung, ihre Überwindung in Übergängen, da Norm und Abweichung ihre Position getauscht haben. Im Sinne der Postmoderne muß eine tendenzielle Ablösung des Einheits- und Ganzheitsdenkens als Befreiung angesehen werden. Der Kunst kommt dabei die Aufgabe zu, neue Identitätsformen zu generieren und vorzuleben.

Innerhalb der Psychiatrie nimmt die Kunst noch – er bezieht sich dabei auf das, was unter dem Begriff „Kunsttherapie“ subsumiert wird – eine disziplinierende Funktion ein, obwohl sie Bestärkung, Befreiung sein könnte.

Katharina Sobota legt eine neue sozialwissenschaftliche Interpretation zur Bedeutung der Bilderei psychisch Erkrankter aus der Sicht der Rhetorikforschung vor.

Das Normbewußtsein zu dem Zeitpunkt, als das Abnorme zum Untersuchungsgegenstand avancierte, erscheint der heutigen Zeit fremd, da zumindest in der Medienkultur das Anormale derartig überbewertet wird, daß zwischen ihr und der Realkultur eine große Differenz besteht. Die allgemeine Devianz-Neigung ist auch durch die Frage nach der zunehmenden Interdependenz zwischen Kunst und Psychiatrie erhellbar. Das rhetorische System „Kunst“ ist nicht Ersatz, sondern originäres Medium der Metaphysik.

Die zunehmende Differenzierung der Gesellschaft zieht gegenläufige Strategien nach sich, zu denen auch der Versuch einer Wiedergewinnung ganzheitlicher Gewißheit in Form der Regression gehört. Im Sinne dieser Regression bewertet Sobota die Rezeption von Kinderzeichnungen, Art Brut u.a.. Die diesen Phänomenen unterlegten Analogien sind ihnen nicht inhärent, sondern bestehen aufgrund einer gemeinsamen Sozialprojektion, anders gesagt, nach Luhmann liegt keine substantielle, sondern lediglich eine funktionale Äquivalenz vor, wobei „funktional“ hier im gegenwärtigen Bezug zu verstehen ist.

Die von seiten der psychoanalytischen Kunsttheorie vorzubringenden Einwände gegen eine derartige These sind für Sobota unerheblich, da sie dieser allein auf der terminologischen Ebene einen nur literarisch-metaphorischen Charakter zuerkennt. Benkert hat mittels der neuen Systemtheorie bestimmte Zeichenzusammenhänge in der Kunst der Primitiven, Art Brut etc. mit mathematisch erfaßten Chaos-Systemen zusammengebracht, d.h. strukturelle Ähnlichkeiten werden auf generelle Gesetzmäßigkeiten zurückgeführt. Grundsätzlich bleibt dabei erst einmal die biologische, sprachliche und soziale Überformung unberücksichtigt.

Da die künstlerische Reduktion bei Erkrankten sowohl in „primärhafte“ Entfesselung als auch „sekundärprozeßhafte“ Erstarrung führen kann, erweist sich das hierarchische aus der Psychoanalyse adaptierte System als problematisch. Im Sinne der von Sobota bevorzugten Entwicklungstheorie wären „Affekt“ und „Kontrolle“ nicht zwei aufeinanderfolgende Wesensschichten im Sinne eines primären Unten und eines sekundären Oben, sondern beide Antagonisten würden hier als in immer neuer Ausgestaltung auf jeweils höherem Differenzierungsniveau gesehen. Die Affinität zwischen beiden Bereichen besteht aber vornehm-

lich nicht aufgrund eines Wunsches nach weniger Differenziertheit, sondern primär aufgrund der Devianz.

Der Blick auf den Kunstmarkt und die ihn diktierenden Mechanismen macht jedoch deutlich, daß jegliche Form von Exzentrik längst zur Pose erstarrt ist. Eine derartige Doppelbödigkeit führt die Autorin zu der These einer in diesem Bereich vorherrschenden selbstnegatorischen Sinnstruktur, bei der die gesellschaftliche Identifikation aufgrund einer Nicht-Identifikation zustandekommt. In Übereinstimmung mit dieser These steht Benkerts Therapieansatz, der das Deviante in einer Heilfunktion einsetzt, damit das irritierende Spiegelbild der kranken Psyche zu einer Selbstregulierung führt.

Die hier analysierte Abweichungsempathie bezieht sich ausschließlich auf den kulturellen Bereich. Ähnlich wie Gorsen bewertet Sobota diese Art von Vereinnahmung negativ, da die Eigenart der Individuen und ihre Lebensstrategien außer acht bleiben.

Gerade der Aufsatz von Sobota macht deutlich, wie notwendig sich in diesem Bereich eine interdisziplinär angelegte Untersuchung erweist. Es dürfte sich lohnen, von den Thesen der Autorin ausgehend weitere Untersuchungen anzuschließen.

Der Psychoanalytiker Hartmut Kraft schlägt in seinem Aufsatz „Die Reise der Bilder durch den Kopf. Psychoanalytische Perspektiven zum Thema ‚Kunst und Psychiatrie‘“ eine auf Empathie und Introspektion sowie nachfolgender Reflexion und Strukturierung der Daten beruhende Rezeption vor, die in Ergänzung zu kunsthistorischen, sozialgeschichtlichen und anderen Methoden steht. Bei den von ihm intendierten „Dyaden zu dritt“ kommt es mittels „mehrfacher zirkulärer Selbst-Objekt-Passagen“ dazu, die vorliegende Bildstruktur immer in bezug zum Betrachter selbst als auch dem abwesenden Dritten – der Künstler oder auch andere Personen – zu lesen. Dabei bleibt die jeweilige Aktualsituation der Beteiligten berücksichtigt. Kraft bezeichnet diesen Vorgang als analytische Rezeptionspsychologie. Ähnlich wie Gorsen zeigt auch er an einigen Beispielen die von Künstlern versuchten Grenzüberschreitungen in dem Umfeld Kunst und Psychiatrie, wobei es ihm insbesondere um das dialogische Potential der Arbeiten zeitgenössischer Künstler geht, bzw. die Erprobung dieser „Dyade zu dritt“. Dabei wird erkennbar, daß Kraft dieses Potential auch hinsichtlich seiner therapeutischen Möglichkeiten hinterfragt, da er an verschiedenen Stellen einen möglichen Therapeuten als „Dialogvermittler“ miteinbezieht.

Benkerts Aufsatz schließt sich mit seiner Frage nach den therapeutischen Dimensionen der Kunst hier nahtlos an. Zu Beginn skizziert er die eingangs erwähnte Entwicklung von der Rezeption der Bildnerie Geisteskranker bis zur Kunsttherapie. Die 1987 in Mainz erprobte Konfrontation von Gegenwartskunst und psychisch Erkrankten scheint nach der hierbei geführten empirischen Studie therapeutisch wenig Perspektive zu zeigen, da eher Irritation oder Indifferenz von seiten der Patienten zu verzeichnen war, wobei aber zu betonen ist, daß eine therapeutische Interaktion bei diesem Versuch ausblieb. Weitere Untersuchungen sind hier sicherlich abzuwarten.

