Blickwechsel

Wahrnehmungsästhetik und Transferpraktiken in der Kunst

READER

Hervorgegangen aus der Tagung im Rahmen des Master-Workshops 2014 des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln

Direkt zum Beitrag // ***klicke auf den titel***
Reader drucken // ***klicke hier***

Veröffentlicht mit Unterstützung des Kunsthistorischen Instituts
der Universität zu Köln im Rahmen des Master-Workshops 2014

Betreuung // ***dr. lilian haberer***

Redaktion // ***meike deilmann*** / ***bettina hilgert*** / ***anna katharina lahr*** / ***stefanie grace müller***

Layout/Satz // ***lisa thiele***

inhalt

Vorwort // ***meike deilmann*** / ***bettina hilgert*** / ***anna katharina lahr/ stefanie grace müller*** 1

Einführung // ***chatharina hiller*** / ***claire wellershaus*** 2

Oberfläche – Widerschein – Identitätskonstruktion: Die Auseinandersetzung mit dem spiegelbildlichen Selbst seit dem Fin de Siècle // ***carina sperber*** 4

Facetten des Blickes: Zu Judaskussdarstellungen in Fresken des Spätmittelalters // ***irina dudar*** 15

Der Blick hinter das Bild: Debatten der Provenienzforschung zur Verantwortung des Kunstmarktes // ***miriam cockx*** 23

Der Architekt und seine Sammlung: Oswald Mathias Ungers' Bibliothek in Köln-Müngersdorf // ***ricarda altvater*** 33

Donatellos Judith und Holofernes: Interferenzen zwischen Narration und Betrachtung // ***sarah von der lieth*** 40

Kunstwerk – Rezipient – Raum: Umkehrung tradierter Vorstellungen in den »One Minute Sculptures« von Erwin Wurm // ***christian mertmann*** 51

Strategien der Raumwahrnehmung in Giuseppe Terragnis »Casa del Fascio« // ***hannah taege*** 62

Kontrastreiche Blicke: Felix Vallottons Interieurdarstellungen // ***sabine halver*** 69

Vorwort // *meike deilmann / bettina hilgert / anna katharina lahr / stefanie grace müller*

Der Studientag am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln fand im Sommer 2014 zum zweiten Mal statt und widmete sich dem Thema »Blickwechsel. Wahrnehmungsästhetik und Transferpraktiken in der Kunst«. Dieser von Master-Studenten in einem Workshop organisierte Studientag wurde in diesem Jahr von Frau Dr. Lilian Haberer betreut.

Für einen wissenschaftlichen beruflichen Werdegang bietet das Ergänzungsmodul des Ein-Fach-Masters nicht nur einen Einblick in die wissenschaftliche Praxis, sondern liefert auch einen Beitrag zur beruflichen Qualifikation der Teilnehmer.

Da sowohl die Vorbereitung, die Durchführung als auch die Nachbearbeitung des Studientags in den Händen der Studierenden lag, konnten im Workshop vielfältige wissenschaftliche Arbeitsmethoden erprobt und gefestigt werden. Hierzu zählt die Organisation der Veranstaltung, die Erstellung eines aussagekräftigen Designs für die Print- und Online-Ankündigung, die Präsentation eines wissenschaftlichen Vortrags sowie die redaktionelle Arbeit des fachspezifischen Publizierens inklusive der Online-Veröffentlichung eines Workshop-Readers, der als finales Produkt dieser wissenschaftlichen Übung die Vorträge des Studientages in redaktionell aufbereiteter Form bündelt und die Leistungen der Studierenden präsentiert. Die studentischen Beiträge spannen dabei einen thematischen Bogen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, von der bildenden Kunst über die Architektur bis hin zur Provenienzforschung und zeigen so die ganze Bandbreite eines schwerpunktorientierten Master-Studiums noch einmal auf.

Einführung // *catharina hiller / claire wellershaus*

Einmal im Jahr findet der selbstorganisierte Workshop der Ein-Fach-Master-Studierenden der Uni Köln im Fach Kunstgeschichte statt. Ziel hierbei ist es, sich mit dem eigenen Forschungsschwerpunkt intensiver auseinandersetzen zu können und zugleich als Gruppe den anschließenden gemeinsamen Studientag zu organisieren. Zu Beginn stand daher als zentrale Frage die Themenfindung für den Studientag im SS 2014 zur Diskussion. Dieses sollte das Kriterium erfüllen, hinreichend unbestimmt zu sein, um eine Reihe verschiedener Unterthemen zuzulassen und damit den vielfältigen Interessen und Studienschwerpunkten der Masterstudierenden gerecht zu werden. Gleichzeitig sollte es dennoch ein greifbares Thema bleiben, unter dem sich die unterschiedlichen Einzelthemen sinnvoll verbinden lassen konnten. Der Begriff des Blickwechsels schien im Verlauf der ersten Sitzungen als passende Umschreibung aller Themen zu dienen. Hierbei handelt es sich um einen zusammengesetzten Terminus, der eine Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen nahelegt:

blick // Der Blick hat zunächst etwas mit den Augen zu tun. Das Blicken stellt als Begriff eine Möglichkeit dar, das zu benennen, was Augen tun oder was wir mit unseren Augen tun; und steht damit in einer Reihe mit dem Sehen, Schauen, Gucken und Betrachten. Dies alles geschieht auf unterschiedliche Art und Weise: Wir können ebenso gelangweilt wie gespannt blicken – »Blick« meint in diesem Zusammenhang den Augenausdruck – probates Mittel der Kommunikation und eine geläufige Bedeutung von »Blick«. Ebenso kann sich unser Blick auf ein Objekt richten, auf irgendein Ding dieser Welt – seien es ein paar Schuhe oder ein Kunstwerk – und wir haben einen entsprechenden Anblick. Das Resultat unseres Blickens ist damit das visuell erfahrbare Bild oder der »Seh-Eindruck«.
Dabei scheint unser Blicken nie bloß passiv-abbildend im Sinne einer reinen Wahrnehmung zu sein. Vielmehr beinhaltet das Blicken stets eine ordnende, eine ästhetische Aktivität, die man als einen konstruktiven Vorgang verstehen kann. Schon beim Blicken wird der visuelle Reiz aufgrund unserer Ordnungsprinzipien und ästhetischen Prägungen strukturiert. In zweifacher Richtung, so scheint es, ordnen wir unsere Welt: Wir durchdringen ein Ganzes oder ordnen ein Chaos. Dies führt zu einer weiteren Bedeutungsebene des Blickens.
Denn wir können auch »einen Blick hinter die Kulissen werfen«, »den Blick für etwas schärfen«, »selbst den Blick nach innen wenden«. In derartigen Redewendungen zeigt sich, dass das Objekt unseres Blickens nicht als Ding – im Sinne eines physikalischen Körpers – existiert, das wir gleichsam mit unseren Augen abtasten. Wenn wir sagen, dass wir »den Durchblick haben«, dann meinen wir, dass wir etwas verstanden haben. Unser Blick ist somit Teil unserer Urteilskraft, deren Instrument er zu sein scheint. Er durchdringt das Offensichtliche und endlich resultiert das Blicken in Erkenntnis.

wechsel // Der Wechsel bezeichnet einen Austausch zweier Dinge oder die Änderung vom Einen zum Anderen. Er bedarf der Verschiedenheit des Einen zu einem Anderen und impliziert immer mindestens eine Zweiheit. Schließlich könnte man annehmen, dass das Eine durch das Andere überhaupt erst bestimmt wird und umgekehrt.

blickwechsel // Fügt man nun die Begriffe »Blick« und »Wechsel« zum »Blickwechsel« zusammen, so kann man unter diesem Begriff einen Austausch von Blicken zwischen zwei Personen oder mit dem eigenen Spiegelbild verstehen. Man kann auch zum Ausdruck bringen, dass man einen neuen Standpunkt einnimmt und etwas aus einer anderen Perspektive betrachtet – sowohl räumlich als auch im übertragenen Sinne. Hinsichtlich des Letzteren bezeichnet man mit dem Blickwechsel die Änderung der Sichtweise, die Neubewertung einer Sache, den Paradigmenwechsel. Dies ist von besonderer Bedeutung, da sich die Kunst einerseits durch den Transfer der Motive und Sujets sowie durch Tradierungen vollzieht, andererseits durch den Blickwechsel, das *Capriccio*, die Innovation und zwar sowohl auf der Seite der schaffenden Künstler als auch auf der Seite des rezipierenden Betrachters und schließlich des betrachtenden Wissenschaftlers.

ausblick // Einige Ergebnisse kunstwissenschaftlicher Betrachtung sind als Aufsätze in diesen Reader eingegangen, die in der einen oder anderen Weise einen Blickwechsel darstellen oder vollziehen. Dabei werden sowohl unterschiedliche Gattungen als auch Epochen und Künstler vor dem Hintergrund des Blickwechsels, der Wahrnehmungsästhetik und der Transferpraktiken behandelt. Die Untersuchungen reichen vom Spätmittelalter über die Neuzeit bis hin in die Gegenwartskunst und spiegeln so die sehr differenzierten Interessensschwerpunkte der Studierenden wider.

In dem ersten Beitrag setzt sich Carina Sperber mit der Identitätskonstruktion zur Zeit des *Fin de Siècle* auseinander und beleuchtet die Verwendung von Spiegeln in der Kunst der Moderne. Im Anschluss folgt der Aufsatz von Irina Dudar, die sich mit den Facetten des Blicks in spätmittelalterlichen Fresken beschäftigt und den Austausch nonverbaler Information am Beispiel von Giottos *Judaskuss* verdeutlicht. Im dritten Beitrag vollzieht Miriam Cockx den Blick hinter das Bild und erläutert anhand des Beispiels der Galerie Stern problematische Fragen zur Provenienzforschung und divergente Auffassungen von Restitutionsmaßnahmen. Um die Wechselbeziehung zwischen Theorie und Praxis geht es in Ricarda Altvaters Beitrag: Sie stellt die Verbindung von Oswald Mathias Ungers' entworfenem Wohnhaus und seinem später hinzugefügten Bibliothekskubus heraus, in dem sich seine herausragende Sammlung von Architekturtraktaten und -modellen befindet. Es folgt der Aufsatz von Sarah von der Lieth, in dem sie sich anhand des Bronzestandbildes *Judith und Holofernes* von Donatello mit den Interferenzen zwischen Narration und Betrachtung auseinandersetzt und den Blick des Betrachters sowie seine Rezeptionshaltung diskutiert. Schließlich wird mit dem Beitrag von Christian Mertmann der Sprung in die Gegenwartskunst vollzogen. Untersucht werden die *One-Minute-Sculptures* des Künstlers Erwin Wurm und den damit einhergehenden Wechsel des Blicks durch die Verschmelzung von Kunstwerk, Betrachter und Raum. Mit Wahrnehmungsstrategien und einem kontrastreichen Blickwechsel von Innen- und Außenraum beschäftigt sich Hannah Taege in ihrem Aufsatz zu Giuseppe Terrangnis *Casa del Fascio*. Die Funktionalisierung und Konzeption des politischen Gebäudes wird dabei besonders eingehend erörtert. In dem abschließenden Text von Sabine Halver erfolgt eine Auseinandersetzung mit dem kontrastreichen Blick des Künstlers Félix Vallotton auf die Gesellschaft um 1900. Dabei führt Vallotton dem Betrachter im Medium des Holzschnitts die bürgerliche Doppelmoral jener Zeit eindrucksvoll vor Augen.

Die im Reader gesammelten Beiträge verdeutlichen die Bandbreite, mit der man sich dem Begriff des Blickwechsels in der Kunstgeschichte annähern kann. Ziel des Studientages war es folglich, Einblicke in Bereiche aufzuzeigen, die bislang in der Forschung mehr oder minder vernachlässigt wurden oder auf die man eventuell einen differenten Blick hatte. Gleichzeitig wurde auch uns Studierenden die Gelegenheit geboten, den Blick zu wechseln und eigene individuelle wissenschaftliche Projekte zu präsentieren sowie die Rezipienten zu einem möglichen Blickwechsel anzuregen.

dank // Abschließend möchten wir uns bei all denjenigen Personen bedanken, die den Studientag ermöglicht und mitgestaltet haben. Unser Dank gilt der Direktorin des Kunsthistorischen Instituts, Frau Prof. Ursula Frohne, für ihre Einführung und Erörterung der Thematik des Studientags. Ganz herzlich danken wir Frau Dr. Lilian Haberer, die mit sehr viel Engagement an die Organisation des Workshops gegangen ist und allen Beteiligten stets mit Rat und Tat zur Seite stand. Des Weiteren bedanken wir uns bei Frau Dr. Linda Schädler von der ETH Zürich, die mit ihrem Abendvortrag unter dem Titel *Der Einbruch des Bildes: die instabile Position des Fotografen und andere Blickwechsel in James Colemans »Charon« (MIT Project) von 1989* den Grundstein für die wissenschaftlichen Beiträge gelegt hat. Schließlich danken wir in ganz besonderer Weise den Referenten und Referentinnen für ihr Engagement und ihre Bereitschaft, sich mit ihren Beiträgen erstmals einem wissenschaftlichen Plenum zu präsentieren.

Zurück zum Inhaltsverzeichnis

Oberfläche – Widerschein – Identitätskonstruktion: Die Auseinandersetzung mit dem spiegelbildlichen Selbst seit dem Fin de Siècle // ***carina sperber***

»Le je n'est pas le moi.« – »Das Ich ist nicht das Ich.« In diesem berühmten Satz Jacques Lacans klingt jene Problematik an, die bereits Arhur Rimbaud in der Aussage »Car je est un autre.« – »Ich ist ein Anderer.« thematisierte. Das Ich liegt im Anderen außerhalb des eigenen Selbst und ist nur durch Projektionen und Konstruktionen erfahrbar und anzueignen. Diese Auseinandersetzung mit dem Fremden fungiert als eine Verlängerung des Individuums in den zunächst unbekannten Raum und wirkt als eine Verarbeitung des Fremden, also dem Individuum nicht zugehörigen Eigenschaften.[1] Die so erfolgte Vermittlung des Ichs mit dem Nicht-Ich ist seit jeher eine grundlegende Frage der Philosophie und

> »weist auf einen komplizierten Weg der Erkenntnis, die nur durch die Auseinandersetzung des Subjekts mit seinen jeweiligen Objekten, den Dingen und anderen Menschen, die außer ihm sind, und doch eine Einheit mit ihm bilden, möglich ist.«[2]

Eine bevorzugte Strategie zur Auseinandersetzung mit den Grenzen des Selbst und der eigenen Identität stellt auf diesem Weg der Erkenntnis die Rezeption des spiegelbildlichen Ichs dar.

Der Blick in den Spiegel und auf das Spiegelbild ist die einzige Situation, die uns visuell einen Blickwechsel mit dem Selbst erlaubt. Die Auseinandersetzung mit dieser spiegelbildlichen Version unserer Person kann ganz unterschiedliche, individuelle Gestalten annehmen, ist aber ganz besonders von einem Faktor determiniert: Dem Zeitgeist und der damit einhergehenden eigenen Wahrnehmung im Kontext eines Gedankengefüges und einer gewissen, epochenprägenden Stimmung, die mitunter subtil sein mag, doch unleugbar der Selbstreflexion und -rezeption unterliegt. In der Auseinandersetzung mit der Spiegelung handelt es sich um eine Auseinandersetzung mit der eigenen Person in all ihren Dimensionen, die wir im Spiegelbild als zusammengehörige körperliche Manifestation unseres Wesens begreifen, erfahren und zum Bild unserer Identität konstruieren, aber auch manipulieren. Jacques Lacan hat diese Erfahrung im Kleinkindalter festgestellt und in seiner Schrift *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*[3] niedergeschrieben. Das Kleinkind erfasst über das Spiegelbild erstmals seinen Körper als Ganzheit und drückt diese Erkenntnis in einer jubilatorischen Geste aus.[4] Die Erfahrung des Selbst als Identität über das Hilfsmittel des Spiegelbildes kann nach Lacan also auch ohne eine intellektuelle Reflexionsebene stattfinden und verdeutlicht, wie grundlegend dieser Akt der spiegelbildlichen Selbsterkenntnis für den Vorgang der Identitätsgenese ist. Der Spiegel liefert uns also eine vermeintlich zuverlässige Quelle, die uns erst mit unserer eigenen Physiognomie vertraut macht. Seit jeher ist dieser äußere Widerschein im phänomenologischen Sinne allerdings nicht ausreichend und es wird nach tieferen, geheimnisvolleren Facetten unseres Wesens in der Spiegelung gesucht, die über das Offensichtliche hinausgehen und sich auf psychologischer, wie auch auf rezeptionsästhetischer Ebenen in der Kunst manifestieren.