Insgesamt weist der hier vorgestellte Band ein weites Spektrum zu diesem Bereich entwickelter Fragestellungen auf. Zwei Phänomene seien abschließend noch einmal betont: Die einzelnen Autoren nehmen sehr dezidiert Stellung zu der Distanzlosigkeit, mit der psychisch Erkrankte bzw. ihre Arbeiten vereinnahmt werden, ohne daß den Entstehungsbedingungen dieser Arbeiten Rechnung getragen wird. Hinsichtlich einer Forschungsperspektive ist die Forderung auch nach einem modifizierten Instrumentarium von seiten der Kunstgeschichte deutlich geworden. Eine den jeweiligen Kontext berücksichtigende Forschung wird sicherlich in Zukunft die Rezeptionsgeschichte weiter aufarbeiten müssen.

Den Herausgebern ist es gelungen, durch diesen Band nachdrücklich nicht nur auf die bisherigen methodischen Unzulänglichkeiten aufmerksam zu machen, sondern Alternativen zu herkömmlichen Methoden aufzuspielen und damit den gesamten Arbeitsbereich neu den unterschiedlichen Disziplinen an die Hand zu geben mit der deutlichen, wenn auch unausgesprochenen Forderung, dieses nicht in Form von Abgrenzung der einen zur anderen Disziplin zu tun, sondern auch hier so etwas wie Grenzüberschreitung zu erproben. Die Forschungsperspektive für die Kunstgeschichte kann den Beiträgen von Gorsen und Poley entnommen werden.

Barbara Schellewald

## Varia

### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Jörg Garms und Angiola Maria Romanini (Hrsg.): *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*. Wien, Verlag der Österr. Akademie der Wissenschaften 1990. 464 S., 212 Tafeln mit 12 Farb- und 507 s/w Abb., öS 998,-/DM 144,-.
- Richard W. Gassen: *Romanik in der Pfalz. Das Zeitalter der Salier und Staufer*. Landau/Pfalz, Pfälzische Verlagsanstalt 1991, 508 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., DM 49,-.
- Peter Gendolla: *Phantasien der Askese*. Über die Entstehung innerer Bilder am Beispiel der Versuchung des heiligen Antonius. Reihe Siegen, Bd. 99. Heidelberg, Winter 1991. 231 S. mit 34 s/w Abb., DM 78,-.
- Robert Gerlich: *Fotografie in Burghausen*. Burghäuser Geschichtsblätter, 45. Folge. Stadt Burghausen 1991. 211 S. mit zahlr. s/w Abb., DM 15,-.
- Harald Gieß: *Fensterarchitektur und Fensterkonstruktion in Bayern*. Vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Arbeitsheft 39. München, Bayer. Landesamt für Denkmalpflege 1990. 196 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Bob Haak: *Rembrandt. Leben und Werk*. Köln, DuMont 1991, Taschenbuch Nr. 37. 133 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., DM 14,80.
- Jeffrey R. Hayes: *Oskar Bluemner*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1991. XVI, 222 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., £ 50,00; \$ 70,00.
- Benedikt Große Hovest/Marita Heinrich: *Die „Wiedenbrücker Schule“*. Kunst und Handwerk des Historismus. Paderborn, Bonifatius 1991. 124 S. mit 87 Farb- und 36 s/w Abb., DM 39,80.

- Peter Humfrey and Martin Kemp (Eds.): *The Altarpiece in the Renaissance*. Beiträge: André Chastel, David Davies, Bernhard Decker, Mark Evans, Sylvia Ferino Pagden, Craig Harbison, Paul Hills, Peter Humfrey, Martin Kemp, H.W. van Os, David Rosand, Kim Woods, A.D. Wright. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1990. XIV, 273 S. mit zahlr. s/w u. 1 Farbabb., £ 35,00 / \$ 65,00.
- Timothy B. Husband: *Stained Glass before 1700 in American Collections: Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels*. (Corpus Vitrearum Checklist IV). Studies in the History of Art, Vol. 39. Washington, Gallery of Art 1991. 277 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb. (Distributed by the University Press of New England, Hanover and London).
- Andrew Jackson Downing: *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening*. Reprint of the Fourth Edition, 1849. With an Introduction by Therese O'Malley. Washington, D.C. Dumbarton Oaks 1991. 532 S. mit zahlr. s/w Abb., \$ 60,00
- Christiane Jakobi: *Buchmalerei. Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*. Berlin, Reimer 1991. 195 S. mit zahlr. s/w Abb., DM 29,50.
- Carlo James, Caroline Corrigan, Marie Christine Enshaian, Marie Rose Greca: *Manuale per la Conservazione e il Restauro di Disegni e Stampe antichi*. Florenz, Leo S. Olschki 1991. X, 240 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., Lire 190.000.
- Elizabeth Johns: *Thomas Eakins. The Heroism of Modern Life*. Princeton University Press 1991. XX, 207 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., \$ 22,50 pb.
- Lee Johnson (Ed.): *Eugène Delacroix. Further Correspondence, 1817–1863*. Oxford, Clarendon Press 1991. VIII, 196 S., £ 30,00.
- Iris Kalden: *Tilman Riemenschneider – Werkstattleiter in Würzburg*. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- und Steinbildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter. Wissenschaftl. Beiträge aus europäischen Hochschulen: Reihe 09, Kulturgeschichte, Bd. 2. Ammersbek bei Hamburg, Verl. an d. Lottbek Jensen 1990. 403 S. mit 390 s/w Abb., DM 124,-.
- Ursula Kleefisch-Jobst: *Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva*. Ein Beitrag zur Architektur der Bettelorden in Mittelitalien. Münster, Nodus-Publ. 1991. 254 S. mit 94 s/w Abb., DM 68,-.
- Ulrike Krenzlin: *Johann Gottfried Schadow. Die Quadriga*. Vom preußischen Symbol zum Denkmal der Nation. Reihe Kunststück Nr. 10756. Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch 1991. 85 S. mit zahlr. s/w u. 1 Farbabb., DM 16,80.
- Bruce Laughton: *The Drawings of Daumier and Millet*. New Haven and London, Yale University Press 1991. VIII, 230 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., £ 35,00 / \$ 55,00.
- Thomas Lawton (Ed.): *New Perspectives on Chu Culture during the Eastern Zhou Period*. Beiträge: Lothar von Falkenhausen, Colin Mackenzie, Alain Thote, Li Xuequin. Washington, D.C., Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, distributed by Princeton University Press 1991. XVI, 211 S. mit zahlr. s/w Abb., \$ 39,95 / £ 30,00 (Cloth); \$ 19,95 / £ 14,95 (Paper).
- Jill Lloyd: *German Expressionism. Primitivism and Modernity*. New Haven & London, Yale University Press 1991. X, 267 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., £ 40,00 / \$ 60,00
- Kurt Löcher (Hrsg.): *Retrospektive Tendenzen in Kunst, Musik und Theologie um 1600*. Akten des interdisziplinären Symposions 30.–31.3.1990. Pirckheimer-Jahrbuch 1991, Bd. 6. Mitarbeiter: Ute von Bloh, Bernhard Decker, Kurt Löcher, Klaus-Jürgen Sachs, Barbara Schock-Werner, Walter Sparr, Heidrun Stein-Kecks. Nürnberg, Carl 1991. 144 S. mit 31 s/w Abb., DM 39,-.
- Christopher Lloyd: *The Queen's Pictures. Royal Collectors through the Centuries*. Oxford University Press for National Gallery Publications Ltd., London 1991. 256 S. mit zahlr. Farb- u. s/w Abb., £ 30,00 Hardback; £ 17,95 Paperback.
- Angela Lorenz-Leber: *Kloster Lüne*. Aufnahmen von Jutta Brüdern. Die blauen Bücher. Königstein i. Taunus, Langewiesche Nachf. Hans Köster 1991. 48 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., DM 9,80.
- Neil MacLaren: *The Dutch School 1600–1900*. Revised and expanded by Christopher Brown. London, National Gallery Publications Ltd./Oxford University Press 1991. Vol. 1: Text and Comparative Plates. XVII, 678 S. mit 121 s/w Abb. Vol. 2: Plates and Signatures, XXXIII, 492 S. mit 400 s/w Abb., £ 85,00.
- Magdalena M. Moeller: *Erich Heckel. Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik aus dem Brücke-Museum Berlin*. Ausst. Kat. Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 13.10.–24.11.1991. München, Hirmer 1991. 200 S. mit 130 s/w u. Farbabb.