Die Sehnsucht hinter die Oberfläche des Spiegels zu blicken ist der Antrieb für unterschiedlichste künstlerische Adaptionen der Spiegelmotivik in der Kunst.[5] Aber was ist der Spiegel per se? Zunächst einmal ist er glatte gläserne Oberfläche. Eine meist gerahmte, dünne Ebene, die zwischen der Realität und der Reflexion, zwischen dem Original und dem Abbild besteht und das Hier von dem Dahinter trennt. An sich ist der Spiegel undurchdringbar und zeigt dem Sich-Spiegelnden eine recht verlässliche, wenn auch seitenverkehrte Ansicht seines Selbst. Dieser Widerschein bildet allerdings niemals vollständig das ab, was wir als Realität begreifen. Jeder Spiegel zeigt in visueller Hinsicht ein anderes Spiegelbild, unsere Rezeption als Wahrnehmende variiert und ist manipulierbar. So ist es nur unseren Sehgewohnheiten geschuldet, dass wir diese Abweichungen in unseren Spiegelbildern nicht unmittelbar

1 Vgl. Ohle, Karlheinz: *Das Ich und das Andere. Grundzüge einer Soziologie des Fremden*. Stuttgart 1978, S. 1.

2 Ebd., S. 1.

3 In deutscher Sprache erstmals erschienen in: Lacan, Jaques: *Schriften I*. Olten 1973.

4 Lacan, Jacques: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion« (= *Schriften I*). Olten 1973, S. 63f.

5 In der Publikation von Slavko Kacunko (*Spiegel, Medium, Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. Paderborn 2010.) erfolgt ein umfassender Einblick in unterschiedlichste Adaptionen der Spiegelthematik und die Relation von Spiegel und Bild. Ein etwas kompakterer Überblick über künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Spiegelbild kann im Ausstellungskatalog *Spiegelbilder* des Kunstvereins Hannover aus dem Jahr 1982 gewonnen werden.

erkennen. Ein Spiegel zeigt nicht zwingend ein getreues Bild der realen Begebenheiten. Man denke etwa an Zerrspiegel, die den Spiegelnden deformieren und von der eigenen abgebildeten Identität entfremden. Aber auch jedes Spiegelglas und jedes Lichtverhältnis liefert uns ein anderes Bild, welches wir dennoch automatisch als unser Spiegelbild erkennen und von ihm erwarten, dass es sich um ein getreues Bild handelt. Die Furcht davor, dass dieses Bild jener Erwartung widerspricht, begründet den im Menschen so tief verankerten und im Aberglauben verorteten Zweifel an der Echtheit des Spiegelbildes und erscheint durchaus nachvollziehbar.

Der Blick in den Spiegel ist stets ein bewusster Blick, der vom Wunsch getragen wird, sich selbst zu erkennen – sei dies nun in rein visueller Form oder in einem Darüber-Hinaus, in welchem all jene okkulten, metaphysischen, philosophischen und narzisstischen Reflexionen mitschwingen, die sich an der Oberfläche der Spiegelung brechen. Jener bewusste, konstruierte Blick auf das spiegelbildliche Selbst besitzt zur Zeit der Jahrhundertwende – dem Fin de Siècle – eine Signifikanz und Ausprägung, die sich in der Gegenwartskunst und im heutigen Zeitgeist in erstaunlicher Weise parallelisieren und im Folgenden unter Einnahme einer rezeptionsästhetischen Perspektive dargelegt werden sollen.

// Die Auseinandersetzung mit der Spiegelung im Fin de Siècle – Fernand Khnopff und der Dandyisme

In der symbolistischen Kunst des Fin de Siècle spielt das Bildmotiv des Spiegels und der Spiegelung eine einschlägige Rolle. Es ist zu jener Zeit ganz unmittelbar mit der omnipräsenten Narzissmus-Thematik verknüpft und findet in ganz beispielhafter Weise Verwendung beim belgischen Symbolisten Fernand Khnopff. Die Person dieses Künstlers zeigt deutlich, wie gerade zur Zeit der Jahrhundertwende der Künstler mitunter zum stilisierten Dandy avanciert, ein epochentypisches, dekadentes Gedankengut prägt und dieses in Person und Kunst gleichermaßen in einem Ausmaß etabliert, dass die Künstlerperson selbst mit dem Oeuvre untrennbar verschmilzt. Der Dandy als eine symbolistische Figur par excellence ist der Stimmung der Epoche der Dekadenz geschuldet, die Fortschritt jeglicher Art ablehnt und den Rückzug auf sich selbst sowie eine imaginierte Nobilitierung des Nichts-Tuns im Sinne einer ästhetischen Stilisierung befürwortet.[6] Die exzessiv betriebene Auseinandersetzung mit der eigenen Person stellt im Dandyisme die Basis dar, über der sich alle Ebenen der narzisstischen Inszenierung aufspannen. Das Motiv der Spiegelung kann somit zum Bedeutungsträger eines inneren Selbstverständnisses und somit zur visuell erfahrbaren Konstruktion der Künstleridentität werden.

Fernand Khnopff (1858–1921) wird in der Forschung gerne als ein idealtypischer Repräsentant der Zeit des Fin de Siècle gesehen.[7] Dies ist nicht nur in seinem künstlerischen Stil und Schaffen begründet, sondern auch in der stilisierten Figur, die er verkörperte und seinen Zeitgenossen vorlebte. Er verfügte in seiner Inszenierung als Künstler-Dandy über ein ausgeprägtes Feingefühl für die morbide Stimmung der Jahrhundertwende, der *Décadence*, die er in seinen Gemälden sensibel einfing. Für Khnopff waren Kunst und Leben eine untrennbare Einheit: So sind es die Begriffe der *Solitude*, des Verfalls, der Melancholie, des Unterbewussten, des Traumes und des Mysteriösen, die sowohl die Kunst als auch die Person Fernand Khnopffs prägen und gleichermaßen die Schlüsselbegriffe der symbolistischen Kunst der Jahrhundertwende darstellen.[8] All jene Begriffe können zu dieser Zeit auch mit dem Topos des Spiegels kontextualisiert werden: Der Spiegel als undurchdringbare Oberfläche, die eine Auseinandersetzung mit dem Selbst in allen seinen Spielarten, Interpretationen, Überprägungen und Konstruktionen erlaubt, hat im Fin de Siècle stets auch einen Beiklang des Mysteriösen, des Unergründlichen und Unfassbaren.[9]

Der Erkenntnisprozess des Sich-Spiegelnden wird jedoch immer subjektiv und unvollkommen bleiben müssen. Ein Blick in das Innere, auf das tatsächliche Selbst, bleibt dem Sich-Spiegelnden zunächst versagt. Für den Künstler der Jahrhundertwende ist aber gerade jener Blick auf ein Dahinter erstrebenswert, das sich hinter der Oberfläche befindet und jene verborgenen und unterbewussten Anklänge und Assoziationen beherbergt, »La vie secrèt des choses« - »Das Geheime Leben der

6 Vgl. Gibson, Michael: *Symbolismus*. Köln 2006, S. 27.

7 Vgl. Legrand, Francine-Claire: »Ferdinand Khnopff. Perfect Symbolist« (= *Apollo 85*). London 1967, S. 278–287, hier: S. 278.

8 Vgl. Howe, Jeffery W.: *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*. Michigan 1979, S. 13.

9 Vgl. ebd., S. 93ff.

Dinge« das so essenziell ist für die Erkenntnis des eigenen Selbst.[10]

Fernand Khnopffs Arbeit *Avec Gregoire Le Roy. Mon coeur pleure d'autrefoi*, zu Deutsch, *Mit Gregoire Le Roy. Mein Herz weint um die Vergangenheit* aus dem Jahr 1889 existiert in sieben verschiedenen Fassungen. In dieser Zeichnung, die der Künstler seinem Dichterfreund Gregoire Le Roy gewidmet hat, kombiniert Khnopff eine Ansicht von Brügge mit dem narzisstischen Bildnis einer jungen Frau, die mit dem Spiegel als Bildmotiv interagiert. In dieser Arbeit gibt es gleich zwei Spiegelungen: Zum einen den Widerschein der jungen Frau in einem kreisrunden Spiegel im Bildvordergrund, zum anderen die Spiegelung der Brücke des Beginenhofs im Wasser im Hintergrund. Die Zeichnung diente als Frontispiz zu der Gedichtsammlung von Le Roy, die 1889 erschien. Wenn Khnopff Lyrik illustrierte, wählte er im Titel stets eine Referenz an das literarische Werk, was symbolisieren sollte, dass beide Künstler derselben geistigen Haltung anhingen (Abb. 1).[11]
In dem Gedichtband Le Roys wird die bei den Symbolisten so beliebte Stimmung toter Städte

abb. 1 // Fernand Khnopff, *Mit Grégoire Le Roy. Mein Herz weint um die Vergangenheit*, 1889, Farbstift und Weißhöhungen auf Papier.

beschrieben, die von Träumen, Sehnsüchten und der Suche nach sich selbst geprägt ist. Fernand Khnopff gelang es, der Essenz von Le Roys Dichtung in seiner Arbeit Ausdruck zu verleihen und jene morbid-melancholische Stimmung zu visualisieren. Das Bildmotiv der Widerspiegelung fand bei Fernand Khnopff großen Anklang und beschäftigte ihn nachhaltig. Die sieben verschiedenen Fassungen von *Mein Herz weint um die Vergangenheit* unterscheiden sich leicht in ihrem Kolorit, ihren Abmessungen sowie in der Komposition der Stadt, die im Nebel zu verschwinden scheint. Dies lenkt alle Aufmerksamkeit auf die Frau im Bildvordergrund, die mit geschlossenen Augen das Bild küsst, das ihr ein runder Spiegel zurückwirft. Auch für Fernand Khnopff symbolisierte der Kreis Vollkommenheit. So hatte der Künstler etwa auf dem Boden seines Ateliers einen goldenen Kreis anbringen lassen, in dessen Mitte er, bevor er zu arbeiten begann, stets seine Staffelei stellte.[12] Der Spiegel bedeutet die Widerspiegelung des Ich, aber auch und ganz besonders, eine In-sich-Gekehrtheit, den Rückzug auf das Selbst. Die junge Frau im Gemälde ist ganz in ihre eigene Reflexion versunken. Durch den Kuss auf die eigenen, spiegelbildlichen Lippen versiegelt sie diese zugleich. Alle Geheimnisse ihrer Person bleiben so verborgen, alle Gefühle dem Betrachter unzugänglich. Diese Frau ist eine

10 Bei Fernand Khnopff schlägt sich der Wunsch nach einem Blick auf das *Dahinter* besonders in der Verwendung persönlicher Symbole nieder, die den Dingen in seiner Umgebung eine tiefere Bedeutung zusprachen und verborgene Assoziationen anklingen lassen sollten. Zu nennen sind in diesem Kontext unter anderem Khnopffs Schwester Marguerite, die Stadt Brügge und das Motiv des Hypnos. Vgl. hierzu Legrand (wie Anm. 7), S. 15 und S. 105.

11 Vgl. Ausst.-Kat. *Fernand Khnopff Retrospektive*. Ostfildern-Ruit 2004, S. 220.

12 Ausst.-Kat. *Fernand Khnopff Retrospektive* (wie Anm. 11), S. 220.

verschlossene Frau, die sich niemandem öffnet. Sie versucht durch den Rückzug auf sich selbst, die Tiefen ihrer Seele zu ergründen und Erkenntnisse zu finden, für die der Spiegel vielleicht als bevorzugter Zeuge dient. Der opulente geschnitzte Rahmen dieser Arbeit erinnert zudem selbst an einen gerahmten Spiegel und verleiht der Zeichnung Khnopffs eine weitere Reflexionsebene – die Zeichnung zeigt so nicht nur eine Spiegelung, sie wird gar selbst zur Oberfläche und tritt an Stelle des Spiegelglases.

Die Auseinandersetzung mit der narzisstischen Spiegelung in den Arbeiten Fernand Khnopffs muss vor dem Hintergrund seines Selbstverständnisses und seiner individuellen Ästhetiktheorie betrachtet werden. Fernand Khnopff schuf eine einzigartige Interpretation der Verbindung von Religion und Kunst in einem Kult der Einsamkeit, der *Solitude*, welcher durch die Disposition seiner Persönlichkeit, die Einflüsse der Zeit des Fin de Siècle sowie seinem persönlichen Verständnis von Kunst geprägt ist.[13]

So schrieb Khnopff bereits während eines Aufenthaltes in Paris im Jahr 1879: »I work more than ever for MYSELF. I study hard and produce very little.«[14] Hier wird erstmals ganz deutlich ausgesprochen, dass Fernand Khnopff für sich selbst arbeitet und dies nicht nur in künstlerischer, narzisstischer Hinsicht. Diese Aussage Khnopffs kann auch bezüglich eines Marktes für seine Arbeiten interpretiert werden, der für Khnopff keine Priorität darstellte. Für das Verständnis seiner künstlerischer Entwicklung und Selbstdarstellung ist es von großer Relevanz, dass Khnopff durch seine finanzielle Sicherheit im Vergleich zu seinen Künstlerkollegen von Anfang an äußerst privilegiert war. Er war nie abhängig von dem kommerziellen Erfolg seiner Arbeiten um sich seinen Lebensunterhalt zu sichern und identifizierte sich auch nicht mit dem Lebensstil der Bohemiens – vielmehr erhielt er die Fassade eines Bourgeois aufrecht, die er später zu dem nach außen hin strahlenden Bild des Dandys und Ästheten verfeinerte.[15] Diese Fokussierung auf die eigene Person schlägt sich auch in Fernand Khnopffs Lebensmotto nieder: »On n'a que soi« – »Man hat nur sich selbst«. Fernand Khnopff errichtete sich selbst ein elaboriertes Geflecht um den Kernbegriff der Solitude, die für den Künstler vor allem eines bedeutete, nämlich den Rückzug auf die eigene Person, mit dem Ziel das eigene Wesen zu kultivieren.

Khnopff war davon überzeugt, dass nur ein Künstler, der sein Selbst perfektioniert hat, auch befähigt ist, in seinem Sinne perfekte Kunst zu schaffen. Der Rückzug in die Solitude und in die Stille ist zum Teil aber auch einem modernen Spiritualismus geschuldet, der vom Wunsch genährt wurde, hinter die real erfahrbaren Dinge der Welt und auf eine höhere Wirklichkeit zu blicken. Der Nomenklatur des Symbolismus ist die Vielschichtigkeit dieser Bewegung bereits inhärent: Das Symbol ist der Platzhalter, der äußere Schein einer inneren, subjektiven Haltung oder Emotion, der Widerschein einer Verrätselung, eine Oberfläche, hinter der Gedankenkonstrukte, Theorien, individuell überprägte Mythologien und die Ängste der Décadence gefunden werden können.[16]

Fernand Khnopff, der von Emile Verhaeren als erster bildender Künstler als »symbolistischer Maler«[17] bezeichnet wurde, ist in diesem Sinne gänzlich ein Kind seiner Zeit. Khnopff hegte große Faszination für die Philosophie, mitunter für Schopenhauer. Louis Dumont-Wilden erklärte, dass Khnopffs Werke mit der pessimistischen Philosophie Schopenhauers korrespondierten: Die Kunst Khnopffs, die den Betrachter von Verlangen und Reue befreie, diene dem Künstler als höchster Trost gegen das »Mal d'Etre«.[18] Khnopffs Kunsttheorie und Ästhetikverständnis mag wohl nicht gänzlich auf dem Schopenhauerschen Pessimismus basieren, aber ein melancholischer Grundtenor im Wesen und in den Werken Khnopffs ist nicht von der Hand zu weisen. Für Khnopff fungierte Kunst als eine Realitätsflucht vor einer Welt, die für ihn ein »Schattenreich unwirklicher, flüchtiger Erscheinungen«[19] bedeutete. Deutlich zeigt sich in seiner Person eine

13 Ausst.-Kat. *Fernand Khnopff Retrospektive* (wie Anm. 11), S. 29.

14 Howe 1979 (wie Anm. 8), S. 3.

15 Ebd.

16 Ausst.-Kat. *Fernand Khnopff Retrospektive* (wie Anm. 11), S. 18 und Kacunko 2010 (wie Anm. 5), S. 8ff.

17 Ausst.-Kat. *Fernand Khnopff Retrospektive* (wie Anm. 11), S. 15.

18 Howe 1979 (wie Anm. 8), S. 12.

19 Ebd., S. 13.

> »[...] Haltung des Eskapismus, die Verweigerung der Realität zugunsten einer geistigen Welt und das narzisstische Sichzurückziehen auf das eigene imaginierende Ich.«[20]

Bei Khnopff ist dieser Rückzug eine Konsequenz seiner Weltanschauung, einer intellektuellen Stilisierung und eines Liebäugelns mit der Stille, welcher sich in einer nicht enden-wollenden Kontemplation über das Selbst manifestiert und in seiner Ästhetiktheorie gar auf die Ebene eines moralischen Prinzips erhöht wird.

In diesem Sinne ließ sich Khnopff zwischen 1900 und 1902 mit der Unterstützung des Architekten Edouard Pelseneer eine Künstlervilla in Brüssel errichten. In diesem Bau manifestieren sich die Aspekte seines Kultes der Einsamkeit gleichermaßen in der architektonischen Disposition und der Inneneinrichtung. Die Villa Khnopff wurde in den 1930er Jahren zerstört, doch es existieren Fotografien, die den Bau dokumentieren. Das Wohnhaus des Künstlers war im Grunde eine Fortführung der Motive seines Werkes in haptisch erfahrbarer Form, ein bewohnbares Gesamtkunstwerk[21] und Materialisierung seiner Ideale:

> »To speak of the ›Villa Fernand Khnopff‹ is to speak of one of the artist's greatest works; it is the expression of his own personality which he has built for his own satisfaction; it is his immutable ›self‹ which he has raised in defiance of a troubled and changing world«.[22]

Fernand Khnopffs Wohnhaus, welches auch sein Atelier enthielt, kann als ein Tempel für sein stilisiertes Selbst[23] und seine Kunst betrachtet werden. Kernstück des Interieurs war ein Altar im Eingangsbereich, der dem mythologischen Gott Hypnos, dem Gott des Schlafes, gewidmet und mit dem bereits erwähnten Wahlspruch »On n'a que soi« versehen war. Die Architektur dient in diesem Fall einer Widerspiegelung des Innersten der Künstlerpersönlichkeit und die in vollkommener Form konstruierte Identität des Künstlerdandys materialisiert sich in dieser architektur-gewordenen Selbstbespiegelung:

> »Jenes Haus, das in seiner kultischen Feierlichkeit keiner Malerwohnung, nein, einem Tempel gleicht: wo die Farben weiß, blau, schwarz, gold überall wiederkehren, wo Khnopffs Devise ‚On n'a que soi' in hieratischen Buchstaben überall prangt; wo an der Decke des Ateliers – in Weiß, Blau, Schwarz, Gold – die Sternbilder gemalt sind, in deren Zeichen er am 12. September 1858 geboren ward.«[24]

Das Motiv der Spiegelung in den Arbeiten und in der Person Khnopffs verweist also ganz deutlich auf das Streben, sich über die Auseinandersetzung mit dem spiegelbildlichen Selbst in die Tiefen der eigenen Identität zu begeben und diese über das Sichtbare hinaus zu ergründen und zu kultivieren.