- Florian Monheim: *Dorfkirchen im östlichen Deutschland*. Köln, DuMont 1991. 119 S. mit 84 s/w Abb., DM 49,-.
- Anna Morath-Fronm: *Theologie und Frömmigkeit in religiöser Bildkunst um 1600. Eine niederländische Malerwerkstatt in Schleswig-Holstein*. Schriften des Vereins für Schleswig-Holsteinische Kirchengeschichte, Reihe I, Band 37. Neumünster, Wacholtz 1991. 264 S. mit 203 s/w Abb., DM 80,-.
- Giovanni Morelli: *Balvi magnus und das Miasma diabolicum*. Giovanni Morellis erste pseudonyme Veröffentlichungen: Balvi magnus und das Miasma diabolicum, hrsg. und mit einer Einl. vers. von Jaynie Anderson. Würzburg, Königshausen und Neumann 1991. 261 S. mit 57 s/w Abb., DM 98,-.
- Paul Nawrocki: *Zur Herkunft des Taufsteines von Husby, Kreis Schleswig-Flensburg*. Sonderdruck aus: Offa. Berichte und Mitteilungen zur Urgeschichte, Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie, Bd. 45, 1988. Neumünster, Wacholtz, S. 283–298.
- Dörte Nicolaisen (Hrsg.): *Een Veelkleurig Habijt. Kloosters in Nijmegen in de negentiende en twintigste eeuw*. Beiträge: Eric Maria Dolné, Guus van Hemert, René Hoppenbrouwers, Wies van Leeuwen, Jean-Paul Meeuwissen, Jean-Pierre van Rijen. Grave, Alfa 1989. 238 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Otto Norn und Søren Skovgaard Jensen: *The House of Wisdom*. Kopenhagen, Christian Ejlers' Forlag 1990. 155 S. mit zahlr. s/w und 1 Farbabb.
- Alexander Perrig: *Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution*. New Haven and London, Yale University Press 1991. XV, 167 S. und 132 s/w Abb., £ 35.00 / \$ 55.00.
- Ellen Poulsen: *Jens Juel, 1. Katalog; Jens Juel, 2. Paintings and Pastels*. Kopenhagen, Christian Ejlers' Forlag 1991. Bd. 1: 282 S. mit zahlr. s/w Abb.; Bd. 2: 572 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.
- Sue Ann Prince (Ed.): *The Old Guard and the Avant-Garde: Modernism in Chicago, 1910–1940*. Archives of American Art / Smithsonian Institution. Chicago und London, The University of Chicago Press 1990. XXIV, 280 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., £ 27.95; \$ 40.25 (cl).

## AUSSTELLUNGSKALENDER

- Aachen.** Suermondt-Ludwig-Museum. 26.5.—5.7.: *pARTnerschaften*.
- Aarau.** Aargauer Kunsthau. 27.6.—2.8.: *Eidgenössisches Kunststipendium und Kiefer-Hablitzel-Stipendium 1992*.
- Amsterdam.** Historisch Museum. 26.6.—11.10.: *Ferne Welten greifbar nah. Niederländische Raritätensammlungen, 1585-1735*. Rijksmuseum. 3.7.-4.8.: *A Great Artist is Dead. Letters of Condolence on Vincent van Gogh's Death*.
- Atlanta.** The High Museum at Georgia-Pacific Center. 29.6.—25.9.: *The Art of Archibald J. Motley*.
- Augsburg.** Kunsthalle am Wittelsbacher Park. 24.6.—Jahresende: *Werke von Malern der Brücke*. Schaezlerpalais, Kellergalerie. 18.6.—16.8.: *Stefan Stoll und Christian Hörl. Plastiken*.
- Balingen.** Stadthalle. 18.6.—31.8.: *Claude Monet*.
- Basel.** Ausstellungsraum Klingental. 7.6.—28.6.: *Rita Kenel und Karin Bucher – Gruppenausstellung: Kunst im Exil*.
- Berlin.** Akademie der Künste. 10.5.—28.6.: *Witold Gombrowicz 23.5.-28.6.: Arnold Schönberg. Das bildnerische Werk*. Jüdisches Museum. Abteilung des Berlin Museums im Martin-Gropius-Bau. 26.6.—16.8.: *Jüdische Künstler in Berlin 1970-92*. Kunstgewerbemuseum. 1.7.—30.8.: *Theodor Artur Winde. Umgang mit Holz*.
- Bern.** Kunsthalle. 3.7.—16.8.: *Robert Grosvenor*. Historisches Museum. 16.6.—18.10.: *Ideenwettbewerb Gestaltung Bundesplatz. Eingereichte Beiträge*.
- Bochum.** Museum. 4.7.—23.8.: *Paar*.
- Bonn.** Kunstverein. 19.5.—28.6.: *Pia Fries*. 16.6.—9.8.: *Katharina Sieverding*. 7.7.—9.8.: *Heike Tibes*. Rheinisches Landesmuseum. 25.6.—26.7.: *Carl Andreas Abel. Der Beobachter mit der Kamera*.
- Braunschweig.** Kunstverein. 19.6.—6.9.: *Günter UMBERG, Ulrich Wellmann, Adrian Schiess. Positionen radikaler Malerei*.