Khnopffs Arbeit *Secret-Reflet* aus dem Jahr 1902 beschäftigt sich ebenfalls mit dem Sujet der Widerspiegelung und der Sehnsucht nach Selbsterkenntnis, allerdings auf eine etwas hermetische Weise. Es handelt sich hier um zwei einzelne Zeichnungen, in Form eines Tondo und eines Rechteckes, die von Khnopff selbst in einer Art senkrechtem Diptychon arrangiert wurden und wie zufällig in einem goldfarbenen Passepartout montiert erscheinen. Um die tiefere symbolische Bedeutung zu ergründen, soll die Gegenüberstellung dieser beiden, sehr unterschiedlichen Zeichnungen erfolgen.

Inhaltlich sind den beiden Zeichnungen literarisch-intellektuelle Assoziationen unterlegt, die dem Werk einen rätselhaften Charakter verleihen. Das Motiv der Spiegelung ist auch in der Literatur der Jahrhundertwende ein beliebtes Sujet und wird etwa 1891 in Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* thematisiert, in dem das Innerste, das unergründliche Selbst des Protagonisten Dorian Gray durch einen begabten Maler in das Porträt des schönen Jünglings mitübergeht. Durch diesen Transfer des eigenen Wesens in das spiegelbildliche Gemälde kommt es zu einer Umkehrung des Bild-Abbild-Prinzips und Dorians Porträt altert und verän-

---

20 Vgl. Ausst.-Kat. *Eros und Tod. Der Belgische Symbolismus*. Salzburg, Rupertinum, 1999. Zürich 1999, S. 9.

21 Gesamtkunstwerk hier im doppelten Sinne: Einerseits im synästhetischen Zusammenwirken verschiedener künstlerischer Gattungen, andererseits durchaus im ursprünglichen Wagner'schen Sinne des quasireligiösen Erschaffens einer neuen Weltordnung, ganz nach den Vorstellungen des Künstler-Ichs.

22 Howe 1979 (wie Anm. 8), S. 143.

23 Muther, Richard: »Bücher und Reisen« (= *Aufsätze über bildende Kunst*, 3). Berlin 1914, S. 115.

24 Muther 1914 (wie Anm. 23), S. 115.

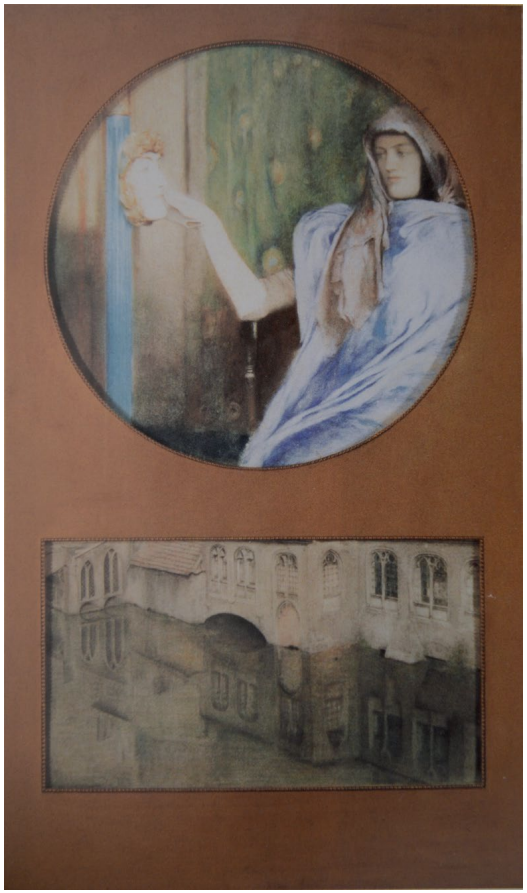

abb. 2 // Fernand Khnopff, *Secret – Reflet*, 1902, Farbstift auf Papier.

dert sich an seiner statt und trägt fortan die Zeichen seines moralischen und körperlichen Verfalls, während er selbst makellos schön bleibt. Auch der Roman *Bruges-La-Morte* von Georges Rodenbach aus dem Jahr 1892 beschäftigt sich mit dem Motiv der Spiegelung. Es handelt sich um die Totenklage des jungen Witwers Hugues, der nach Brügge zieht und seinen Schmerz bis zum Überfluss auf die Stadt projiziert. Hugues begegnet in Brügge der physischen Doppelgängerin seiner verstorbenen Frau, muss jedoch bald feststellen, dass die Seele seiner Frau unersetzlich ist. Hier kann also in der Spiegelung das Innerste, das identitätsstiftende Wesen der verstorbenen Frau nicht wiedergefunden werden. Die von Rodenbach ausgedrückte Doppelprojektion, nämlich eine Frau gegenüber ihrem physischen Ebenbild und die Stadt Brügge als psychisches Spiegelbild der Verstorbenen, scheint mit Khnopffs dualistischer Symbolik in der Arbeit *Secret-Reflet* thematisch zu korrespondieren (Abb. 2).

Die Zeichnung *Secret*, zu Deutsch *Geheimnis*, zeigt in der Abgeschlossenheit eines Innenraumes eine stark verhüllte Frauengestalt, die einer Maske, welche an einer zierlichen Säule befestigt ist, im Habitus einer Priesterin mit dem Daumen über den Mund streicht und somit Schweigen gebietet. Die Gesichtszüge der Maske ähneln den Gesichtszügen der Frauenfigur auffallend und sind der Physiognomie der Schwester Fernand Khnopffs – Marguerite – nachempfunden. Die Priesterin betrachtet fasziniert ihr Abbild in Form der Maske, welches einem Spiegelbild gleichkommt. Mit dem Daumen fährt sie andächtig über den Mund des Idols, das kein anderes ist als ihr eigenes spiegelbildliches Selbst. Der Titel *Secret* deutet darauf hin, dass die Schweigen-gebietende Geste ein Geheimnis wahrt. Die Stille, die hier dem eigenen Ich in einer Atmosphäre des Heiligen gewidmet ist, wird nicht gebrochen. Die Priesterin erblickt ihr Spiegelbild in der Maske und versucht in ihrer Betrachtung die Tiefen ihres Selbst zu erfassen. Sie spiegelt sich in dieser Maske, wie sich auch Narziss in der Wasseroberfläche spiegelte. Beide sind derart versunken in einen Widerschein, dass sie sich in der Tiefe der Spiegelung zu verlieren drohen. Während sich Narziss allerdings in die Spiegelung im Wasser verliebt, ohne zu begreifen, dass es sich dabei um sein eigenes Abbild handelt, ist dieser Erkenntnisprozess in der Zeichnung Khnopffs vorausgesetzt. Die Frauengestalt erkennt sich selbst und ist gerade deshalb fasziniert von ihrem spiegelbildlichen Abbild. Dieser bewusste Blick auf die eigene Spiegelung wird so zur narzisstischen Pose.

Wenn auch in der Zeichnung *Secret* kein Spiegel im eigentlichen Sinne dargestellt ist, wird doch durch das kreisrunde Format dieser Arbeit die Assoziation eines solchen geweckt. Man denke hierbei an den runden Spiegel in der bereits besprochenen und thematisch nahen Zeichnung *Mein Herz weint um die Vergangenheit*. Aber auch die Arbeit *La Conscience – Le reflet de soi même en plus beau*, zu Deutsch *Das Gewissen – Die Spiegelung von sich selbst, nur schöner*, aus dem Jahr 1905 zeigt eine sich spiegelnde junge Frau in einem kreisrunden Rahmen. Die junge Frau blickt betend in die Richtung der spiegelbildlichen Version ihres Selbst, das als deutliches Indiz für die moralische Überlegenheit in einen goldenen Schein gehüllt ist, der an einen Nimbus erinnert. Das entrückte spiegelbildliche Selbst in einer verbesserten Version ist in diesem Fall eine Projektion, die aus dem Inneren der jungen Frau im Bild hervorgeht und in keinem direkten Blickwechsel mit ihr selbst steht (Abb. 3).

Der französische Begriff *Conscience* kann nicht nur Gewissen bedeuten, sondern auch Bewusstsein. So kann in dieser Idealprojektion des spiegelbildlichen Selbst in verbesserter Form, das Ziel Fernand Khnopffs ausgedrückt gesehen werden, durch den Blick auf die Spiegelung nicht nur das Selbst zu ergründen und das Bewusst-

sein der eigenen Identität zu erweitern, sondern auch die Darstellung einer Pose, eines bewussten Liebäugelns mit dem Narzissmus, zu verbildlichen.

Zurück zum Diptychon *Secret-Reflet*. Während der Vorgang des Sichspiegelns in *Secret* nicht der Blick auf die glatte Oberfläche des Spiegels ist, sondern auf ein haptisch erfahrbares, plastisches Ebenbild in Form der Maske, wird die Spiegelung in *Reflet* ganz unmittelbar dargestellt. In dieser Zeichnung ist ein Ausschnitt einer toten, dämmernden Außenwelt abgebildet, die mit der Innenräumlichkeit in *Secret* kontrastiert. Verbildlicht ist ein Fragment des am Fluss gelegenen Sint-Janshospitaal in Brügge, dessen Flucht gotischer Fenster sich in der unergründlichen Wasseroberfläche spiegelt. Der Blick auf den Widerschein im Wasser offenbart hier mehr, als der Blick auf die Architektur selbst. Während das Gebäude dort knapp oberhalb der Fenster vom Bildrand abgeschnitten wird, sind die im spiegelnden Wasser erkennbaren Teile über diese Begrenzung hinaus ausgeführt – die Spiegelung zeigt uns also Wahrheiten, die über das real Gezeigte hinausreichen. Es ist bezeichnend, dass Fernand Khnopff für die wörtliche Verbildlichung der Spiegelung auf eine Architekturdarstellung zurückgreift, genauer auf ein Gebäude der Stadt Brügge.

abb. 3 // Fernand Khnopff, *La Conscience – La reflet de soi même en plus beau*, 1905, Farbstift auf Papier.

Khnopff verbrachte prägende Jugendjahre in Brügge und war Zeit seines Lebens emotional an diese Stadt gebunden. Brügge ist nicht nur Idealbild der toten Stadt, sondern auch Projektionsfläche für Khnopffs Vorstellungen der Vergänglichkeit und fungiert als persönliches Symbol einer inneren Haltung.[25] Khnopffs Architekturdarstellungen der Stadt Brügge sind, wie auch an dieser Arbeit, der Zeichnung *Eine verlassene Stadt* aus dem Jahr 1904 deutlich wird, stets von einer Atmosphäre des Morbiden und Melancholischen geprägt. So ist auch der Zeichnung *Reflet* der Gedanke an den sich im Wasser spiegelnden Narziss unterlegt. Die Architektur scheint im Wasser zu versinken, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, unterzugehen.

Im Fin de Siècle im Allgemeinen und bei Fernand Khnopff im Speziellen können Identitäten also über die Auseinandersetzung mit dem Spiegelbild und der Spiegelung konstruiert werden. Der Blick hinter die spiegelnde Oberfläche auf das unergründliche Selbst und die kontemplative Auseinandersetzung mit diesem, ist für den Menschen der Jahrhundertwende unerlässlich und manifestiert sich in einem reflektierten und bewusst inszenierten Narzissmus.

// Die Spiegelung im 20. und 21. Jahrhundert: (De-)Konstruktionen der Identität

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts kommt es in der bildenden Kunst immer wieder zu Auseinandersetzungen mit dem spiegelbildlichen Selbst, welche die eben dargelegten Thematisierungen der eigenen Identität aufgreifen und über das eigentlich Gezeigte hinaus führen, die also

25 Ausst.-Kat. *Fernand Khnopff Retrospektive* (wie Anm. 11).

ebenfalls ein Dahinter anklingeln lassen und spiegelbildlich andere Bedeutungs- und Reflexionsebenen erschließen.

Für die Frage nach der Funktion des Spiegels als ein Instrument zur Konstruktion von Identität, oder gar Identitäten, ist es in diesem Kontext besonders interessant, wie sich das Scheitern an der eigenen Spiegelung in der bildenden Kunst der Moderne und Postmoderne darstellt.[26] Eine der bekanntesten und signifikantesten Arbeiten zu dieser Thematik dürfte wohl René Magrittes *La Reproduction interdite* aus dem Jahr 1937 sein. Was den belgischen Surrealisten Magritte interessierte, war das Mysteriöse, das in der alltäglich sichtbaren Realität liegt.[27] Er war ganz im Gegensatz zum Symbolisten Fernand Khnopff nicht so sehr durch das Unsichtbare, Unterbewusste und dem Traum Verhaftete beeinflusst, sondern fand seine Inspirationen vielmehr in gewöhnlichen Gegenständen und Situationen, die er ins Rätselhafte verkehrte: »Im wahrscheinlichen, perspektivisch geordneten Innenraum ist das Unwahrscheinliche, im Möglichen das Unmögliche angesiedelt.«[28]

Magrittes Verfahren das Rätselhafte zu evozieren, wird zusätzlich durch die Kombination aus bildparadoxer Darstellung und einer Titelgebung getragen, die offensichtlich einem anderen Kontext entlehnt ist und so die Dramatik des Sujets noch steigert (Abb. 4).

abb. 4 // René Magritte, *La reproduction interdite*, 1937, Öl auf Leinwand.

Die surrealistische Herangehensweise Magrittes an den Topos der Spiegelung zeigt die Rückenansicht eines jungen Mannes, der in einen Spiegel blickt. Dieser Blick in den Spiegel wird hier allerdings ad absurdum geführt, da das Spiegelbild den Mann nicht etwa wie zu erwarten en face, sondern in exakter Wiederholung erneut in Rückansicht zeigt. Dies widerspricht der Spiegellogik und löst eine Irritation in der Wahrnehmung aus. Zudem verwirrt, dass der Mann falsch gespiegelt ist – während das Buch neben ihm richtig im Spiegelbild erscheint. Indem Magritte hier nur ein Element im Bild verkehrt, dabei aber eine Wahrhaftigkeit vortäuschende Malerei anwandte, stellt er die Vorstellungen von Wirklichkeit von Grund auf in Frage – und evoziert so ganz deutlich die Frage nach der Richtigkeit des (Spiegel-)Bildes. Was in diesem Gemälde zudem verbildlicht ist, ist das Paradoxon des gescheiterten Spiegelns. So entsteht in dieser Arbeit Magrittes eine Divergenz zwischen Realität und Abbild die Raum für Interpretationen lässt. Ganz deutlich drängt sich hier in erster Linie der bereits benannte Zweifel an der Wirklichkeit des Spiegelbildes auf, welcher der Spiegelung zwar stets anhaftet, in diesem Fall allerdings in aller Deutlichkeit provoziert wird. Die unterschwellige Angst, nicht in der Spiegelung vorzufinden, was man rational zu erwarten glaubt – sich selbst nicht zu erkennen – ist in der Auseinandersetzung mit dem spiegelbildlichen Selbst stets präsent. Hier werden Wahrheitsgehalt und Verlässlichkeit

26 Die zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung mit dem Spiegelbild wird in der Publikation *Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktion eines Genres in der zeitgenössischen Kunst* aus dem Jahr 2004 von Martina Weinhart sowie auch im Ausstellungskatalog *Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts* der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen aus dem Jahr 2000 einschlägig behandelt.

27 Vgl. Schneede, Uwe M.: *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München 2006, S. 114.

28 Ebd., S. 114.

des Spiegelbildes sichtbar in Frage gestellt. Der Sich-Spiegelnde im Gemälde Magrittes findet keinen Zugang zu seinem Spiegelbild, es kehrt ihm den Rücken zu. Ein Blick auf ein Dahinter wird negiert und die Spiegelung versagt hier schon an der Oberfläche, die dem Spiegelnden einen widersprüchlichen Schein liefert. So ist auch eine Erfahrung der eigenen Identität nicht möglich, wie bereits Jonathan Miller in Anbetracht der Arbeit Magrittes verdeutlichte: »Unser Gesicht ist, wo wir sind« und »Eine Person, die nur aus Rückenansicht besteht und keine Vorderansicht hat, ist in Wirklichkeit überhaupt keine Person.«[29]

Dieses berühmte Gemälde Magrittes lässt selbstverständlich auch andere Lesarten zu. So kann der Blick auf die paradoxe Spiegelung auch als eine Erweiterung des Sich-Selbst-Erblickens gesehen werden. Die Situation des Anblicks der eigenen Rückansicht im Spiegel ist rational nicht zu durchdringen und kann gerade dadurch als Strategie zur erweiterten Selbstrezeption gesehen werden. »Le je n'est pas le moi« – das Ich ist also auch hier nicht das Ich, sondern weicht in der spiegelbildlichen Erfahrung von der zu erwartenden visuellen Projektion des Selbst ab.

Die Erweiterung der Selbstbetrachtung wird auch in der fotografischen Arbeit der zeitgenössischen Künstlerin Susanna Hesselberg thematisiert. In der Arbeit *Ohne Titel* aus dem Jahr 2001 wird der Versuch des Sich-Spiegelnden dargestellt, die Oberfläche durch physische Anstrengung zu durchdringen und so zu einem Dahinter zu gelangen, das sowohl das Geheimnisvolle der eigenen Identität, als auch das Mysterium des Spiegels an sich sein kann. Dies ist also die Darstellung des Versuches, in eine andere Wahrheit und Wirklichkeit einzudringen, die Aufschluss liefert über das Selbst. Hesselbergs Fotografie zeigt eine Frau, die ihr Gesicht fest gegen die gläserne Scheibe eines länglichen, golden gerahmten Spiegels presst, sodass der Eindruck entsteht, sie würde tatsächlich mit ihrem Spiegelbild verschmelzen, oder gar durch das Spiegelglas hindurch in den Bereich des geheimnisvollen Dahinter gelangen. Die Fotografie ist so aufgenommen, dass von dem Gesicht der Frau, außer der Linie des Wangenknochens und der Gesichtskontur, nichts zu erkennen ist. Dies ist bezeichnend für die Arbeiten Susanna Hesselbergs. Sie inszeniert Fotografien, welche die Physiognomie der dargestellten Person nicht preisgeben. So wird auch in dieser Arbeit ein Geheimnis gewahrt, nämlich das Geheimnis der Identität der sich spiegelnden Frau. Wir erkennen ihr Gesicht nicht. Aber auch sie selbst blickt nicht auf ihr Spiegelbild, sondern versucht durch eine physische Anstrengung über die begrenzende Oberfläche hinaus ihr Abbild im Spiegel zu *durchdringen*. Der Wunsch nach dem Erkennen des Selbst, der eigenen

abb. 5 // Susanna Hesselberg, *Ohne Titel*, 2001, C-Print.

29 Vgl. Sylvester, David: *Magritte*. Brüssel 2009, S. 305. Es wird hier auf das Essay *On the Face of it* von Jonathan Miller aus dem Jahr 1966 verwiesen.

Identität ist so groß, dass der Blick auf das Spiegelbild durch die eigene Körperlichkeit verstellt wird (Abb. 5).
Wie auch das Gemälde Magrittes zeigt diese Arbeit die Problematiken in der Betrachtung der eigenen Physiognomie im Spiegel und die Grenzen, die das Medium des Spiegels aufweist. Es wird deutlich, dass der Sich-Spiegelnde mitunter an der Spiegelung scheitert, dass das Spiegelbild an sich nicht per se auch einen Blick auf ein Wesen dahinter erlaubt und schon gar nicht als verlässliches Werkzeug der Selbst*erkenntnis* dient. Die Spiegelung besitzt in Darstellungen der bildenden Kunst eben auch die Macht zur Dekonstruktion von Identität(en) – das spiegelbildliche Bildnis kann so zum Selbstbild ohne Selbst werden.

// Vom dekadenten Dandyisme zum Selfie: Parallele Identitätskonstruktionen

Die Auseinandersetzung mit dem Spiegelbild ist für uns heute omnipräsent und selbstverständlich. Der Spiegel ist für uns zunächst unreflektierter Gebrauchsgegenstand, fungiert aber gleichermaßen als Bühne eines narzisstischen Darstellungsbedürfnisses. Die Bildform des Selfies, des fotografischen Selbstporträts mittels einer Handy- oder Digitalkamera, bedient sich des Spiegels oftmals als Hilfsmittel. Dieser wird hier nun vollständig zur bloßen Oberfläche: Es geht in dieser populärkulturellen Auseinandersetzung mit dem eigenen Spiegelbild nicht mehr um eine imaginäre Welt, um ein *Dahinter*, sondern allein um den Spiegel als Werkzeug, dessen Oberfläche das Selbstporträt erleichtert. Entscheidend an der Aufnahme eines Selfies ist die Tatsache, dass es sich immer um das inszenierte Festhalten einer künstlichen Pose in einer bestimmten Situation handelt, die dezidiert darauf ausgelegt ist, in sozialen Netzwerken geteilt zu werden. Die Konstruktion der eigenen Identität über das Selfie manifestiert sich in der Anzahl der *Likes*, die das Selbstbildnis auf Instagram oder Facebook erzielen kann – je mehr *Likes*, umso erfolgreicher das konstruierte spiegelbildliche Selbst.
Die Selbstwahrnehmung über die spiegelbildliche Reflexion gewinnt im Selfie-Kult eine fremdbestimmte Ebene hinzu. Natürlich ist die Darstellung der eigenen Person über die Thematisierung des Spiegelbildes und der Spiegelung immer konstruiert und zeigt auch im Fin de Siècle bereits nur jene Aspekte des Selbst, die gezeigt werden sollen. Die Masse an spiegelbildlichen Konstruktionen des Selbst, die aus der permanenten Selbstbespiegelung mittels des Selfies resultiert, bedeutet allerdings eine Trivialisierung und Entmystifizierung des Spiegelbildes. Es handelt sich hier weniger um einen Erkenntnisprozess des Selbst, sondern vielmehr um eine beliebig erscheinende Konstruktion von Identitäten, die schnelllebig changieren und variieren können.
Und doch scheint diese permanente Auseinandersetzung mit dem (spiegelbildlichen) Selbst einige gedankliche Parallelen zum Zeitgeist der Jahrhundertwende zu besitzen. Der Künstler-Dandy Fernand Khnopff prägte in seiner Auseinandersetzung mit der *Décadence* in all ihren Gedankenwelten und Facetten, in einer untrennbaren Einheit von Kunst und Leben für sich ein Ideal, das er stilisierte und konsequent umsetzte. Denn »die Reflexion, die dieses Fin de siècle kennzeichnet, hat den Künstler dazu geführt, sein Bild zu verdichten, es zu synthetisieren, um seine Wesenhaftigkeit zu vermitteln.«[30] Das spiegelbildliche Selbst ist ebenso eine verdichtete Projektion, in der sich identitätsstiftende Parameter visuell erfahren lassen. Die Auseinandersetzung mit der Spiegelung und den Facetten und Spielarten des eigenen Wesens, die sich darüber konstruieren und manipulieren lassen, um eine konkrete Eigen-Vision darstellbar zu machen und in der bildenden Kunst zu fixieren, entspricht dem narzisstischen Dandyisme wie dem zeitgenössischen Selfie-Kult. Jedoch unterscheiden sich die Reflexionen maßgeblich voneinander: Während der Dandyisme der Jahrhundertwende auch auf ein verborgenes, imaginäres Selbstbild abhob, scheint die Selbstdarstellung im Zeitalter des Schnappschusses vor allem die Konstruktion der Identität über die Oberfläche zu thematisieren. Und doch ist die spiegelbildliche Identität damals wie heute eine – mehr oder minder – reflektierte narzisstische Pose. Das Ich ist noch immer ein Anderes, es ist wandelbar, konstruierbar und untrennbar verwoben mit der spiegelbildlichen Auseinandersetzung mit dem eigenen Bild: »Car je est un autre.« – But first, let me take a selfie.

Zurück zum Inhaltsverzeichnis

30 Ausst.-Kat., *Eros und Tod. Der Belgische Symbolismus* (wie Anm. 20), S. 16.

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Fernand Khnopff: *Mit Grégoire Le Roy. Mein Herz weint um die Vergangenheit*, 1889, Farbstift und Weißhöhungen auf Papier, 25 x 14,2 cm, Privatsammlung. Abb. nach: Ausst.-Kat. *Fernand Khnopff Retrospektive*. Brüssel, Königlich-Belgische Kunstmuseen, 2004, Ostfildern-Ruit 2004, S. 221.

Abb. 2: Fernand Khnopff: *Secret – Reflet*, 1902, Pastell auf Papier, Durchmesser 49,5 cm; Farbstift auf Papier, 27,8 x 49 cm, Brügge, Stedelijke Musea, Groeningemuseum. Abb. nach: Ausst.-Kat. *Fernand Khnopff Retrospektive*. Brüssel, Königlich-Belgische Kunstmuseen, 2004, Ostfildern-Ruit 2004, S. 227.

Abb. 3: Fernand Khnopff: *La Conscience – La reflet de soi même en plus beau*, 1905, Farbstift auf Papier, Durchmesser 14 cm, Privatbesitz. Abb. nach: Howe, Jeffery W.: *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*. Michigan 1979, Abbildungsteil, Abbildung 24.

Abb. 4: René Magritte: *La reproduction interdite*, 1937, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen. Abb. nach: Sylvester, David: *Magritte*. Brüssel 2009, S. 307.

Abb. 5: Susanna Hesselberg: *Ohne Titel*, 2001, C-Print, 100 x 81 cm. Abb. nach: Ausst.-Kat. *Alice im Wunderland der Kunst*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2012, Ostfildern 2012, S. 129.

// Literaturverzeichnis

Ausst.-Kat. *Fernand Khnopff Retrospektive*. Brüssel, Königlich-Belgische Kunstmuseen, 2004, Ostfildern-Ruit 2004.

Ausst.-Kat. *Eros und Tod. Der Belgische Symbolismus*. Salzburg, Rupertinum, 1999, Zürich 1999.

Ausst.-Kat. *Spiegelbilder*. Hannover, Kunstverein Hannover, 1982.

Gibson, Michael: *Symbolismus*. Köln 2006.

Howe, Jeffery W.: *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*. Michigan 1979.

Kacunko, Slavko: *Spiegel, Medium, Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. Paderborn 2010.

Lacan, Jacques: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion« (= *Schriften I*). Olten 1973.

Legrand, Francine-Claire: »Fernand Khnopff. Perfect Symbolist« (= *Apollo 85*). London 1967, S. 278–287.

Muther, Richard: »Bücher und Reisen« (= *Aufsätze über bildende Kunst 3*). Berlin 1914.

Ohle, Karlheinz: *Das Ich und das Andere. Grundzüge einer Soziologie des Fremden*. Stuttgart 1978.

Schneede, Uwe M.: *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München 2006.

Sylvester, David: *Magritte*. Brüssel 2009.

Weinhart, Martina: *Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktion eines Genres in der zeitgenössischen Kunst*. Berlin 2004.

Facetten des Blickes: Zu Judaskussdarstellungen in Fresken des Spätmittelalters // ***irina dudar***

// Einleitung

Im Folgenden soll die Ikonographie der Gefangennahme Jesu anhand des Fallbeispieles Giottos in der *Capella degli Scrovegni* untersucht werden. Die Figuren Jesus bzw. Christus und Judas sollen dabei näher ins Blickfeld rücken. Besonderer Gegenstand dieser Untersuchung soll der Vergleich zweier Darstellungsformen des Motivs der Gefangennahme sein, die Giottos Darstellung und die *Gefangennahme Jesu* in der Basilika des Hl. Franziskus in Assisi einander gegenüberstellt und die ihre unterschiedlichen Facetten aufzeigt. Wie die Figuren interagieren und durch welche ikonographischen und ikonologischen Aspekte sich die Gefangennahmen in Assisi und Padua unterscheiden, soll u. a. mit Bezug auf die Evangelien der Synoptiker erörtert werden.

Die ikonographische ›Innovation‹ der *Gefangennahme Jesu*[1] Giottos im Hinblick auf die direkte Gegenüberstellung der beiden Figuren Jesus und Judas im Profil mit Blickkontakt, macht eine fokussierte Auseinandersetzung erforderlich, die die Relevanz des Augenblicks in den Vordergrund rücken soll. Der Blickwechsel der beiden Figuren und die Differenz zwischen Giottos Auslegung der Bibelstelle und der traditionellen Ikonographie, wie sie in der Basilika des Hl. Franziskus in Assisi zu sehen ist, sollen hierbei in den Mittelpunkt treten. Das Bild soll dabei in seinem eigenen, aber vor allem dem kulturellen Kontext, erfasst werden.

Bereits Theodoros Studites (gest. 826) warnt vor einer Lesart der Freskenzyklen als alleinstehendes Werk und ist der Meinung, dass Evangelisten und Maler sich ergänzen sollten und dass sie das Heilswerk gemeinsam verkünden müssten.[2] Die jeweiligen Szenen der Fresken sind nicht für die singuläre Betrachtung bestimmt, da sie sich nicht aus dem Corpus der Architektur lösen lassen. Der Kunsttheoretiker Norman Bryson, der sich in seinem Kapitel »*Gaze* and *glance* – der kontemplative und der flüchtige Blick«[3] zur Untersuchung der Logik des Blicks intensiv mit der Differenzierung dieser beiden Betrachtungsweisen beschäftigt hat, nennt dies ein »architektonisches Bildregime«[4], bei dem die einzelnen Episoden dem Gesetz eines großen Ganzen unterliegen. Dennoch sind die Zyklen der Heilsgeschichte in Segmente unterteilt – durch Rahmenwerk der Architektur entstandene Bildfelder – die eine Einzelbetrachtung ermöglichen, jedoch mit der Voraussetzung, dass sie Bezug auf die Umwelt haben, da »dem Schema seine genaue Erkennbarkeit garantiert bleibt, muss es seine Minimalform beibehalten.«[5]

Wolfgang Kemp unterstreicht hierbei im Besonderen Giottos Arenakapelle, in der die Gewichtung des Einzelbildes zunimmt, da »von nun an (1300) *für* und *durch* Bilderzählungen Räume eingerichtet werden.«[6] In Anbetracht dessen widmet sich der Beitrag der Gefangennahme Jesu in ausgewählten Freskenzyklen und einem Vergleichsbeispiel nördlich der Alpen.

// Die Gefangennahme Jesu in der Basilika des Hl. Franziskus

Die Grundsteinlegung der Basilika des Hl. Franziskus in Assisi fand im Jahre 1228 nach der Heiligsprechung des Franziskus von Assisi durch Papst Gregor IX. statt. Die Kirche ist in Ober- und Unterkirche gliedert. Bereits 1230 wurde die Unterkirche, die aus einem Hauptschiff und einigen Seitenkapellen besteht, fertiggestellt. An der Nordseite des Hauptschiffs der Unterkirche werden Fresken mit Darstellungen aus dem Leben des Hl. Franziskus, rechts Darstellungen aus der Passionsgeschichte Christi gezeigt, die aus der Hand diverser Maler stammen, u. a. Cimabue und seiner Werkstatt.

Die Arbeiten an der Oberkirche sind kurz vor 1300 beendet worden. Das einschiffige Langhaus der Oberkirche besteht aus vier Jochen, an welche sich im Anschluss das Querhaus anschließt. Die Fresken, die ebenfalls in diese Zeit zu datieren sind und Giotto zugeschrieben wurden, zeigen das Leben und Wirken des Hl. Franziskus in

1 Allgemeiner Vergleich der Komposition und Ikonographie, vgl. Bohem, Margret: »Wandmalerei des 13. Jahrhunderts im Klarissenkloster S. Pietro in Vineis zu Anagni. Bilder für die Andacht« (= *Kunstgeschichte*, 44). Münster 1999, S. 81–82.

2 Vgl. Ruf, P. Gerhard: *Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie*. Regensburg 2004, S. 18.

3 Vgl. Bryson, Norman; Boehm, Gottfried; Stierle, Karlheinz (Hg.): *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*. München 2001, S. 117–162.

4 Vgl. ebd., S. 127–130.

5 Vgl. ebd., S. 127.

6 Vgl. Kemp, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996, S. 9.

28 Szenen, von welchen entlang jeder Seite des Langhauses je 14 angebracht sind. An den Hochwänden des Langhauses sind 32 Fresken des Alten und Neuen Testamentes einander gegenübergestellt. Der Bildzyklus des Hl. Franziskus findet dabei in der unteren Sockelzone Platz. Die darüber liegende Arkadenzone des Langhauses nimmt jeweils ein Fenster und vier weitere Szenen auf. Die oberen Darstellungen der Arkadenzone sind dem Marienleben gewidmet, die untere der Christusvita.

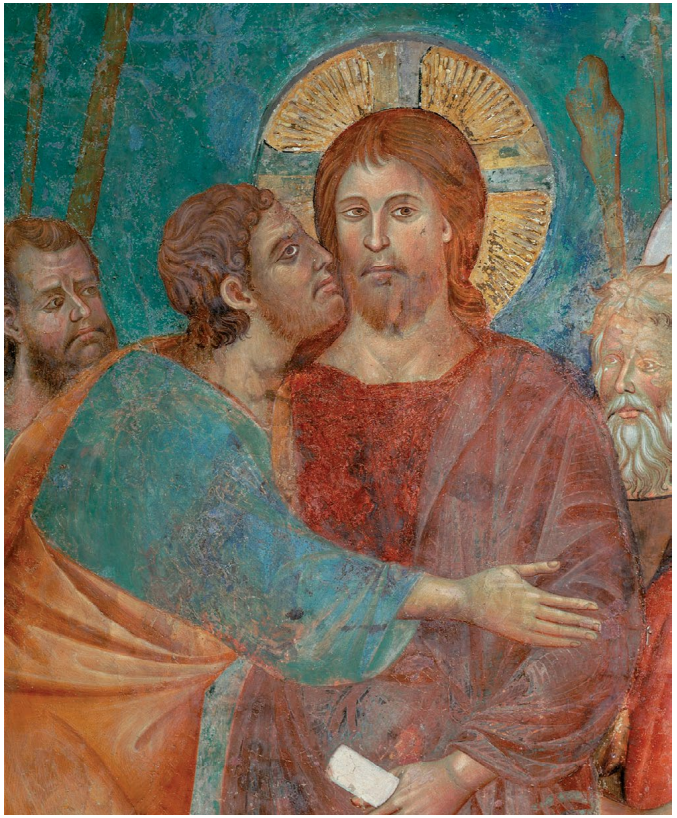

abb. 1 // Maestro della Cattura, *Gefangennahme Jesu*, Detail, um 1290, Freskenausschnitt.