- Bregenz.** Vorarlberger Landesmuseum. 3.7.—30.8.: *Der Kreis. Maler und Bildhauer am Bodensee.*
- Bremen.** Kunsthalle. 14.6.—9.8.: *Adolf Erbslöh. Gemälde 1903-1945.* 30.6.—30.8.: *Oskar Kokoschka (Studio-Räume).*
- Budapest.** Ernst Múzeum. 11.6.—17.7.: *Gilbert & George. The Cosmological Pictures.*
- Chicago.** The Art Institute. 6.6. — 9.8.: *Master European Paintings from the National Gallery of Ireland: Mantegna to Goya.*
- Cluny.** 6.6.: *Wiedereröffnung des Musée Ochier.*
- Coburg.** Kunstsammlungen der Veste Coburg. *Von Menzel bis Beuys.* 31.5.—28.6.: 1. Teil: *Realismus bis Jugendstil.* 5.7.—2.8.: 2. Teil: *Expressionismus bis in die 50er Jahre.* Kunstverein. 12.7.—23.8.: *Mariano Rubio, Tarragona/Spainien. Gemälde, Zeichnungen, Graphik.*
- Darmstadt.** Künstlerkolonie. 25.6.—2.8.: *Fried Rosenstock. Skulpturen, Objekte, Installationen.* Mathildenhöhe. 28.6.—31.8.: *Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799). Wagnis der Aufklärung.* Museum Ober-Ramstadt. ab 27.6.: *Illustrationen zu Lichtenberg.* Stadthalle Ober-Ramstadt. 27.6.—16.8.: *Lichtenberg. Spuren einer Familie.*
- Dessau.** Museum Schloß Mosigkau. 10.7.—20.9.: *Fächer.*
- Detmold.** Westfälisches Freilichtmuseum. 16.6.—31.10.: *Die Eroberung der Welt. Sammelbilder vermitteln Zeitbilder.*
- Dijon.** Musée Magnin. 16.6.—18.10.: *Restaurations 1990-1992. Mobilier, Peintures et Sculptures du Musée.*
- Dortmund.** Museum für Kunst und Kulturgeschichte. 19.5.—16.8.: *Prager Jugendstil.*
- Dresden.** Albertinum. 17.5.—9.8.: *Verborgene Schätze der Skulpturensammlung.* Deutsches Hygiene-Museum. 27.6.—20.9.: *Die Elbe. Ein Lebenstlauf.* Kunstgewerbemuseum im Schloß Pillnitz. 16.5.—6.9.: *Wolfgang von Wersin (1882-1976). Vom Kunstgewerbe zur Industrieform (Bergpalais).* 6.6.—31.10.: *Kurt Feuerriegel (1880-1961) (Wasserpalais).* Porzellansammlung. 10.7.—13.9.: *Rudi Stolle. Meißner Porzellan. Graphische Arbeiten.*
- Dülmen.** 20.6.—12.7.: *Übersicht. Kunst in Nordrhein-Westfalen.*
- Düsseldorf.** Kunstmuseum. 21.6.—29.11.: *Glas. Jugendstil und Art Déco.* 27.6.—23.8.: *Richard Paul Lohse. Zeichnungen 1935-1987.* Kunstverein. 27.6.—16.8.: *Giampaolo Babetto. Zeitgenössischer Schmuck.* Städtische Kunsthalle. 26.6.—30.8.: *Visionäre Schweiz.* Theatermuseum. 28.6.—30.8.: *Adolphe Appia (1862-1928). Bühnenbildentwürfe.*
- Duisburg.** Wilhelm Lehbruck Museum. 28.6.—9.8.: *Entartete deutsche Bildhauer - Heinz Kowitz. Druckgraphik.* 11.7.—2.8.: *U-Bahn-Kunst in Duisburg.* 16.6.—17.7.: *Jochen J. Pabst. Südliche Landschaften. Gemälde (Galerie Rheinhausen).*
- Erfurt.** Angermuseum. 23.6.—23.8.: *Philipp Veit. Portraits.* 28.6.—27.9.: *Erich Heckel. Lebensstufen. - Die Gruppe „Jung-Erfurt“. Erfurter Expressionisten.*
- Essen.** Deutsches Plakat Museum. 9.7.—20.9.: *Kiel-Design. Graphik-Design im Auftrag einer Stadt.* Museum Folkwang. 21.6.—27.9.: *Edward Hopper. Die Wahrheit des Sichtbaren (Neue Galerie).* 25.6.—9.8.: *Heinz-Hermann Jurczek (Städtische Galerie).*
- Esslingen.** Galerie der Künstlergilde. 24.6.—4.9.: *Anna Scholz. Von Grünzeug zu Hölderlin.* Schwörhaus. 4.7.-16.8.: *Esslinger Kunstvereine.*
- Fontainebleau.** Musée National du Château de Fontainebleau. 17.6.—14.9.: *Un Ameublement à la mode en 1802: Le mobilier du général Moreau.*
- Fort Worth.** Amon Carter Museum. 17.7.—18.10.: *William Michael Harnett. Retrospektive.*
- Frankfurt.** Deutsches Postmuseum. 30.6.—13.9.: *Die Künstlerpostkarte.* Städel. 15.6.—29.9.: *Lücke TPT. Gemeinschaftsbilder einer Dresdener Künstlergruppe (1970-1976).* 25.6.—23.8.: *Richard Diebenkorn.*
- Freiburg i. Br.** Ausstellungshalle Marienberg. 1.7.—1.9.: *Schwarzwälder Hinterglasmalerei.* Kleine Galerie. 26.6.—26.7.: *Helga Marten. Malerei.*
- Friedberg.** Heimatmuseum. 24.5.—15.11.: *Fritz Schwinbeck (1889-1977). Einblick in das graphische Werk.*
- Gent.** Museum voor Schone Kunsten. 13.6.—30.8.: *Sammlung De Graaff.*
- Genua.** Expo '92. 15.5.—15.8.: *Cristoforo Colombo. La nave e il mare.* Palazzo Doria. 14.5.—31.7.: *Non solo Fabergé. L'oreficeria in Russia tra il XIX e il XX secolo.* Palazzo Ducale. 20.5.—20.10.: *Due Mondi a Confronto. Uomini e culture 1492-1728.*
- Glogau/Glogow (PL).** Stadtmuseum. 12.6.—12.7.: *Künstler aus Glogau mit einer Retrospektive Gerda Wasmuth-Pohley.*
- Goch.** Museum für Kunst und Kulturgeschichte. 24.5.—21.6.: *„Gegenwart am Niederrhein“ „... und wieder über die Brücke ...“*
- Görlitz.** Kaisertrutz. 3.5.—12.7.: *Kimura. Computergraphik.*
- Göttingen.** Städtisches Museum. 5.7.—16.8.: *Maxibauten - Miniröcke. Die sechziger Jahre.*
- Stift Göttweig.** Graphisches Kabinett. 24.5.—31.10.: *Lieben und Leiden der Götter. Antikenrezeption in der Barockgraphik.*