Die Franziskusvita steht dabei in einem engen Zusammenhang mit dem Neuen und Alten Testament, deren Erzählungen sich anhand der Position der jeweiligen Fresken ablesen lassen. Die Lebensgeschichte des Hl. Franziskus orientiert sich an der Vorlage der über ihr befindlichen Fresken der Christusvita, indem sie durch Nebeneinanderstellen oder Gegenüberstellung im Raum zueinander Bezug nehmen. Die Parallelen der beiden Zyklen wurden durch ikonographische Analogien wie Handlung und Bewegungssymmetrie dargestellt, um den geistlichen Gehalt zu verdeutlichen. Die Gruppierung der Bilder fügt sich dabei trotz unterschiedlicher Maler und deren künstlerischer Bildtradition[7] nahtlos aneinander. Die Konkordanz dieser Gruppierungen hat Gerhard Ruf in seiner Untersuchung zu den Fresken in Assisi im Bezug auf sämtliche Fresken der Oberkirche nachweisen können[8], die besonders bei der *Gefangennahme Jesu* hervortritt und an der Eingangssüdwand der Kirche rechts im Langhaus des zweiten Joches, im mittleren Register zu sehen ist (Abb. 1). Der *Maestro della Cattura* löst die Darstellung nach einem traditionellen Modell, welches im Folgenden dargelegt werden soll.

Judas schreitet von links her zu Jesus heran, ihn umarmend. Dabei küsst er ihn auf die Wange. Um die beiden Hauptfiguren sind die Schergen und Pharisäer links und rechts versammelt, gebannt auf die beiden Figuren starrend. Links unten im Bild ist Petrus zu sehen, wie er Malchus' Ohr mit einem Dolch abschneidet, ebenfalls den Blick auf Christus gerichtet. Der Blick Christi wiederum geht aus dem Bildgeschehen hinaus und verlässt somit die Bildebene. Besonders durch den Segensgestus, mit dem er hinter dem Rücken Judas das Ohr Malchus' heilt, verstärkt er den Eindruck der Abwesenheit seines Bewusstseins in der Szene, da er ihr keine direkte Aufmerksamkeit schenkt. Zum einen wird er damit als Allwissender dargestellt, welcher sich des Verrates, der an ihm begangen wird, bewusst ist – und der zum anderen über seinen Leidensweg selbst zu reflektieren scheint. Damit wäre er selbst der Reflektierende in Ausrichtung auf seine eigene Passion und nicht der Betrachter, der sich durch den Anblick Christi und über dessen Leidensweg in die Darstellung vertiefen und darüber meditieren kann. Durch die Situierung des Freskos, die weit über der Augenhöhe des Betrachters liegt, wird seine Göttlichkeit nachdrücklich betont, weil der Betrachter selbst, wie die Schergen im Bild, zum Hinaufblicken gezwungen werden. Diese Ikonographie, wie sie der *Maestro della Cattura* nutzt, ist im späten Mittelalter tatsächlich die gängigste, bei der Christi Aufmerksamkeit das historische Geschehen verlässt und eine visionäre bzw. meditative Haltung einnimmt.[9] Nicht zufällig steht an der rechten Wandseite dem Verrat des Judas das *Opfer Abrahams* gegenüber, welcher als Antitypus zu Chris-

7 Vgl. Bellosi, Luciano: *Cimabue*. New York, London, Paris 1998.

8 Vgl. Ruf, Gerhard: *Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie*. Regensburg 2004.

9 Vgl. hierzu *Gefangennahme Jesu* von Lippo Memmi, San Gimigiano und Duccio.

tus fungieren soll und dessen Sohn sich weigert, in den Tod geführt zu werden.[10] Die *Geburt Jesu* befindet sich oberhalb der Darstellung des Verrats. Der Betrachter befindet sich dabei jedoch nicht auf Augenhöhe des Verratsfreskos, sondern auf Augenhöhe der Vita des Hl. Franziskus, dem die Kirche geweiht ist, welches den Stellenwert der Gefangennahme wiederum relativiert. Bewegt man sich im Uhrzeigersinn durch das Langhaus, vollzieht man symbolisch den Lebensweg des Hl. Franziskus nach. Als Vorbild für Franziskus dient der Weg Christi, die Via Sacra, deren Darstellung oberhalb der der Franziskusvita verläuft, und weiter darüber die des Alten Testaments. Damit sind die einzelnen Zyklen eng aufeinander bezogen, sich gegenseitig in ihrer Aussagekraft der Verkündung unterstützend.

abb. 2 // Meister der Trevi-Kreuzigung, *Gefangennahme Jesu*, um 1320-1330, Tempera auf Holz.

Es lässt sich beobachten, dass die Ikonographie der Gefangennahme Jesu nördlich der Alpen in einer anderen Darstellung bevorzugt wird. Eine Vergegenwärtigung der *Gefangennahme Jesu* aus dem frühen 14. Jahrhundert des Meisters der Trevi-Kreuzigung beispielsweise, die aus insgesamt fünf Tafeln bestand (zu welcher ebenfalls eine Kreuzigung und Auferstehung Jesu gehörten), zeigt Jesus mit Blickrichtung auf Petrus und Malchus (Abb. 2). Seine Aufmerksamkeit ist auf die Heilung des abgeschnittenen Ohres gerichtet. Diese historische Auslegung mit Konzentration auf Malchus' Heilung findet sich vor allem nördlich der Alpen, erscheint jedoch in der Ikonographie der Gefangennahme in Italien eher selten[11], was auf eine andere Bildtradition bezüglich der Gefangennahme Jesu zurückzuführen ist.[12]

// Die Gefangennahme Jesu in der Scrovegni-Kapelle in Padua

Der Grundstein zum Bau der Scrovegni-Kapelle wurde im Jahr 1300 gelegt, nachdem das Terrain vom Adeligen und Kaufmann Enrico Scrovegni gekauft wurde. Außen ein unscheinbares, einschiffiges Ziegelgebäude, zeigt die *Capella degli Scrovegni* in ihrem Inneren einen farblich gefassten Christusvita-Zyklus. Drei Reihen von insgesamt 34 Fresken, die sich an den Seitenwänden entlangziehen, zeigen in der obersten Reihe das Marienleben, in der mittleren die Kindheit und das erste Wirken Jesu. In der letzten Reihe ist die Passionsgeschichte dargstellt.[13] An der Decke wölbt sich ein mit Sternen bedecktes, dunkelblaues Tonnengewölbe mit Darstellungen Christi, der Maria mit Kind und der Propheten des Alten Testaments. Der unterste Teil der Wände ist als Sockel und symbolisches Fundament gestaltet, in dem 14 Felder mit allegorischen Figuren und Lastern gezeigt werden.
Nach Georg Mieth, der sich ausführlich mit dem Darstellungskonzept der einzelnen Episoden der Fresken und ihrer Lesart beschäftigt hat, ist die Kapelle nach einem mnemotechnischen Programm konzipiert, bei welchem der Betrachter eine ideale, sprich dem Gebäude angepasste Position in der Mitte der Raumes, einnimmt und auf diese Weise sämtliche Szenen in einer gewundenen Helixbewegung visuell erfassen kann.[14] Über der *Gefangennahme Jesu* befindet sich demzufolge die *Darbringung*

10 Vgl. Ruf 2004 (wie Anm. 8), S. 178.

11 Nördlich der Alpen ist dieses Motiv weitaus verbreiteter, vgl. bspw. *Gefangennahme Jesu in der Tenna-Kirche, Meister der Nürnberger Marienaltars, Warendorfer Altar und Meister der Lyversberger Passion*.

12 Zur Bildtradition vgl. Franzen, Wilfried: *Die Karlsruher Passion und das »Erzählen in Bildern«*. Studien zur deutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. Zürich 2002, S. 25–26.

13 Zum ikonographischen Vergleich der Fresken in Assisi und der Arenakapelle vgl. Mueller von der Hagen, Anne: *Die Darstellungsweise Giottos mit ihren konstitutiven Momenten. Handlung, Figur und Raum im Blick auf das mittlere Werk*. Würzburg 1995, S. 56–64.

14 Vgl. Mieth, Sven Georg; Hausmann, Ulrich; Schwager, Klaus: Giotto. Das mnemotechnische Programm der Arenakapelle in Padua (= *Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, 13). Tübingen 1991, S. 13–18.

Christi im Tempel und weiter oben *das Treffen an der Porta Aurea*.[15] Dabei durchziehen die einzelnen Bilder in ihrer Reihenfolge nicht lediglich die Seitenwände, sondern wandern ebenfalls chronologisch über die Bogenwand. Dadurch entsteht im Raum ein kontinuierlicher Zyklus, auch über die architektonische Rahmung hinweg, welcher die Funktion eines Bildträgers einnimmt und die chronologische Bildanordnung beibehält. Das Bogenfeld oberhalb der Apsis ist als die chronologisch erste Szene des Zyklus zu betrachten, auf die ich später eingehen werde.

abb. 3 // Giotto di Bondone, *Gefangennahme Jesu*, 1302-1305, Fresko.

Die Schar der Gegner, die gegen Jesu mit Waffen und Stöcken vorgehen, umgeben die Hauptszene der *Gefangennahme Jesu* (Abb. 3). Sie stellen zwei Menschengruppen dar, die einander auf Augenhöhe gegenüberstehen. In traditionell gelbem Mantel, die im Mittelalter als Farbe der Verachteten galt und den roten Haaren, die die Verräterschaft kennzeichnen, umhüllt Judas Jesus mit seinem Gewand.[16] Seine Sohle ist dabei leicht angehoben, welche ein vorangehendes Herantreten andeutet. Im Hintergrund holt Petrus zum Schlag nach Malchus aus. Zwischen den beiden Gesichtern Jesu und Judas besteht kaum ein Zwischenraum – obgleich Giotto noch weitere Gesichter zweier Schergen im Hintergrund darstellt, die als Trennung zwischen den beiden Figuren fungieren sowie Gut und Böse voneinander zu separieren scheinen. Durch die Initiierung der Gefangennahme wirkt Judas handlungsbestimmend. Dieser Eindruck wird zusätzlich durch die andere Personen verdeckende und abschirmende Umarmung verstärkt. Die Überlegenheit Jesu tritt auf diese Weise besonders hervor, da durch die positive Gebärde der Umarmung eine negative – nämlich die des Verrats – verschleiert wird. Durch Jesu leicht überragende Körpergröße und das damit verbundene Hinabblicken auf den Verräter entsteht eine Schräge in der Komposition, die eine Abwertung des Hinaufblickenden impliziert. Die Semantik der paradoxen, gleichzeitigen Über- und Unterlegenheit der beiden Figuren zueinander wird dem Betrachter des Mittelalters gewiss bewusst gewesen sein, durch die Jesu Vergebung und Akzeptanz der Gefangennahme und des an ihm begangenen Verrates hervorgehoben wird.[17] Die Wiederholung dieser Umarmungsgeste findet sich im vorangehenden Fresko und dessen Handlung wieder, bei der Maria ihr Kind in Empfang nimmt. Die intensive Gebärde der Sehnsucht – dem

abb. 4 // Giotto di Bondone, *Gott beauftragt den Engel Gabriel mit der Verkündigung an Maria*, 1303, Freskenausschnitt.

15 Vgl. Schema nach Mieth 1991 (wie Anm. 14), S. 16 (Fig. 2).

16 Vgl. Seibert, Jutta: *Lexikon Christlicher Kunst. Themen – Gestalten – Symbole.* Freiburg im Breisgau 1980, S. 167–168.

17 Vgl. Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken – Ikonographie – Ikonologie – Ikonik (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 60). München 1980, S. 93–95.

Ausstrecken der Arme nach ihrem Kind – spiegelt dabei ihren Schmerz wieder, den sie bei der Voraussage der Passion Christi durch Simeon erfährt.[18]
Während die Szenen im Langhaus den historischen Jesus darstellen, so stellt die Szene der Mission Gabriel am Apex der östlichen Wand den ikonischen Christus dar (Abb. 4). Die Distinktion zwischen überliefertem Jesus[19] und seinem Abbild, das der Anbetung würdig ist, lässt die Schlussfolgerung zu, dass diese Differenzierung zwischen der historischen und der ikonischen Figur von Giotto bewusst vorgenommen wurde. Tatsächlich kommt es nicht zur Überwindung der materiellen Bildfläche bei Giotto durch Ausschreiten des Blickes Christi aus dem Bildfeld, wie bei der Gefangennahme in Assisi. Giotto scheint eine weltlich-historische Darstellung bevorzugt zu haben, bei der die Figuren ihrer biblischen ›Vorlage‹ folgen, die sich im Besonderen aus Matthäus ableiten lässt. Dies geschieht nicht zuletzt, weil die Stelle bei Matthäus die Kommunikation beider Jünger beschreibt:

> »Matthäus, 26, 47 Und während er noch redete, siehe, da kam Judas, einer der Zwölf, und mit ihm eine große Schar mit Schwertern und Stöcken, von den Hohepriestern und Ältesten des Volkes her.
>
> 48 Der ihn aber verriet, hatte ihnen ein Zeichen gegeben und gesagt: Welchen ich küssen werde, der ist's, den ergreifet!
>
> 49 Und alsbald trat er zu Jesus und sprach: Sei gegrüßt, Rabbi, und küßte ihn.
>
> 50 Jesus aber sprach zu ihm: Freund, wozu bist du hier? Da traten sie hinzu, legten Hand an Jesus und nahmen ihn fest.«[20]

Jesus und Judas sprechen zueinander und Jesus fragt mit Verwunderung, ob denn Judas nur zur Begrüßung gekommen sei. Johannes hingegen beschreibt keinen Kuss des Judas als Zeichen des Verrats an die Schergen, sondern lediglich eine Gefangennahme, während die zwei weiteren Synoptiker neben Matthäus den Kuss des Judas bezeugen, der direkte kommunikative Aspekt jedoch ausbleibt. So unterscheiden sich die biblischen Texte als historische Quelle lediglich in Nuancen voneinander, die jedoch in den bildlichen Darstellungen anschaulich umgesetzt werden konnten. Durch den aus dem Bild hinausweisenden Blickwechsel ist eine weitere und andere Dimension des Raumes in der Oberkirche San Assisi impliziert, von der bei Giotto keine Rede sein kann, weil die Handlung nicht in weitere Räume ausgreift. Das historische Konzept wird durch die ›sachliche‹ Darstellung der direkten Gegenüberstellung der Figuren Judas und Jesus im Profil, ganz im Gegensatz zur traditionellen Ikonographie, hervorgehoben. Jesus und Judas sind frontal zueinander gewandt, sodass der Betrachter außen vor gelassen wird. Dies steht im Gegensatz zu der Gefangennahme in Assisi, die den Betrachter einschließt. Die Schlussfolgerung, die daraus zu ziehen wäre, ist, dass die Freskenzyklen sehr wohl beides – die Anbetung und die *historia* ermöglichen können, da sie sowohl als Narrationszyklus fungieren, als auch jede einzelne dieser Szenen ein Moment des Weges zur Passion darstellen.

Fasst man die verschiedenen Typen der Gefangennahme zusammen, ergeben sich zum einen derjenige des Christus als Visionär, welcher auf seine Passionsgeschichte blickt und zum anderen derjenige des Jesus als historische Figur. Wenn die Göttlichkeit, in einigen Freskenzyklen mehr, in anderen weniger, hervorgehoben wird, so ist anzunehmen, dass der Maler seine Intention bei der Verehrung dieser Göttlichkeit mit einbrachte, die er durch entsprechende Ikonographie vergegenwärtigte.
Anlass der Intensivierung der optischen Erfahrungen in der Kirche im Spätmittelalter ist der Kontakt und vor allem Blick-Kontakt mit heilskräftigen Gegenständen[21], welchem das oben beschriebene Tafelbild und die dort vergegenwärtigte Nähe des Heiligen bzw. der Heiligen zum Rezipienten durch Ikonenhaftigkeit oder Portraitähnlichkeit[22], wie auch das Fresko, als Bildmedium angehört. Obgleich beide unterschiedliche Medien sind, ist das ikonographische Programm ein ähnliches und

18 Vgl. Mieth 1991 (wie Anm. 14), S. 110–112.

19 Vgl. Kessler, Herbert L.; Karras, Ruth Mazo (Hg.): Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art (= *The Middle Ages Series*). Philadelphia 2000, S. 19.

20 Bibel nach der Übersetzung Franz Eugen Schlachters, revidierte Fassung von 1951 (Genfer Bibelgesellschaft).

21 Dazu gehört die Elevation der Hostie, Prozessionen, Reliquienweisungen Heiligtumsweisungen. Vgl. hierzu Schnitzler, Norbert: »Illusion, Täuschung und schöner Schein«. In: Schreiner, Klaus (Hg.): *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*. München 2002, S. 223.

22 Vgl. Ringbom, Sixten: Icon to narrative. The rise of the dramatic Close-up in Fifteenth-Century devotional Painting (= *Acta Academiae Aboensis*, Ser. A., 3, Nr. 3). Abo 1965, S. 39 und Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 2000, S. 75–76.

damit zumindest auch die kontemplative, religiöse Anmutung. Das Medium Fresko ist dabei eine fest an den architektonischen Raum gebundene Darstellung, der keine Bewegung ermöglicht wird. Sie ist eine Dekoration des Raumes, hat also auch eine schmückende Funktion inne. Die Architektur bildet ein Rahmenwerk für die Bildfelder, die dem Betrachter die Gebundenheit der Darstellung im Raum vermittelt. Die Bildtafel hingegen ist ein unter Umständen der Liturgie bewegliches Medium, das sich in die Umgebung auch über das Motiv einfügt. Auf dieser Ebene der religiösen Vergegenwärtigung können sich diese beiden von der Objekt-Funktion durchaus unterscheidende Bildmedien annähern.