- Gotha.** Schloß Friedenstein. 23.5.—5.7.: *Georg Kolbe. Plastiken und Zeichnungen.*
- Grönitz.** Kloster Cismar. 28.6.—25.10.: *Oskar Koschka. Die Koschka-Stiftung Vevey.*
- Halle.** Staatliche Galerie Moritzburg. 12.6.—27.9.: *Majolika aus Karlsruhe.*
- Hamburg.** Kunsthalle. 21.5.—15.8.: *Wasser in der Kunst. 19.6.—16.8.: Max Klinger. Ein Handschuh - Traum und künstlerische Wirklichkeit. Museum für Kunst und Gewerbe. 5.6.—19.7.: Volker Correll. People of Hollywood. Photographien.*
- Hamm.** Städtisches Gustav-Lübcke-Museum. 28.6.—9.8.: *Otto Lindig, der Töpfer. Bauhauseramik aus den Museen Erfurt und Dessau.*
- Hannover.** Kestner-Museum. 20.6.—20.9.: *Busstops. Entwürfe zum Internationalen Design-Projekt Hannover 1992. 25.6.—4.10.: Die Blaue Blume. Goldschmiedearbeiten von Hubertus v. Skal. 8.7.—29.9.: Die Amphore des Kaisers. Der Einfluß der Portlandvase auf die Kameotechnik bis heute. Wilhelm-Busch-Museum. 5.7.—30.8.: Michael Sowa, F.W. Bernstein. Zwei kritische Künstler aus Berlin.*
- Heidelberg.** Kunstverein. 28.6.—2.8.: *Manfred Müller. Objekte.*
- Heidenheim/Brenz.** Schloß Hellenstein. 17.5.—25.10.: *Ins Grüne. Ausflug und Picknick um 1900.*
- Herne.** Flottmann-Hallen. 20.6.—19.7.: *Markus Döhne, Jörg Rützenhoff, Karl Heinz Stapper, Matthias Wagner. Städtische Galerie. 13.6.—30.8.: Ein uhralt, adelich und ritterlich Geschlechte. 850 Jahre Strinckede.*
- Hohenberg.** Museum der Deutschen Porzellanindustrie. 6.6.—22.11.: *Die 20er Jahre. Deutsches Porzellan zwischen Inflation und Depression. Die Zeit des Art Déco?*
- Innsbruck.** Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloß Ambras. 3.7.—20.9.: *Hispania - Austria. Spanisch-österreichische Kunst um 1492. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. 13.5.—30.9.: Das Bildnis Kaiser Maximilians I. auf Münzen und Medaillen.*
- Itzehoe.** Kreismuseum Prinzeßhof. 14.6.—2.8.: *Fünf Künstler sehen den Flensburger Hafen.*
- Kaiserslautern.** Pfalzgalerie. 31.5.—5.7.: *Gottfried Helnwein. 16.6.—26.7.: Lutz Stehl. Pas. Arbeiten auf Leinwand und Papier.*
- Karlsruhe.** Staatliche Kunsthalle. 6.6.—20.9.: *Bilder und Werke zur Bibel. Auslegungen christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance.*
- Kassel.** 13.6.—20.9.: *documenta IX. Museum für Sepulkralkultur. 20.6.—20.9.: Caricatura II. 25.6.—8.10.: Memento Mori. Zeitgenössische Kunst zum Thema Tod und Sterben. Staatliche Kunstsammlungen. 11.6.—20.9.: Aversion/ Akzeptanz. Öffentliche Kunst und öffentliche Meinung. Außeninstallationen aus documenta-Vergangenheit.*
- Kiel.** Kunsthalle. 24.5.—12.7.: *Die Aufhebung der Sie-Form. Zur 750-Jahr-Feier der Stadt Kiel. - Axel Nickolaus. Künstlerportraits.*
- Kleve.** Städtisches Museum. 12.7.—30.8.: *Willy Maywald sieht Kleve.*
- Köln.** Studio Dumont. 12.6.—16.7.: *Aquädukt-Marmor aus Köln. Die römische Eifelwasserleitung als Steinbruch des Mittelalters.*
- Konstanz.** Rosgartenmuseum. 30.5.—23.8.: *.....und hat als Weib ungläubliches Talent." Angelika Kauffmann und Marie Ellenrieder.*
- Krefeld.** Kaiser Wilhelm Museum. 21.6.—11.10.: *Neue Skulptur seit 1965.*
- Lausanne.** Fondation de l'Hermitage. 22.5.—21.9.: *Odilon Redon. Collection Woodner.*
- Leverkusen.** Museum Morsbroich. 23.5.—12.7.: *Marcelle van Bommel. Five Thousand Mistakes.*
- Lindau.** Stadtmuseum. 22.5.—28.6.: *Christian Mischke. Eichendorff-Illustrationen und andere Zyklen.*
- Linz.** Wolfgang-Gurlitt-Museum. 16.6.—12.9.: *Emil Schumacher. Werkschau.*
- Liverpool.** Tate Gallery. 4.7.—24.1.93: *New Worlds. Recent European Sculpture.*
- London.** Royal Academy of Arts. 7.6.—16.8.: *224th Summer Exhibition. 3.7.—18.10.: Alfred Sisley (1839-1899). Tate Gallery. 17.6.—31.8.: Richard Hamilton. - 8.7.—1.11.: Georg Baselitz.*
- Ludwigshafen.** Stadtmuseum. 13.6.—23.8.: *Mythos Rhein. K.-O.-Braun-Museum. 7.6.—28.6.: Annemie Wenz. Aquarelle und Ölbilder.*
- Lübeck.** Museum Behnhaus. 14.6.—27.9.: *Von der Redlichkeit des Bürgers. Biedermeier in Lübeck 1815-1848.*
- Lüdinghausen.** Burg Vischering. 21.6.—23.8.: *Dauberspeck. Eine Bildhauerfamilie.*
- Lugano.** Villa Malpensata. 10.5.—19.7.: *Varlin.*
- Luzern.** Kunstmuseum. 11.7.—20.9.: *Expressiv. Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Anliker.*
- Madrid.** Centro de Arte Reina Sofia. 16.6.—14.9.: *Pop Art.*
- Magdeburg.** Kulturhistorisches Museum. 14.5.—16.8.: *Von der Erfindung der Zahl zum Computer. Literaturmuseum. 24.6. - 18.7.: Hermann Hesse. Bibliophile Besonderheiten.*
- Mannheim.** Museum für Kunst-, Stadt- und Theater-

geschichte. 2.7. — 27.9.: *Sammelleidenschaft, Mäzenatentum und Kunstförderung. Von den Kurfürsten bis zum Land Baden-Württemberg.* Städtische Kunsthalle. 17.—21.6.: *Performances.* 27.6.—30.8.: *Amadeo Gabino. Skulpturen.*

**Martigny.** Fondation Pierre Gianadda. 13.6.—25.10.: *Georges Braques.*

**Münchengladbach.** Großer Raum für Wechselaustellungen. 5.7.—4.10.: *Karin Sander.* Studio-Galerie und Graphisches Kabinett. 21.6.—30.8.: *Die Jahregaben des Museumsvereins.*

**München.** Alte Pinakothek. 13.5.—14.3.93: *Die Staatsgalerie Moderner Kunst zu Gast in der Alten Pinakothek.* Kunstforum Maximilianstraße. 5.6.—3.7.: *Strom. Videoinstallation.*

Lenbachhaus. 20.5.—5.7.: *Catherine Lee. Outcasts.* 27.5.—12.7.: *Ulrich Horndash. Immer: Grundriss. Kinder! Kinder!*

Neue Pinakothek. 13.5.—4.4.93 *Die Staatsgalerie Moderner Kunst zu Gast in der Neuen Pinakothek.*

Schack-Galerie. 13.5.—4.4.93 *Die Staatsgalerie Moderner Kunst zu Gast in der Schack-Galerie.* Staatliche Graphische Sammlung. 4.6.—26.7.: *Aus einem isolierten Land: Fünf Zeichner und eine Zeichnerin aus der ehemaligen DDR.* (Neue Pinakothek)

Villa Stuck. 22.5.—9.8.: *Gestalt finden. Der Werkbund zeigt Otto Frei. Frei Otto zeigt Bodo Rasch.*

**Münster.** Stadtmuseum. 10.7.—13.9.: *Der Architekt Wilhelm Salzenberg.*

Westfälisches Landesmuseum. 14.6.—23.8.: *Ellsworth Kelly. Paris 1948–1954.* — 21.6.—16.8.: *40 Jahre Konrad-von-Soest-Preis.*

**Nancy.** Musée des Beaux Arts. 13.6.—15.9.: *L'Art en Lorraine au Temps de Jacques Callot.*

**New York.** Museum of Modern Art. 14.6.—18.8.: *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture.*

**Niebuß.** Richard-Haizmann-Museum. 22.5.—4.7.: *Jan Meyer-Rogge. Plastische Arbeiten.* — *Leo Breuer. Druckgraphik.*

**Nizza.** Musée National Message Biblique Marc Chagall. 4.7.—5.10.: *Elle et lui. Iconographie d'Adam et Eve dans la gravure française du XIVe au XXe siècle.*

**Nürnberg.** Kunsthau. 3.7.—16.8.: *„ZONE“ Für eine Ästhetik der letzten Dinge.* — 5.7.—26.7.: *Austausch mit Krakau.*

**Oberdrauburg.** Museum. 1.6.—1.9.: *Venezianische Schiffsbaukunst.*

**Oderzo.** Palazzo Foscolo. 24.5.—19.7.: *Gina Roma.*

**Offenbach.** Klingspor-Museum. 3.6.—23.8.: *Siebzig Drucke der Edition Tiessen.*

**Osnabrück.** Kunsthalle Dominikanerkirche und Kulturgeschichtliches Museum. 14.6.—23.8.: *Arte Portuquesa 1992.*

**Paris.** Louvre. 18.6.—7.9.: *Hommage à Philip Pouncey.*

Musée d'Orsay. 23.6.—13.9.: *Chroniques Italiennes. Dessins d'E. Hebert (1817–1908).* — *Auguste Lepere et le renouveau du bois grave.*