Infolgedessen lassen sich den Bildern verschiedene Rollen zuweisen, die kulturell, sozialpsychologisch, situations- und umgebungsbedingt sind. Die Darstellung der Passion hatte zwei Hauptziele: Zum einen die Erzeugung von Mitleiden durch die Einfühlung in das Leiden Christi – der *compassio* – und zum anderen die daraus folgende Ausrichtung des Lebens nach dem Vorbild der christlichen Tugenden, der *imitatio Christi*.[23] Folglich ist diese Bildfunktion nicht nur durch das Medium zu erklären, sondern durch die Ikonographie – in dieser speziellen Untersuchung diejenige des Blickwechsels und des Blickes aus dem Bild hinaus – zu verstehen. Des Weiteren kommt der Aspekt des biblischen Textes als Ausgangsmaterial zur bildlichen Ebene hinzu. Die Evangelisten haben als Autoren unterschiedliche Deutungen vorgenommen. Während Markus sein Werk als Frohe Botschaft schilderte[24], verstand Lukas seine Niederschrift als *narratio*, also als eine Chronik.[25] Diverse Auslegungen im literarischen Bereich lassen schließen, dass die Darstellungen Christi auch bei den Künstlern unterschiedlichen Gewichtungen in der Deutung unterlagen. Vorschläge, wie Bilderzyklen zu betrachten sind, findet man bspw. in Pilgerberichten, die die Vergegenwärtigung durch visuelle Eindrücke schildern:

> »Bewege dich langsam von Ereignis zu Ereignis, denke tief über jedes nach, verweile bei jeder einzelnen Phase und Stufe der Geschichte. Und wenn du an irgendeinem Punkt ein Gefühl der Andacht empfindest, halte ein: gehe nicht weiter, solange dieses süße und hingebungsvolle Gefühl anhält [...]«[26]

Im Feld des spätmittelalterlichen Theaters lässt sich die Tendenz der Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte erkennen, bei welchem die Hirten bei der Anbetung Jesu von echten Bauern gespielt wurden.[27] Also war es der Bildenden Kunst nicht nur an der Überführung eines vergangenen Geschehens in die Gegenwart gelegen, um diesem auf geistige Weise näher zu treten, sondern ebenfalls um die Verlebendigung desselben. Anhand von Fallbeispielen lässt sich die Andachts- und Vergegenwärtigungssehnsucht weiter ausführen: Die vermeintlich neue, andächtige und realistische Nacherzählung der Bibel in den *Meditationes Vitae Christi*, ist die literarische Parallele[28] zu diesem Bilderlebnis, die das Miterleben der Heilsgeschichte in den Vordergrund rückt, wie Kurt Ruh in seiner Untersuchung zur Mystik des Abendlandes schreibt:

> »Der Verfasser [...] berichtet bildhaft-farbig mit lebhaft-inniger Anteilnahme am Geschehen, ganz wie ein Augenzeuge. So ist auch der Leser aufgefordert, sich alle Stationen des Erdenlebens Christi einzuprägen, und zwar so, ›als hätte er mit eigenen Ohren gehört und mit eigenen Augen gesehen.‹«[29]

Stellt man nun Giottos *Gefangennahme Jesu* der Gefangennahme des *Maestro della Cattura* im Kontext der Anbetung gegenüber, wird der Unterschied im Verhältnis der beiden Hauptfiguren des Bildes deutlich: bei Giotto durch den direkten Blickkontakt zueinander und als eine der wenigen Darstellungen, die mittels Ansicht im

23 Vgl. Meyer, Anne-Rose: *Homo dolorosus – Körper – Schmerz – Ästhetik*. München 2011, S. 200, zitiert nach Butzer, Günter: »Rhetorik der Meditation« In: *Meditation und Erinnerung in der frühen Neuzeit*, S. 57–78.

24 Vgl. Nagy, Maria von: *Die Wandbilder der Scrovegni-Kapelle zu Padua: Giottos Verhältnis zu seinen Quellen*. Bern, München 1962, S. 27–28. Sie konnte zudem nachweisen, dass Giotto die Ikonographie immer nur einem einzelnen Evangelisten folgte.

25 Vgl. Neuheuser, Hanns Peter: *Zugänge zur Sakralkunst. Narratio und institutio des mittelalterlichen Christgeburtsbildes*. Köln, Weimar, Wien, u. a. 2001, S. 31–32.

26 Vgl. Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Berlin 1999, S. 60. Der Text wurde von einem unbekannten Autor für junge Mädchen geschrieben, die sich im 15. Jahrhundert die Umgebung anhand von Vergegenwärtigung einprägen sollten.

27 Vgl. Lüken, Sven; Unverfehrt, Gerd: Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen (= *Rekonstruktion der Künste*, 2). Göttingen 2000, S. 21–22.

28 Vgl. Datierung nach Stallings-Tanney (1997), McNamer (2009) und Karnes (2011).

29 Vgl. Ruh, Kurt: Geschichte der abendländischen Mystik (= *Frauenmystik und franziskanische Mystik der Frühzeit*, Band 2). München 1993, S. 440.

Profil der Hauptfiguren die Darstellung des Judaskusses historisch interpretiert.[30] Die traditionelle Ikonographie des späten Mittelalters hingegen bevorzugt die kontemplative Darstellung, wie sie der *Maestro della Cattura* zeigt, da Christus aus theologischer Sicht von dem an ihm begangenen Verrat durch seinen Jünger Judas wusste. Die Gewichtung wird folglich auf seine Göttlichkeit und seine göttliche Kraft gelegt, und nicht wie bei Giotto auf die überlieferten Ereignisse, wie sie im Neuen Testament bei Matthäus 26,50 geschildert werden.

Die verschiedenen Darstellungen, die an dieser Stelle behandelt wurden, sind auf den ersten Blick nur durch feine Übergänge und Abstufungen nuanciert, jedoch aus theologischer Sicht ergeben sich in der Darstellung Differenzierungen von unterschiedlicher Tragweite.
Der Vergleich der verschiedenen Ikonographien der Gefangennahme macht deutlich, dass einerseits die einzelnen Aspekte, wie die Ausgestaltung des sakralen Raums und der Bezug zum architektonischen Raum wie auch zu den Fresken maßgeblich sind, dass jedoch die Einzelbetrachtung im ikonographischen Vergleich gewinnbringend ist, dennoch mit Zurückhaltung gesehen werden sollte.
Der Einblick in die Ikonographie des Judaskusses, eines heilsgeschichtlich entscheidenden Beispieles, in welcher der Blickwechsel einen zentralen Stellenwert einnimmt, zeigt die Möglichkeit einer gesonderten Betrachtung und Ausdeutung unterschiedlicher Evangelien durch die Künstler auf, der weiterer Forschung bedarf.

Zurück zum Inhaltsverzeichnis

30 Vgl. Cosimo Rosselli, Das letzte Abendmahl, Detail, 1479–82, Città del Vaticano, Sixtinische Kapelle, Rom. In der Darstellung der mittleren Szene im Hintergrund, die den Judaskuss zeigt, sind die Körper von Jesus und Judas frontal zum Betrachter gedreht, die Köpfe jedoch einander im Profil zugewandt.

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Maestro della Cattura: *Gefangennahme Jesu*, Detail, um 1290, Fresko, Assisi, Basilika San Francesco, Oberkirche. Quelle: www.assisi.de, Tsuji, Shigeru; Archivo Fotografico del sacro Convento.

Abb. 2: Meister der Trevi-Kreuzigung: *Gefangennahme Jesu*, um 1320–1330, Tempera auf Holz, 33,8 x 34,3 cm, Vatikanische Museen, Pinakothek. Quelle: http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/77j086b.jpg (16.01.2015).

Abb. 3: Giotto di Bondone: *Gefangennahme Jesu*, 1302-1305, Fresko, Padua, Scrovegni-Kapelle. Abb. nach: Haegen, Anne Müller von der: Giotto di Bondone. Köln 1998, Abb. 87.

Abb. 4: Giotto di Bondone: *Gott beauftragt den Engel Gabriel mit der Verkündigung an Maria*, 1303, Fresko, 230 x 690 cm, Padua, Scrovegni-Kapelle. Abb. nach: Basile, Giuseppe: The Frescoes of the Scrovegni Chapel in Padua, Milano 2002, S. 158–159.

// Literaturverzeichnis

Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Berlin 1999.

Bellosi, Luciano: *Cimabue*. New York, London, Paris 1998.

Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.

Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 2000.

Belting, Hans: *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*. Berlin 1977.

Belting, Hans: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München 2005.

Bohem, Margret: »Wandmalerei des 13. Jahrhunderts im Klarissenkloster S. Pietro in Vineis zu Anagni. Bilder für die Andacht« (= *Kunstgeschichte*, 44). Münster 1999.

Büchsel, Martin; Müller, Rebecca (Hg.): »Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. ›Kultbild‹: Revision eines Begriffs« (= *Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst*, 10). Berlin 2010.

Bryson, Norman; Boehm, Gottfried; Stierle, Karlheinz (Hg.): *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*. München 2001.

Carruthers, Mary: *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge 1998.

Cole, Bruce: *Giotto and the Florentine Painting 1280-1375*. New York 1976.

Dinzelbacher, Peter: *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter*. Darmstadt 2002.

Franzen, Wilfried: *Die Karlsruher Passion und das ›Erzählen in Bildern‹. Studien zur deutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*. Zürich 2002.

Frese, Tobias: »Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter« (= *Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst*, 13). Berlin 2013.

Holly, Flora; Boynton, Susan; Cochelin, Isabelle (Hg.): »The Devout Belief of the Imagination. The Paris Meditationes Vitae Christi and the Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy« (= *Disciplina Monastica, Studies on Medieval Monastic Life*). Turnhout 2009.

Imdahl, Max: »Giotto. Arenafresken – Ikonographie – Ikonologie – Ikonik« (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 60). München 1980.

Karnes, Michelle: *Imagination, meditation, and cognition in the Middle Ages*. Chicago 2011.

Kemp, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996.

Kessler, Herbert L.; Karras, Ruth Mazo (Hg.): »Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art« (= *The Middle Ages Series*). Philadelphia 2000.

Lobbedey, Uwe: »Architektur und Liturgie im Mittelalter« (= *Westfalen*, 84). Münster 2006.

Lüken, Sven; Unverfehrt, Gerd: »Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen« (= *Rekonstruktion der Künste*, 2). Göttingen 2000.

Meyer, Anne-Rose: *Homo dolorosus – Körper – Schmerz – Ästhetik*. München 2011.

McNamer, Sarah: *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*. Philadelphia 2009.

McNamer, Sarah: »The origins of the ›Meditationes vitae Christi‹« (= *Speculum*, 84, 2). Philadelphia 2009, S. 905–955.

Mieth, Sven Georg; Hausmann, Ulrich; Schwager, Klaus: »Giotto. Das mnemotechnische Programm der Arenakapelle in Padua« (= *Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, 13). Tübingen 1991.

Monstadt, Brigitte; Klein, Matthias (Hg.): »Judas beim Abendmahl. Figurenkonstellation und Bedeutung in Darstellungen von Giotto bis Andrea del Santo« (= *Beiträge zur Kunstwissenschaft*, 57). München 1995.

Mueller von der Hagen, Anne: *Die Darstellungsweise Giottos mit ihren konstitutiven Momenten. Handlung, Figur und Raum im Blick auf das mittlere Werk*. Würzburg 1995.

Nagy, Maria von: *Die Wandbilder der Scrovegni-Kapelle zu Padua: Giottos Verhältnis zu seinen Quellen*. Bern, München 1962.

Neuheuser, Hanns Peter: *Zugänge zur Sakralkunst. Narratio und institutio des mittelalterlichen Christgeburtsbildes*. Köln, Weimar, Wien, u. a. 2001.

Palazzo, Éric: *Liturgie et société au Moyen Âge*. Aubier, Paris 2000.

Panofsky, Erwin: »›Imago pietatis‹. Ein Beitrag zur Typengeschichte des ›Schmerzensmanns‹ und der ›Maria Mediatrix‹«. In: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1927, S. 261–308.

Poeschke, Joachim: *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*. München 1985.

Ringbom, Sixten: »Icon to narrative. The rise of the dramatic Close-up in Fifteenth-Century devotional Painting«. (= *Acta Academiae Aboensis*, Ser. A., 3, Nr. 3). Abo 1965.

Ruf, P. Gerhard: *Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie*. Regensburg 2004.

Ruh, Kurt: »Geschichte der abendländischen Mystik« (= *Frauenmystik und franziskanische Mystik der Frühzeit*, 2). München 1993.

Schade, Karl: *Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*. Weimar 1996.

Schnitzler, Norbert: »Illusion, Täuschung und schöner Schein«. In: Schreiner, Klaus (Hg.): *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*. München 2002, S. 221– 223.

Seibert, Jutta: *Lexikon Christlicher Kunst. Themen – Gestalten – Symbole*. Freiburg im Breisgau 1980.

// Quellen

Pseudo-Bonaventura: *Meditations on the Life of Christ – An illustrated Manuscript of the Fourtheenth Century*. Hg. von Isa Ragusa und übersetzt ins Englische von Green. Princeton 1961.

Caulibus, Johannes de: *Meditationes Vitae Christi*. Hg. von Mary Stallings-Taney. Brepols 1997.

Der Blick hinter das Bild: Debatten der Provenienzforschung zur Verantwortung des Kunstmarktes // ***miriam cockx***

// Einleitung

»Erben von Max Stern erhalten NS-Raubkunst zurück.«[1]
»Raubkunst: Besuch auf einem Minenfeld.«[2]
»Fragwürdiger Flurschmuck.«[3]
»Die verschollene Sammlung des Max Stern.«[4]

Die Auswahl dieser aktuellen Berichterstattung veranschaulicht die Allgegenwärtigkeit der Problematik des Themas Raubkunst und macht deutlich, wie emotional auch rund 70 Jahre nach dem zweiten Weltkrieg über diese Thematik debattiert wird. Der Begriff ›Raubkunst‹ umfasst hierbei den staatlich legitimierten Diebstahl von Kulturgütern und wird juristisch als *NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut* bezeichnet.[5]

Während des nationalsozialistischen Regimes wurden unzählige jüdische Kunsthändler und -sammler durch Zwangsabgaben und -steuern dazu gezwungen, ihren Besitz zu veräußern. Diese wirtschaftliche und kulturelle Zerstörung war nur der erste Schritt einer Politik, die letztendlich auf die physische Vernichtung der jüdischen Bevölkerung aus war. Um den diskriminierenden Abgaben wie etwa der Reichsfluchtsteuer einen legalen Anstrich zu geben, wurde sie im Gesetz verankert und nahm den Betroffenen ab Mitte der 1930er-Jahre jeglichen Handlungsspielraum. Die Auflösung ihrer Kunstsammlungen blieb für viele Juden der einzige Weg, um aus dem Land zu fliehen und ihrer Ermordung in einem Konzentrationslager zu entgehen.

Exemplarisch für dieses Schicksal steht der Fall des Düsseldorfer Galeristen Max Stern (1904–1987) (Abb. 1). Um die überlebenswichtigen Ausweispapiere für seine Mutter und sich selbst finanzieren zu können, musste er den größten Teil seines Galeriebestandes veräußern. Bereits 1935, ein Jahr nachdem Max Stern die Galerie seines verstorbenen Vaters Julius übernommen hatte, wurde er von der Reichskulturkammer der bildenden Künste dazu aufgefordert, die Galerie zu schließen. Ganze zwei Jahre zog sich ein bürokratischer Streit zwischen Max Stern und der Reichskammer hin, der seinen Höhepunkt in der Auktion 392 erreichte: Über 200 Alte Meister aus dem Besitz der Galerie Stern wurden in dem Kölner Auktionshaus Lempertz versteigert.[6] Als Erben wurden von Max Stern, der 1987 kinderlos in Paris starb, die kanadischen Universitäten McGill und Concordia sowie die Hebrew Universität in Jerusalem eingesetzt. Durch das Max Stern-Forschungsprojekt dieser Institutionen wird deutlich, dass sich der Handel mit geraubter Kunst aus der Galerie Stern bis in die heutige Zeit zieht, denn an dem Bewusstsein, aus diesem Gut Profit zu schlagen, hat sich wenig geändert. Der Schwerpunkt dieses Beitrages liegt auf der Frage, ob es sich bei der damaligen Auktion um eine Zwangsauktion und somit um Diebstahl von Sterns Eigentum gehandelt hat. Eine Debatte, die zwischen Forschung und dem betroffenen Auktionshaus Lempertz nicht unterschiedlicher ausfallen könnte. Während das Kunsthaus Lempertz den Verkauf des Galeriebestandes von Max Stern auf der firmeneigenen Homepage offiziell als herkömmliche Auktion neben weiteren Verkäufen wie beispielsweise der Sammlung Rau

abb. 1 // Max Stern, ca. 1925, Fotografie.

1 O. V.: »Erben von Max Stern erhalten NS-Raubkunst zurück«. In: *der Standard*, 29. Oktober 2013. http://derstandard.at/1381370255425/Erben-von-Max-Stern-erhalten-NS-Raubkunst-zurueck, (21.01.2014).

2 Rosenau, Mirja: »Raubkunst. Besuch auf einem Minenfeld«. In: *art-magazin*, 14. Dezember 2013. http://www.art-magazin.de/kunst/67831/raubkunst_spezial, (21.01.2014).

3 O. V.: »Fragwürdiger Flurschmuck. Fahnder entdecken Nazi-Raubkunst im Bundestag«. In: *Focus*, 30. Dezember 2013. http://www.focus.de/politik/deutschland/ns-raubkunst-fahnder-parlament-kunst-bundestag-nazi-raubkunst-gemaelde-8_id_3509278.html, (21.01.2014).