**Passau.** Museum Moderner Kunst. 14.6.—20.9.: *Georg Baselitz. Druckgraphik 1963–1990.*

**Philadelphía.** Museum of Art. 14.6.—23.8.: *Picasso and Things: The Still Lives of Picasso.*

**Potsdam.** Sanssouci. 10.5.—12.7.: *Russisches und sowjetisches Porzellan 1895–1935.*

**Prag.** Kunstgewerbemuseum. 25.6.—23.8.: *Arbeiten der Studenten der Akademie der Angewandten Künste.*

**Regensburg.** Museum Ostdeutsche Galerie. 28.6.—30.8.: *Lyonel Feininger. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen.*

**Rudolstadt.** Thüringer Landesmuseum. 5.6.—30.8.: *Erinnerungen an Japan um 1900.*

**Saarbrücken.** Studiogalerie. 12.7.—13.9.: *Johann-Peter Scharloh.*

**Salzburg.** Galerie Welz. 27.5.—21.6.: *Eduard Bäumer (1892–1977).* — *Hubert Berchtold (1922–1983).* Zeichnungen.

Rupertinum. 6.6.—12.7. *Matta.* — 17.6.—19.7.: *Franz Joseph Altenburg. Keramische Objekte.*

**Schaffhausen.** Museum zu Allerheiligen. 24.5.—12.7.: *Zeitkritische Sichten. Bestandesaufnahmen.*

**Schleswig.** Schloß Gottorf. 5.7.—16.8.: *FK. Gotsch, Hilde Goldschmidt, Hans Meyboden. Neue Erwerbungen.*

**Schwerin.** Staatliches Museum. 5.6.—19.7.: *Antje Scharfe. Keramische Objekte.*

**Sevilla.** 20.4.—12.10.: *Expo '92.*

**Sindelfingen.** Galerie der Stadt. 13.6.—9.8.: *Drei Atelierportraits 9.* — 21.6.—9.8.: *Jochen Fischer. Skulpturale Räume.*

**Stralsund.** Kulturhistorisches Museum. 17.5.—21.6.: *Fremde sind wir auf der Erde alle. Graphik des Expressionismus – Literarische Korrespondenzen.*

**Straßburg.** Musée de l'Œuvre Notre-Dame. 16.5.—27.9.: *Paul-Armand Gette.*

**Stuttgart.** Institut für Auslandsbeziehungen. 3.6.—19.7.: *Rainer Wittenborn. De Finibus Terra. 1986/1989.*

Staatsgalerie. Graphische Sammlung. 23.5.—2.8.: *Kandinsky. Aquarelle und Zeichnungen.*

**Trautenfels (A).** Schloß. 1.5.—18.10.: *Barocke Kunst. Lust und Leid.*

**Ulm.** Museum. 14.6.—16.8.: *Egon Schiele. Aquarelle und Zeichnungen.* — 26.6.—13.9.: *Alamannen an Donau und Iller.*

**Venedig.** Ca' Pesaro. 16.5.—19.7.: *Da Füssli a Hodler. Pittura svizzera dall'Illuminismo al Moderno.*

**Wadersloh-Liesborn.** Museum Abtei Liesborn. 24.5.—21.6.: *Nicolaus zu Bentheim.: Zeichnungen und Gemälde.*

**Warburg.** Museum im „Stern“. 5.7.—16.8.: *Peter Schmitz. Malerei und Hinterglasmalerei.*

**Wien.** Akademie der bildenden Künste. 11.5.—13.6.: *300 Jahre Akademie.*  
Museum Moderner Kunst. 10.7.—20.9.: *Günther Ücker. Österreichische Galerie. 21.5.—12.7.: Der Außenseiter. Anton Romako, ein Maler der Wiener Ringstraßenzeit (Oberes Belvedere).*

Österreichisches Museum für angewandte Kunst. 27.5.—12.7.: *Kiki Smith. Silent Work.*

**Wuppertal.** Von der Heydt-Museum. 28.6.—6.9.: *Max Klinger.*

**Zürich.** Eidgenössische Technische Hochschule. 12.6.—17.7.: *Carlo Mollino baut in den Bergen. — 7.7.—4.9.: Nik Hausmann imprimeur (Graphische Sammlung).*  
Museum Bellerive. 27.5.—30.8.: *Werden und Vergehen. Andy Goldsworthy, Rose-Marie Nöcker, Regula Guhl.*

**Zug.** Kunsthaus. 20.6.—13.9.: *Fritz Wotruba. Retrospektive.*

## ZUSCHRIFTEN AN DIE REDAKTION

### PROMOTIONSSTIPENDIUM AN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA, ROM

Im Rahmen der Förderungsmaßnahmen für den wissenschaftlichen Nachwuchs bietet die Bibliotheca Hertziana ab 1.9.1992 für ein Jahr (mit einem Jahr Verlängerungsmöglichkeit) ein Stipendium zur Anfertigung der Dissertation an, die der italienischen Kunstgeschichte gewidmet ist.

Interessierte sollten folgende Bewerbungsunterlagen einreichen:

- Antrag mit Darlegung des Dissertationsthemas
- Befürwortung des Doktorvaters
- Lebenslauf mit Lichtbild, Studiengang und Abiturzeugnis
- auch auszugsweise eine selbständig verfaßte Schrift.

Von dem/r Bewerber/in wird erwartet, daß er/sie bereit ist, wöchentlich 5 Stunden an den Institutsaufgaben mitzuwirken.

Die Bewerbungen sind bis 10.7.1992 an den *Geschäftsführenden Direktor der Bibliotheca Hertziana, Via Gregoriana 28, I-00187 Rom*, zu richten.

### STIPENDIUM AN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA, ROM

Die Bibliotheca Hertziana vergibt zum 1.9.1992 ein einjähriges Stipendium für promovierte Kunsthistoriker/innen, deren Forschungsprojekt der italienischen Kunstgeschichte gewidmet ist, mit eventueller Verlängerung um ein weiteres Jahr.

Interessierte sollten folgende Bewerbungsunterlagen einreichen:

- Antrag mit Darlegung der Arbeitspläne
- Lebenslauf mit Lichtbild
- Nachweis der Promotion in Kunstgeschichte
- Ms. Diss. und ggf. Schriftenverzeichnis.

Von dem/r Bewerber/in wird erwartet, daß er/sie bereit ist, wöchentlich 5 Stunden an den Institutsaufgaben mitzuwirken.

Die Bewerbungen sind bis 10.7.1992 an den *Geschäftsführenden Direktor der Bibliotheca Hertziana, Via Gregoriana 28, I-00187 Rom*, zu richten.

ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE  
KURZSTIPENDIEN FÜR OSTDEUTSCHE KUNSTHISTORIKER

An Kunsthistoriker aus den neuen Bundesländern vergibt das Zentralinstitut für Kunstgeschichte ab sofort eine Anzahl von Stipendien für einen kurzfristigen Forschungsaufenthalt in München. Das Stipendienprogramm dient vorderhand dazu, die umfangreichen Buch- und Photobestände des Zentralinstituts für das jeweilige Forschungsvorhaben bereitzustellen. Reise- und Übernachtungskosten sowie ein Tagegeld nach den Richtlinien des BAT (West) können vom Zentralinstitut übernommen werden. Die Stipendien müssen noch im Haushaltsjahr 1992 wahrgenommen werden. Die Bewerber sollten das Studium der Kunstgeschichte abgeschlossen haben. Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen und einer Skizze des Forschungsvorhabens werden erbeten an den *Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Meiserstr. 10, 8000 München 2*.

SCHLISSUNG DES BERLINER KUPFERSTICHKABINETTS

Das Berliner Kupferstichkabinett wird ab Herbst 1992 seine bisherigen Standorte in Berlin-Dahlem und Berlin-Mitte schrittweise verlassen und in den Neubau im Kulturforum nahe dem Potsdamer Platz umziehen.

Zur Vorbereitung des Umzugs sind die Studiensäle in Dahlem und im Alten Museum (Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen) seit 1. Mai 1992 an für etwa ein Jahr geschlossen.

Die Neueröffnung des Kupferstichkabinetts ist für den Sommer 1993 vorgesehen.

TOTALITARIANISMS AND TRADITIONS

Art Historical Society in Slovakia and Institute for Art History  
of Slovak Academy of Sciences

Preliminary programm of an interdisciplinary conference, Bratislava,  
28–30 April 1993

Topics concerned:

- I. Constructions of utopias and deconstructions of traditions: *Utopias and Iconoclasms* (Art and politics).

- II. Art in post-revolutionary periods: *Utopias and Revivals* (Revolutionary and retrospective utopias).
- III. Communism and cultural heritage: *The Cult of Art or an Iconoclasm?* (Pitfall of imitations).
- IV. Victims of communist totality: The Case of Bratislava – „a city of Peace“. *Totality and Planning* (Gaps and Abysses of totality).
- V. Constructions, destructions and deconstructions: *From the past utopias about future towards a future without any utopia?* (Avantgardes, totalitarisms and post-modern anti-utopia).

#### VERLÖBNISBILD

Korrekturvermerk der Redaktion:

Auf Seite 180 des Aprilheftes ist die Überschrift der Zuschrift von Ursula Gillitzer, Regensburg, durch einen bedauerlichen Druckfehler entstellt. Das erste Wort muß selbstverständlich lauten: „Verlöbnisbild“.

#### DIE AUTOREN DIESES HEFTES

Dr. Sabine Schulze, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Am Römerberg, 6000 Frankfurt a.M. 1

Andreas Strobl, Schaffhauser Str. 28/VI, 8000 München 71

Dr. Daniel Kupper, Olbersstr. 10, 1000 Berlin 10

Dr. Andreas Blühm, Museum Ostdeutsche Gale-

rie, Dr. Johann-Maier-Str. 5, 8400 Regensburg

Prof. Dr. Joachim Heusinger von Waldegg, Staatl. Akademie der Bildenden Künste, Reinhold-Frank-Str. 67, 7500 Karlsruhe 1

Dr. Barbara Schellewald, Susannenstr. 15, 2000 Hamburg 36

---

#### REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

---

**Verantwortlicher Redakteur:** Dr. Peter Diemer, **Redaktionsassistent:** Rosemarie Biedermann, **Anschrift der Redaktion:** Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Meiserstraße 10, 8000 München 2.

**Herausgeber:** Verlag Hans Carl GmbH & Co. KG, Nürnberg · **Geschäftsführer:** Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · **Inhaber und Beteiligungsverhältnisse:** Kommanditisten: Raimund Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %, Traudel Schmitt, Rückersdorf, zu 26 %. **Komplementär:** Raimund Schmitt GmbH, Nürnberg · **Erscheinungsweise:** Monatlich · **Bezugspreis:** jährlich DM 49,— (Inland) zuzüglich Porto und Mehrwertsteuer. Ausland DM 59,— zuzüglich Porto. **Kündigungsfrist:** Sechs Wochen zum Jahresende · **Anzeigenpreise:** Preise für Seitenteile nach Preisliste Nr. 15 vom Januar 1992 · **Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung:** Verlag Hans Carl, Postfach 9110, Breite Gasse 58—60, 8500 Nürnberg 1, Fernruf: Nürnberg (09 11) 23 83-20 (Anzeigenleitung) 23 83-29 (Abonnement). Telefax: (09 11) 20 49 56. — **Bankkonten:** Castell-Bank Nürnberg 04000 200 (BLZ 790 300 01). Stadtparkasse Nürnberg 1 116 003 (BLZ 560 501 01). Postscheckkonto: Nürnberg 41 00-857 (BLZ 760 100 85). — **Druck:** Fabi & Reichardt-Druck GmbH, 8500 Nürnberg 70.

## KÖLNER BUCH- UND GRAPHIKAUKTIONEN

Auktion 66 vom 14.-15. September 1992.

Im Mittelpunkt steht die Fürstliche Bibliothek Schloß Dyck.

**VENATOR & HANSTEIN**

CÄCILIENSTRASSE 48 (HAUS LEMPertz)  
5000 KÖLN 1 · TELEFON 02 21 / 23 29 62

**Wir kaufen komplette Kunsthistorikerbibliotheken,  
sowie wertvolle Einzelstücke an**

Antiquariat Schmidt & Günther  
Urbierstraße 20 · 6238 Hofheim/Ts. · Telefon 061 92 / 53 86

Wir suchen Literatur (auch Kataloge und Fotos) zum Thema

**„Holländische Malerei des 17. Jhdts.“**

zu Forschungszwecken.

Dr. Maier-Preusker, Bachstr. 45, 5484 Bad Breisig, Tel. 0 26 33-9 70 81

Bei den Staatlichen Museen Kassel ist zum 1. August 1992 für die Dauer  
von 2 Jahren die Stelle für eine(n)

**Wissenschaftlichen(n) Volontär(in)**

(Anwärterbezüge des höheren Dienstes)

in der Abteilung Graphische Sammlung

zu besetzen.

Voraussetzung: Promotion im Fach Kunstgeschichte

Bewerbungen bis 3. Juli 1992 an:

Staatliche Museen Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, 3500 Kassel



GALERIE

**KURT MEISSNER**

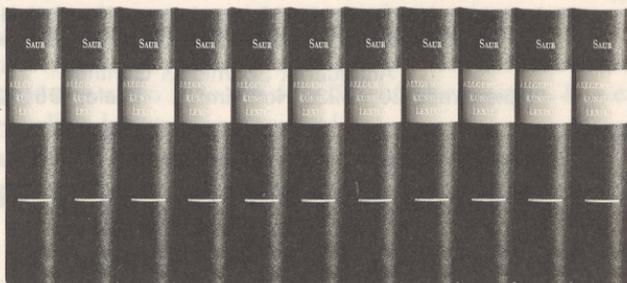
Florastraße 1    Telefon 383 51 10

CH-8008 ZÜRICH

Zeichnungen alter Meister  
Besuch nur nach Vereinbarung

# ADAM, THOMAS, niederl. Maler, bis 1516 in Antwerpen erwähnt...

einer von 329 in  
*ALLGEMEINEN KÜNSTLERLEXIKON*  
nachgewiesenen Künstlern mit Namen Adam



DIE KÜNSTLER DER WELT. IN EINEM WERK.

*Das ALLGEMEINE KÜNSTLERLEXIKON*  
erscheint jetzt neu im K. G. Saur Verlag.