4 Lieb, Arne: »Die verschollene Sammlung des Max Stern«. In: *rp-online*, 26. Oktober 2013. http://www.rp-online.de/nrw/staedte/duesseldorf/die-verschollene-sammlung-des-max-stern-aid-1.3773341, (21.01.2014).

5 Vgl. Fischer-Defoy, Christine: »Raubkunst und Beutekunst«. In: Fischer-Defoy Christine; Enderlein, Angelika (Hg.): *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933–1945*. Berlin 2011, S. 167–174, hier S. 169.

6 Vgl. MacKenzie (Hg.), Catherine: *Auktion 392 – Reclaiming the Galerie Stern*. Montreal 2006, S. 16ff.

aufführt, wird sie in der Forschungsliteratur als Zwangsauktion deklariert.[7]
Anhand eines spezifischen Restitutionsfalles aus dem Jahr 2007, der ein Werk des Künstlers Franz Xaver Winterhalter betrifft, soll ein Restitutionsverfahren erläutert werden. Von Interesse hierbei waren die jeweilige Provenienz und das Vorgehen der Justiz. Thematisch ist hier von besonderer Wichtigkeit, ob das Gericht die Auktion als Zwangsverkauf anerkennt. Ebenso muss hinterfragt werden, ob es eine differenzierte Auffassung von Recht zwischen dem Kunsthandel und der Provenienzforschung gibt. Abschließend soll geklärt werden, wie der Kunsthandel heutzutage mit Raubkunst verfährt und welchen Stellenwert die Provenienzforschung hat. Es wird hinterfragt, ob dabei Unterschiede zwischen den marktführenden Auktionshäusern Sotheby's und Christie's und mittelständischen Unternehmen existieren.

// Die Auflösung der Galerie Stern

Mit der Machtübernahme Adolf Hitlers im Januar 1933 änderte sich das Schicksal der Galerie Stern schlagartig. Die »nicht-arische« Bevölkerung und jegliche Art von Personengruppen, die sich dem Nationalsozialismus widersetzten, wurden systematisch unterdrückt und wirtschaftlich ausgebeutet (Abb. 2).[8] Gerda und Siegfried Thalheimer waren die ersten Familienmitglieder, die von den Entscheidungen der neuen Regierung betroffen waren. Gerda, die ältere Schwester Max Sterns, hatte 1928 Dr. Siegfried Thalheimer, den Sohn des Herausgebers der Düsseldorfer Lokalzeitung, geheiratet. Neben Artikeln über Ausstellungen in den Galerien Stern und Flechtheim waren es seine anti-nationalsozialistischen Veröffentlichungen, die Thalheimer das Missfallen der neuen Regierung einbrachten und letztendlich dazu führten, dass er 1934 zusammen mit Frau und Tochter das Land verließ.[9] Schon vorher waren die politischen Veränderungen spürbar gewesen. Auch Kollegen wie Alfred Flechtheim verließen das Land und selbst Avantgardekünstler, die nicht jüdischer Abstammung waren, wie Paul Klee wurden in ihrem Atelier von der Gestapo aufgesucht.[10] Nicht einmal ein Jahr nachdem Max die Galerie von seinem verstorbenen Vater übernommen hatte, erreichte ihn am 29. August 1935 ein Schreiben des Präsidenten der Reichskulturkammer der bildenden Künste, in dem ihm unmissverständlich seine Lage als Jude unter der neuen Regierung Hitler bewusst gemacht wurde:

abb. 2 // Galerie Stern, Düsseldorf, nach 1935, Fotografien.

> »Nach dem Ergebnis meiner Überprüfung der in Ihren persönlichen Eigenschaften und Verhältnissen begründeten Tatsachen besitzen Sie nicht die erforderliche Eignung und Zuverlässigkeit, an der Förderung deutscher Kultur in Verantwortung gegenüber Volk und Reich mitzuwirken.«[11]

Max Stern wurde eine Frist von vier Wochen gesetzt, um die Galerie zu schließen, woraufhin er Berufung einlegte und somit eine Fristverlängerung erreichte. Doch die vermehrten Fluchten jüdischer Kollegen machten ihm den Ernst der Lage bewusst. Die Fristverlängerung hielt kein ganzes Jahr und bald darauf erreichte ihn ein erneutes Schreiben der Behörden. Daraufhin schlug er einen alten Bekannten als neuen Besitzer der Galerie vor. Die Reichskammer reagierte jedoch mit einer schnellen Absage auf das Gesuch Sterns und argumentierte mit der »Bedeutsamkeit« der Galerie, die aus diesem Grund nicht an einen ihr Unbekannten übergeben werden dürfe.[12] Obwohl Stern durch seine jüdische Konfession in diesen Jahren ohnehin im Fokus der Kammer gewesen sein muss, so ist es dennoch fraglich, aus welchen Gründen gerade seine Galerie als »bedeutsam« galt. Anders als beispielsweise Galerien, wie die von Alfred Flechtheim oder Goudstikker handelte er nicht mit

7 Vgl. MacKenzie 2006 (wie Anm. 6), S. 16ff.

8 Vgl. Babendreier, Jürgen: »Wie finde ich NS-verfolgungsbedingt entzogenes Bibliotheksgut?: Bibliotheken an die Hand genommen und angefasst«. In: *Bibliotheksdienst*, Bd. 35 (2001), H. 9, S. 1138–1150, hier S. 1138f.

9 National Gallery of Canada. Library and Archives: Siegfried Thalheimer Family Fonds. Einsehbar unter: https://www.gallery.ca/documents/content/ngc040.html#aseries4, (26.02.2014). Dr. Siegfried Thalheimer übernahm 1933 die Düsseldorfer Lokalzeitung von seinem Vater Isaak. Kurz nach der Machtübernahme Hitlers spitzte sich die Lage jedoch derart zu, dass er zusammen mit Gerda und der gemeinsamen Tochter Ruth zunächst nach Saarbrücken floh. Hier brachte er die Zeitschrift Westland heraus, die sich gegen die nationalsozialistische Regierung richtete.

10 Vgl. MacKenzie 2006 (wie Anm. 6), S. 12–13.

11 Koldehoff 2009, S. 19. Das Zitat entstammt dem Brief der Reichskammer der Bildenden Künste, Berlin, an Dr. Max Stern, Düsseldorf, vom 29.08.1935.

12 Vgl. MacKenzie 2006 (wie Anm. 6), S. 19.

hochkarätigen Kunstwerken. Vielmehr betrieb Stern ein Geschäft mit einer Klientel, die hauptsächlich aus dem Besitzbürgertum stammte und eher auf erschwingliche Werke aus waren.[13] Das Interesse der Reichskammer mag womöglich auch von den unliebsamen anti-nationalsozialistischen Veröffentlichungen Dr. Siegfried Thalheimers hergerührt haben, den man in enge Verbindung zu der Galerie brachte und der noch lange nach seiner Flucht ins Ausland Thema bei den zuständigen Behörden in Düsseldorf und Köln war.[14]

// Die Auktion 392 beim Kölner Auktionshaus Lempertz

»Grundsätzliches: Den Juden ist das in ihrem Besitze befindliche Kunst- und Kulturgut, an dem ihre Rasse schaffend nie beteiligt war, zu entziehen und in arische Hände zu bringen. Die Überleitung in arischen Besitz erfolgt über den Kunsthandel.«[15]
Die Gebäude in der Königsallee hatte Max Stern bereits im März 1937 verkauft, als ihn das letzte Schreiben der Reichskulturkammer am 13. September erreichte. Das Schreiben konkretisierte, wie mit dem Galeriebestand in der vorgegebenen Frist zu verfahren sei. Jegliches Kulturgut müsse einem Kunsthändler oder Versteigerer zum Verkauf übergeben werden, der Mitglied der Kammer war.[16] Daraufhin kontaktierte Max Stern das Kunsthaus Mathias Lempertz in Köln.[17] Bereits zu Lebzeiten seines Vaters Julius hatte ein Geschäftskontakt zu diesem Auktionshaus bestanden.[18]

Folgt man einem Schreiben Lempertz', so katalogisierte Max Stern in der Folgezeit seinen Galeriebestand und übernahm auch die Gestaltung des Auktionskatalogs selbst.[19] Dabei handelte es sich um insgesamt 228 Werke, von denen 72 im hinteren Teil des Katalogs abgebildet waren.[20] Der Katalog selbst gibt keinen Hinweis darauf, dass es sich bei dem Verkauf um eine Zwangsversteigerung handelt. Erst 1938 wird mit der sogenannten Tarnverordnung eine Kennzeichnung für Auktionshäuser zur Pflicht.[21] Dennoch ist davon auszugehen, dass die damaligen Käufer dieser Auktion genau wussten, dass es sich um ehemaligen jüdischen Besitz handelte.[22] So verbreiteten sich bereits im Oktober desselben Jahres in Holland Gerüchte über eine Zwangsauktion der Galeriebestände Stern im Kölner Auktionshaus Mathias Lempertz.[23]
Wer 1937 die Kunden der Auktion bei Lempertz waren, lässt sich zum größten Teil nicht mehr rekonstruieren. Die Ausgangsbasis für Recherchen dieser Art ist denkbar ungünstig, da vom Auktionshaus Lempertz keinerlei Geschäftsunterlagen wie Rechnungen oder Korrespondenzen vorhanden sind. Erhalten ist lediglich der Auktionskatalog 392, der jedoch keinen Aufschluss über Einlieferer, Schätzpreise und Zuschläge gibt.
Mögliche Hinweise zu den gezahlten Preisen auf der Auktion könnte aber die Zwangsauktion eines weiteren Kunsthändlers geben, die zwei Jahre später ebenfalls

13 Vgl. Koldehoff 2009 (wie Anm. 11), S. 18.

14 Vgl. MacKenzie 2006 (wie Anm. 6), S. 13. Siehe ebenso: Ingo Piel, »Siegfried Thalheimer«. In: John Spalek (Hg.), *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*. Saur, Bern u.a. 2004, S. 537–577, hier S. 542ff.

15 Auszüge aus dem Traktat von Hermann Trenkwald vom 19. Juni 1939, Verwertung des in nichtarischem Besitz befindlichen Kunst- und Kulturguts. Zitat in: Hopp, Meike: *Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmchem Besitz befindlichen*. Köln/Weimar/Wien 2012, S. 15.

16 Vgl. Koldehoff 2009 (wie Anm. 11), S. 22. Enthält das Originalschreiben der Reichskammer, das am 13. September an Max Stern ging.

17 Das Kunsthaus Lempertz wird heute in vierter Generation von Prof. Henrik Rolf Hanstein geleitet und ist eines der ältesten noch in Familienbesitz befindlichen Auktionshäuser. Die Firmengeschichte ist einsehbar unter: http://www.lempertz.com/ueberuns.html, (18.02.2014).

18 Vgl. Koldehoff 2009 (wie Anm. 11), S. 20. Zudem verweist MacKenzie auf eine Auktion von 1904, in der Julius Stern einen Teil seiner Sammlung im Auktionshaus Lempertz versteigert. Der Katalog »ausgewählter und hervorragender Gemälde neuerer Meister, zumeist der Düsseldorfer Schule aus der Sammlung des Herrn Julius Stern in M.-Gladbach: dabei der künstlerische Nachlass des zu Düsseldorf verst. Landschaftsmalers Wilhelm Klein etc.; Versteigerung zu Köln [...] 1904«, bei J. M. Häberle (H. Lempertz' Söhne), befindet sich in der Max Stern Book Collection/ McGillUniversity Rare Books.

19 Leserbrief vom 28.05.2010 vom Kunsthaus Lempertz. Einsehbar unter: http://www.lempertz.com/pm0+M5ce2122be77.html, (19.01.2014).

20 Auktionskatalog Mathias Lempertz 392, Die Bestände der Galerie Stern, Düsseldorf. Gemälde alter und neuzeitlicher Meister; Köln 13. November 1937. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lempertz1937_11_13, (19.01.2014).

21 Vgl. Heuss, Anja: »Die Reichskulturkammer und die Steuerung des Kunsthandels im Dritten Reich«. In: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels E.V. (Hg.), Heft 3, Bonn 1998, S. 49–61, hier S. 50. Kunstwerke aus »nichtarischem Besitz« mussten ab dem 22.04.1938 mit einem Sternchen versehen werden. Diese Praxis wurde vor 1938 nur von einigen Auktionatoren auf freiwilliger Basis umgesetzt. Sie sollte in erster Linie verhindern, dass jüdische Betriebe heimlich Vermögenswerte umwandeln konnten. Im Dezember 1938 wurde die Verordnung zur Anmeldungspflicht für jüdisches Vermögen erlassen und leitete somit eine totale Kontrolle jeglichen jüdischen Vermögens ein. Die Tarnverordnung war ab diesem Zeitpunkt aufgelöst. Mehr hierzu in: Heuss, Anja: »Die Vernichtung jüdischer Sammlungen in Berlin«. In: Frehner, Matthias (Hg.): *Das Geschäft mit der Raubkunst. Fakten, Thesen, Hintergründe*. Zürich 1998, S. 97–103, hier S. 98.

22 Vgl. Heuss 1998, *Die Vernichtung jüdischer Sammlungen*, S. 98.

23 Vgl. MacKenzie 2006 (wie Anm. 6), S. 14 und 18.

bei Lempertz abgehalten wurde. Walter Westfeld, der eine Galerie in Wuppertal-Elberfeld geleitet hatte, war wie sein ehemaliger Geschäftspartner Stern den gleichen gesetzlichen Umwälzungen zum Opfer gefallen. Im Mai 1936 hatte er seine Galerie schließen müssen, da ihm als Jude jeder weitere Verkauf von Kunstwerken von der Reichskulturkammer untersagt worden war.[24] Genau wie Max Stern arbeitete auch Westfeld für den unfreiwilligen Verkauf seines Galeriebestandes am Katalog mit. Dass Lempertz die späteren Schätzpreise weit unter den Vorstellungen Westfelds angesiedelt haben muss und viele Bieter aus dieser existentiellen Notlage des Galeristen profitierten, belegt ein Brief, den Westfeld an einen Verwandten aus der Haft schreibt:

> »Die Frage der Versteigerung meiner Bestände an Kunstgut bei der Firma Lempertz in Köln, Neumarkt 3, brennt mir ferner nach wie vor auf der Seele [...] Ich habe den Katalog im Rohabzug corrigiert und ich bin ungehalten und verlegen, daß man mir den Katalog absprachegemäß noch nicht zugesandt hat, damit ich die Verkaufslimite dazu schreiben kann. Es muss auf alle Fälle vermieden werden, daß gewisse wertvolle Bilder, wie das so oft passiert, für einen Apfel und ein Butterbrot verschleudert werden.«[25]

Am Tag der Auktion blieb kaum ein Bild unverkauft und auch die Kaufpreise überstiegen um ein Vielfaches die angesetzten Schätzpreise, die bei Weitem unter den üblichen Marktpreisen lagen. Dennoch profitierte Lempertz aus diesen Verkäufen. Für jedes verkaufte Kunstwerk gingen zehn Prozent Aufschlag an das Auktionshaus.[26] 1937 war Lempertz bereits auf dem besten Wege, sich den veränderten Umständen in Deutschland anzupassen und diese für das eigene Geschäft zu nutzen. Wie viele andere nicht-jüdische Händler und Auktionshäuser übernahm auch Lempertz die Rolle eines »Verwerters«. Denn die nationalsozialistischen Enteignungsmaßnahmen begünstigten Lempertz' Geschäfte und ließen sie, genau wie später beispielhaft Adolf Weinmüller, aus der Zwangslage der jüdischen Bevölkerung profitieren.[27] Knapp fünfzehn Jahre nach Kriegsende bestätigt dies auch der ehemalige Lempertz-Besitzer Josef Hanstein in einem Brief an das Amt für Wiedergutmachung: »Ich verkenne keineswegs, dass der Entschluss des Herrn Dr. Stern zur geschlossenen Veräußerung seiner Galeriebestände unter dem Druck der damaligen politischen Verhältnisse gefasst worden sein wird«[28] und zwei Jahre später sagt der Kölner Galerist Günther Abels vor dem Landgericht in Düsseldorf aus:

> »Es steht außer Zweifel, dass die Versteigerung der Bestände der Galerie Stern aus einer Zwangslage heraus erfolgte, die allen bekannt war und somit nicht unter normalen Bedingungen ablaufen konnte, was nicht ohne Auswirkungen auf den erzielten Preis blieb.«[29]

Tatsächlich ist zu fragen, ob Stern den Erlös der Auktion überhaupt erhielt. Wenn ja, in welchem Umfang und wurden die Kunstwerke zu dem marktüblichen Preis versteigert? Die Meinungen der aktuellen Lempertz-Geschäftsführung und von Forschern wie etwa MacKenzie oder Koldehoff gehen hierbei weit auseinander. Entgegen der Vermutung Stefan Koldehoffs, dass die vollständige Auszahlung Sterns ungewiss bleibt, schreibt Lempertz 2009, dass Max Stern den Erlös der Auktion vollständig erhielt und auch die Werke vom Auktionshaus zurückbekam, die nicht zugeschlagen wurden.[30] Tatsächlich zeigt der Fall des Galeristen Walter Westfeld, dass Lempertz sich seiner Stellung sehr wohl bewusst war und durch vorsätzlich niedrige Anfangsgebote eine Zwangslage ausnutzte. Derartige Zwangsverkäufe konnten nur auf der Basis der nationalsozialistischen Verfolgungsmaßnahmen bestehen, für die die zeitgenössische Rechtslage das Fundament bildete.[31]

---

24 Vgl. Schmidt, Herbert: *Der Elendsweg der Düsseldorfer Juden. Chronologie des Schreckens 1933–1945*. Düsseldorf 2005, S. 274.