## DAS VERLEGERISCHE KONZEPT

Im April 1991 hat der K. G. Saur Verlag sämtliche Rechte für das Allgemeine Künstlerlexikon vom E. A. Seemann Verlag, Leipzig, übernommen. Damit sichert der Saur Verlag die Fortführung dieser bedeutenden Enzyklopädie. Sie steht unter dem Patronat des *Comité International d'Histoire de l'Art* (C. I. H. A.) und wird vom Bundesminister des Innern nachhaltig gefördert.

Die Buchausgabe des Allgemeinen Künstlerlexikons wird etwa 60 Bände umfassen. Nach Erscheinen der ersten 5 Bände im November 1991 werden zunächst

2 Bände jährlich veröffentlicht. Um das Werk in einem vertretbaren Zeitraum komplett vorliegen zu haben, wird eine erhöhte Erscheinungsfrequenz vorbereitet.

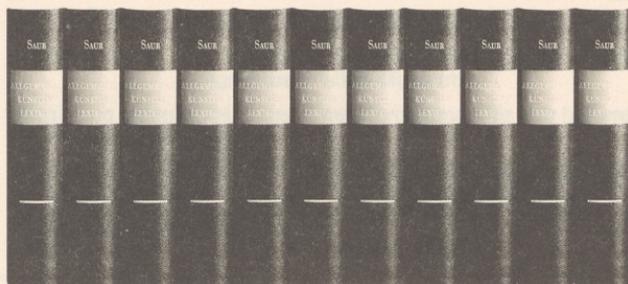
Das Allgemeine Künstlerlexikon bietet kompakte und wissenschaftlich fundierte Information über Künstler. Dieses einzigartige Großlexikon ist unverzichtbar für Sammler, Kunstwissenschaftler und -pädagogen, Bibliothekare, Archivare, Galeristen, Auktionatoren und an Kunst Interessierte.



# ABEDO

DE VILLANDRANO, DIEGO  
span. Goldschmied E. 16. Jh. in Toledo...

*einer von 556 bildkünstlerischen Berufen im  
ALLGEMEINEN KÜNSTLERLEXIKON*



## ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON

*Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*

### DAS REDAKTIONELLE KONZEPT

Die Konzeption des Allgemeinen Künstlerlexikons wurde in den 70er Jahren von der Leipziger Redaktion unter Berücksichtigung der internationalen Forschung entwickelt. Es enthält exakte und objektive bio- und bibliographische Informationen über Maler, Graphiker, Bildhauer, Architekten und Vertreter der angewandten Künste aller Kulturräume der Erde von der Antike bis zur Gegenwart.

Dieses Großlexikon von A-Z vermittelt strukturierte Informationen über jeden Künstler, dessen Werk, seinen Einfluß auf das kultu-

relle Umfeld, seine Lebensdaten und beruflichen Kontakte, Quellen und Literatur. Ein präzises Verweissystem erleichtert den schnellen Zugriff auf weiterführende Sachverhalte.

Jeder Band enthält rund 8.000 Künstlereinträge. Das Gesamtwerk wird nach Abschluß etwa 500.000 Artikel umfassen.

Die Kernredaktion bleibt weiterhin in Leipzig tätig. Sie arbeitet mit freien Mitarbeitern, wissenschaftlichen Autoren und Institutionen weltweit zusammen.

Bände 1-5.  
Pro Band ca. 780 Seiten.  
Halbleder mit Schutzumschlag, DM 368,- pro Band  
ISBN 3-598-22740-X

Die Gesamtedition wird ca. 60 Bände umfassen.

Die Bände 1-5 sind lieferbar.

Die Bände 6 und 7 erscheinen im Laufe des Jahres 1992.



---

**STIFTUNG LANGMATT**

---

**SIDNEY UND JENNY BROWN**

---

**BADEN / SCHWEIZ**

---

**Impressionisten- und Wohnmuseum**

Sonderausstellung 17. Juni bis 31. Oktober

**Carl Montag**  
**Maler und Kunstvermittler**  
(1880 – 1956)

Geöffnet: Dienstag bis Samstag 14 – 18 Uhr,

Sonntag 10 – 12 und 14 – 18 Uhr.

Gruppenführungen nur vormittags auf Voranmeldung.

Römerstrasse 30, 5400 Baden, Telefon 056 - 22 58 51

**KUNSTCHRONIK**

**1991**

**Verlag Hans Carl**

Gebundener Jahresband  
DM 69,55 + Versand

Einbanddecke  
DM 12,— + Versand

(frühere Einbanddecken  
und Jahresbände auf Anfrage)

Postfach 9110 · 8500 Nürnberg 11  
Telefax 09 11 / 20 49 56



**Bezirksregierung Braunschweig**  
**Bohlweg 38, 3300 Braunschweig**  
**Tel.-Nr. (0531) 484-3299**  
**Az.: 102.5.03041-0665**  
**(Bitte angeben!)**

Am Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig ist zum nächstmöglichen Zeitpunkt die Stelle einer/eines

### **wissenschaftlichen Volontärin/Volontärs**

für die Dauer von zwei Jahren zu besetzen.

Voraussetzung: Promotion in Kunstgeschichte und Kenntnisse in den Sammlungsgebieten des Museums.

Vergütung entsprechend den Anwärterbezügen für den höheren Dienst nach dem Bundesbesoldungsgesetz.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen sind innerhalb von zwei Wochen nach dieser Veröffentlichung an das Herzog Anton Ulrich-Museum, Museumsstraße 1, 3300 Braunschweig, zu richten.

## **Das Dürerhaus in Nürnberg**

Geschichte und Gegenwart in Ansichten von 1714 bis 1990

Herausgegeben von der Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung e.V.  
Nürnberg und der Sandoz AG, Nürnberg.

Bearbeitet von Matthias Mende.

*152 Seiten, 69 schwarzweiß-Abbildungen, 20 Farbtafeln,  
22 x 27 cm, kartoniert DM 28,50 ISBN 3-418-00354-0*

Sieben namhafte deutsche Künstler wurden eingeladen zum 520. Dürer-Geburtstag ihre Phantasien über Dürers Domizil zu Papier zu bringen. Entstanden ist so eine kleine „Hommage á Dürer“ mit einem speziellen Thema. Um diese sieben Werke plazierte man eine Auswahl von Dürerhausmotiven aus den Beständen der Stadtgeschichtlichen Museen, von 1714 bis 1990.

**VERLAG HANS CARL · NÜRNBERG**

**Demnächst  
erscheint**



**PHILIPP  
VON  
ZABERN**

**VERLAG  
PHILIPP VON ZABERN  
Postfach 4065  
D-6500 Mainz  
Telefon 0 61 31 / ☎ 23 22 17  
Telefax 0 61 31 / 22 37 10**

Andreas Tacke

## **Der katholische Cranach**

**Zu zwei Großaufträgen von  
Lucas Cranach d. Ä.,  
Simon Franck und der  
Cranach-Werkstatt**

Berliner Schriften zur Kunst  
Band 2

1992. ca. 105 Seiten mit 155 Abb.  
16 Farbtafeln;  
Ln. mit Schutzumschlag  
ISBN 3-8053-1228-8 ca. DM 110,-



Unter dem für Insider provozierenden Titel verbirgt sich eine ebenso faszinierende wie durch die Bedeutung ihrer Funde höchst beeindruckende Arbeit. Dem Autor gelingt es, die verbreitete Vorstellung von Cranach als Propagandist Luthers und der Reformation zu relativieren und somit letztendlich zu widerlegen.