25 Tatzkow, Monika: »Walter Westfeld (1889–1945), Düsseldorf«. In: Müller, Melissa; Tatzkow, Monika (Hg.): *Verlorene Bilder, verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde*. München 2009, S. 86–98, hier S. 92.

26 Vgl. ebd.

27 Vgl. Hopp 2012 (wie Anm. 15), S. 15.

28 Koldehoff 2009 (wie Anm. 11), S. 21. Das Zitat entstammt einem Brief von Josef Hanstein an das Amt für Wiedergutmachung, Düsseldorf, vom 04.08.1961.

29 Ebd., S. 21. Das Zitat entstammt dem Aussageprotokoll des Kölner Galeristen Günther Abels, der am 16.10.1963 vor dem Landgericht Düsseldorf aussagte, 7. Entschädigungskammer.

30 Internetpräsenz des Kunsthaus Lempertz http://www.lempertz.com/pm0+M5ce2122be77.html, (19.01.2014).

31 Vgl. Schnabel, Gunnar: »Nazi Looted Art – Ein historisch-juristischer Kommentar«. In: Müller, Melissa; Tatzkow, Monika (Hg.): *Verlorene Bilder, verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde*. München 2009, S. 230–237, hier S. 230.

abb. 3 // Franz Xaver Winterhalter, *Mädchen aus den Sabiner Bergen*, ca. 1833/34, Öl auf Leinwand.

abb. 4 // Villa Dr. Willharms, o. J., Fotografie.

// Der Fall Franz Xaver Winterhalter

Großes Aufsehen erregte 2007 ein mehr oder minder unbedeutendes Gemälde aus der damaligen Auktion von 1937. Mit *Mädchen aus den Sabiner Bergen* (ca. 1833/34) von Franz Xaver Winterhalter gelangte ein Werk in die Schlagzeilen, das einen eher untypischen Künstler der Galerie Stern vertrat (Abb. 3).

Im Hinblick auf eine der zentralen Fragestellungen, ob es sich bei der damaligen Auktion um eine Zwangsauktion handelte, erhält dieses Gemälde eine besondere Relevanz. In diesem Fall wurde von einer juristischen Instanz zum ersten Mal bestätigt, dass es sich bei dem Verkauf des Galeriebestandes von Max Stern um eine Zwangsauktion handelte. Darüber hinaus ist es eines der wenigen Werke der Auktion, von dem der Käufer und der damals gezahlte Preis bekannt sind.

1937 war das Gemälde von dem Arzt und SA-Obersturmbannführer Dr. Karl Wilharm (1877–1956) auf der Lempertz-Auktion ersteigert worden. Wilharm, der zweite Ehemann der Baronin Lilli von Platen-Hallermund (1903–1991) und Stiefvater der späteren Beklagten Marie-Louise Bissonnette, brachte den Winterhalter in seine Villa im nordhessischen Hofgeismar, in der er den Krieg unbeschadet überstand (Abb. 4).[32]

Nach dem Tod Wilharms befand sich das Gemälde im Besitz von Marie-Louise Bissonnette, die seit 1956 in den Vereinigten Staaten lebte und 2005 mit dem Auktionshaus Estates Unlimited Inc.[33] in Cranston in Kontakt trat, um es dort zu versteigern.[34] Zwar war das Werk bereits 1954 für eine einmalige Ausstellung in einem Museum in Kassel der Öffentlichkeit gezeigt worden, Aufsehen erregte es dennoch erst zu diesem Zeitpunkt.[35] Die Anfrage eines Kunsthändlers die Datenbank des Art Loss Registers auf den Winterhalter hin zu durchforsten, ergab einen Treffer. Das Gemälde konnte eindeutig als *Mädchen aus den Sabiner Bergen* identifiziert werden.

Eine Forderung des Holocaust Claims Processing Office, das die Rückgabe des Gemäldes für den Stern-Nachlass übernahm, lehnte Bissonnette ab. Ebenso verliefen Gespräche zwischen der Estate of Dr. Max Stern und Bissonnettes Anwalt ohne eine Einigung, obwohl die Nachlassverwalter eine Summe von $ 25,000 für das Gemälde unterbreiteten, um Bissonnette entgegenzukommen.[36] Um eine Klärung der Eigentumslage zu erlangen, transferierte Bissonnette das Gemälde 2006 nach Deutschland.[37] Dass sie die damalige Zwangsversteigerung bei Lempertz darüber hinaus wenig kritisch sah, zeigt eine Äußerung der damals 83-jährigen, in der sie angab, dass sich ihre Familie nichts vorzuwerfen habe: »Ich habe die Quittung. Mein Vater hat für das Bild bezahlt.«[38] Es schien auch keine Rolle zu spielen, dass Max Stern später unter Eid angab, dass er dem Verkauf nur unter dem Druck einer

---

32 Vgl. Koldehoff 2009 (wie Anm. 11), S. 24.

33 Internetpräsenz des Auktionshaus Estates Unlimited Inc. Einsehbar unter: http://www.estatesunltd.com/default.htm, (20.02.2014).

34 Vgl. Anton, Michael: *Internationales Kulturgüter- Privat- und Zivilverfahrensrecht*. Berlin, New York 2010, S. 64.

35 Vgl. ebd.

36 Vgl. Dowling, Denise: »Spoils of War«. In: *Rhode Island Monthly*, 15. Juli 2009, S. 1–7, hier: S. 5.

37 Vgl. Anton 2010 (wie Anm. 34), S. 64.

38 Vgl. O.V.: »U.S. judge rules Nazi-looted painting belongs to Max Stern estate«. In: *cbcnews*, 28. Dezember2007 http://www.cbc.ca/news/arts/u-s-judge-rules-nazi-looted-painting-belongs-to-max-stern-estate-1.677976, (21.02.2014).

Erpressung zugestimmt habe.[39] Vielmehr erkundigte sich Bissonnette 2006 nach dem Marktwert des Gemäldes bei dem Auktionshaus, das den Zwangsverkauf damals durchgeführt hatte. Und auch für Lempertz schien ein erneuter Verkauf nicht bedenklich. Man gab sich interessiert und bestätigte eine Aufnahme des Winterhalters in der November-Auktion.[40] Während das Gemälde 1937 für einen umgerechneten Preis von $ 1,665 an den Käufer gegangen war, erzielte es nun einen Schätzpreis von $ 75,000 bis $ 94,000.[41]

// Rechtslage

Ein erneuter Verkauf des Bildes bei Lempertz kam jedoch nicht zustande. Nachdem der Transfer des Winterhalters nach Deutschland publik geworden war, setzte sich das Estate of Dr. Max Stern für eine Replevin-Klage[42] vor dem United States District Court ein, die für zulässig erklärt wurde, womit eine Entscheidung des Restitutionsbegehrens nach dem Recht des amerikanischen Bundesstaates Rhode Island getroffen wurde.[43]

Durch mehrere Instanzen erreichten die Testamentsvollstrecker Sterns, dass das Bild damals durch Diebstahl entfernt worden war und daher nach geltendem US-amerikanischem Gesetz nicht versteigert werden durfte.[44] Es wurde erstmalig entschieden, dass das Eigentum jüdischer Besitzer, das während der NS-Zeit zu einer Zwangsauktion eingeliefert worden war, rechtlich mit gestohlenem Besitz gleichgesetzt werden müsse.[45] Auch wurde die Auktion, die 1937 bei Lempertz stattfand, eindeutig als Zwangsauktion bezeichnet. Das Gericht stellte weiterhin klar, dass der Verkauf von Max Sterns Eigentum unter keinen Umständen auf freiwilliger Basis stattgefunden habe, denn es sei widerrechtlich entzogen worden. Durch die damalige Plünderung sei das Eigentumsrecht des damaligen Besitzers nicht erloschen.[46]

// NS-Raubkunst in Auktionshäusern – Ein Vergleich

Teure Gerichtsverfahren und die Angst vor einem Imageverlust bewegte die marktführenden Auktionshäuser Sotheby's und Christie's Anfang der 1990er-Jahre dazu, im Bereich NS-verfolgungsbedingter Vermögensverluste mehr Initiative und Selbstverpflichtung einzugehen. Neben der Echtheitsprüfung der Kunstwerke sollte auch die Provenienz lückenlos aufgeklärt werden. Beide Auktionshäuser verfügen über eigene Abteilungen, die sich allein mit der Provenienzerforschung der Kunstwerke beschäftigen.[47] Ihre Arbeitsschritte verdeutlichen, dass die Verantwortung bei der Recherche nicht allein dem Auktionshaus obliegen, sondern auch der Einlieferer Pflichten erfüllen soll muss, um eine ausführliche Recherche zu gewährleisten. Neben einem gültigen Eigentumstitel des Einlieferers verlangen die Auktionshäuser auch Informationen zur Herkunftsgeschichte des Kunstwerkes, die sich speziell auf den Zeitraum 1933–45 beziehen.[48] Dieser erste Kontakt mit dem Einlieferer vermittelt oft wichtige Anhaltspunkte, die vom Auktionshaus weiter überprüft werden müssen. Die Arbeit der Experten sieht weiter einen Rückseitenbefund des Werkes vor, in dem Etiketten oder Stempel Aufschluss über eine vorherige Sammlung, Galerie- oder einen Auktionshausbesitz geben können. Das Konsultieren von Werkverzeichnissen kann ebenfalls weitere Informationen über die Herkunft liefern. Tauchen kritische Namen bei dieser Recherche auf, wird im Fall des Auktionshauses Sotheby's die firmeneigene Datenbank hinzugezogen.[49] Diese Datenbank kann jedoch nur intern genutzt werden und ihre Daten sind für die Öffentlichkeit nicht

39 Vgl. O. V.: »U.S. judge rules Nazi-looted painting belongs to Max Stern estate«. In: *cbcnews*, 28. Dezember 2007. http://www.cbc.ca/news/arts/u-s-judge-rules-nazi-looted-painting-belongs-to-max-stern-estate-1.677976, (21.02.2014).

40 Vgl. Koldehoff 2009, S. 25. In einem Brief des Altmeister-Experten Alexander Graf von Strasoldo, Kunsthaus Lempertz, Köln, an den Rechtsanwalt Marie-Louise Bissonnettes vom 09.08.2006, äußert sich dieser wie folgt: »Wir sind gerne bereit, das uns angebotene Gemälde von Winterhalter in unsere am 18. November stattfindende Auktion aufzunehmen, und bitten um Einlieferung bis Ende September [...] Der Markt ist im Moment sehr stark und der Zeitpunkt für einen Verkauf dieses Bildes könnte kaum besser sein.«

41 Vgl. Dowling 2009 (wie Anm. 36), S. 5.

42 Eine präzise Erläuterung zu dem Begriff der Replevin-Klage findet sich bei Anton 2010 (wie Anm. 34) S. 58.

43 Vgl. ebd.

44 Vgl. ebd., S. 64.

45 Vgl. Koldehoff 2009 (wie Anm. 11), S. 23.

46 Eine Zusammenfassung des Gerichtsverfahrens Estate of Dr. Max Stern vs. Marie-Louise Bissonnette ist einsehbar unter: http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/USCOURTS-rid-1_06-cv-00211/pdf/USCOURTS-rid-1_06-cv-00211-0.pdf, (24.02.2014). Für das rechtskräftige Urteil siehe S. 11ff.

47 Vgl. Schnabel, Gunnar; Tatzkow, Monika: *Nazi Looted Art, Handbuch Kunstrestitution weltweit*. Berlin 2007, S. 224.

48 Vgl. ebd.

49 Vgl. ebd, S. 57.

zugänglich. Kritisch gesehen werden kann auch, dass aus den gesammelten Erfahrungen keine Publikationen erarbeitet werden, die bei der Suche nach anderen Kunstwerken, beispielsweise aus derselben Sammlung, eine Hilfe sein könnten.[50] Durch die Verbesserung der IT-Leistungen und Datenbanken, die durch das Internet umfassendere und schnellere Informationen liefern können, profitieren auch die Auktionshäuser, die diese in ihre Recherchen einbeziehen.[51] Jedes Werk über einem Wert von 2500 Euro wird zusätzlich von dem Art Loss Register überprüft. Nur durch die hier beschriebene Sorgfaltspflicht der marktführenden Auktionshäuser kann einem Verlust des eigenen Vermögens durch gesetzliche Rückabwicklungsansprüche vorgebeugt werden.

Beträchtliche Unterschiede zu der ausgeführten Sorgfaltspflicht der marktführenden Auktionshäuser lassen sich an den mittelständischen Häusern erkennen. Zwar gehört es mittlerweile zu einem Mindeststandard, dass Werke durch die kostenpflichtige Datenbank des Art Loss Registers kontrolliert werden, für weitere Recherchen fehlen aber oftmals die finanziellen Mittel. Dies kann am Beispiel zweier europäischer Auktionshäuser aus dem Jahr 2006 belegt werden. In der Novemberauktion wurde das Hauptlos bei Lempertz, ein Rubensgemälde zurückgezogen, da es sich um verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut handelte. Da das Auktionshaus versäumt hatte, in den einschlägigen Datenbanken nach dem Werk zu suchen, war ihm entgangen, dass es in der Art Loss-Datenbank gelistet war. Das zweite Beispiel betrifft das Wiener Auktionshaus Kinsky, das im November 2006 eine Schiele-Zeichnung versteigerte. Dabei ignorierte es den Alteigentümer, der auf einem verfolgungsbedingten Vermögensverlust bestand. Erst durch eine gerichtliche Verfügung konnte das Werk sichergestellt und eine Übergabe an den Käufer verhindert werden. Das Auktionshaus bestätigte später, dass es auf keine lückenlosen Provenienzangaben bestehe. Die Provenienz beider Kunstwerke hätte ohne große Mühe aufgeklärt werden können, wären die einschlägigen Datenbanken konsultiert worden.[52]

50 Vgl Schnabel, Tatzkow 2007 (wie Anm. 47), S. 224.

51 Vgl. Kletke, Daniel: »Globaler Beutemarkt«. In: *artnet*, 03. Juli 2009. http://www.artnet.de/magazine/beutekunst-und-restitution-bleiben-ein-dauerthema/ (03.03.2014).

52 Vgl. Schnabel, Tatzkow 2007 (wie Anm. 47), S. 227.

Während in den Auktionskatalogen mittelständischer Auktionshäuser lange Zeit gar keine oder nur lückenhafte Angaben zur Provenienz gemacht wurden, hat in den letzten Jahren ein Umdenken stattgefunden, dass in engem Zusammenhang mit dem Urteil des Winterhalter-Gemäldes von 2007 zu sehen ist.[53] Als eines der wegweisenden Häuser, das sich um Aufklärung und ausführliche Recherchearbeit bemüht, sollte das Auktionshaus Van Ham genannt werden, welches auch von der Concordia University im Hinblick auf die Zusammenarbeit bezüglich des Achenbach-Gemäldes aus dem Galeriebestand von Max Stern hervorgehoben wurde.[54] Auch auf der Internetpräsenz des Hauses wird dieses Engagement entsprechend vermarktet und der Fall des Max Stern als Zwangsauktion bezeichnet, womit die vorherrschende Überzeugung des Marktes vertreten wird: Bilder aus der Sammlung Max Stern, die 1937 bei Lempertz verkauft wurden, sind auf dem Markt nicht mehr absetzbar.[55]

// Kritik an der Provenienzforschung

Die erhobenen Rückgabeforderungen oder materiellen Kompensationen der Provenienzforschung stoßen bei Kritikern auf dem freien Markt auf Abwehr. Denn diese Forderungen stellen die Rechtmäßigkeit des Besitzes vieler ihrer Kunden und die getätigten Auktionen in Frage.[56] Im Fokus dieser Diskussion stand unter anderem das Ernst Ludwig Kirchner-Gemälde *Berliner Straßenszene* (1913), das 2006 an die Er-

53 Vgl. Schnabel, Tatzkow 2007 (wie Anm. 47), S. 226.

54 Vgl. Rossmann, Andreas: »Rückgabebereit«. In: *FAZ.net*, 05.November 2013. http://www.faz.net/aktuell/restitution-rueckgabebereit-12644619.html, (03.03.2014). Die Concordia University äußert sich über die Zusammenarbeit mit dem Auktionshaus Van Ham wie folgt: »In den Verhandlungen [...] hat Van Ham die zentrale Rolle des Vermittlers übernommen. Nie zuvor haben wir eine solch entschlossene Antwort des deutschen Kunstmarktes erhalten, wenn es um geraubte Kunst ging.«

55 Vgl. Rossmann, Andreas: »Ist das Recycling von Raubkunst?« In: *Faz.net*, 16. Dezember 2013, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/gerichtsverfahren-ist-das-recycling-von-raubkunst-12709908.html, (03.03.2014).

56 Vgl. Weinke, Wilfried: »Raubkunst: Zum deutschen Umgang mit enteigneter Kunst«. In: *Tribüne, Zeitschrift zum Verständnis des Judentums*, Bd. 46, No. 181, (2007), S. 120–127, hier S. 122.

ben des jüdischen Kunstsammlers Alfred Hess zurückging.[57] Viele der Kritikerstimmen kamen dabei aus dem freien Markt. Darunter auch die des Geschäftsführers des Auktionshauses Villa Grisebach, Bernd Schultz. In seinem Statement vertrat er die Meinung, dass keine pflichtgemäße Verantwortung die Berliner Kulturverwaltung angetrieben habe, sondern »der heftige Wunsch, mit einer grandiosen Reuegeste mitzuspielen im großen moralischen Drama von Schuld und Erinnerung. [...] Man sagt Holocaust und meint Geld«.[58] Dass der Verkauf der Hess-Sammlung in einem »Klima der Unfreiwilligkeit« stattfand, schien keine Rolle zu spielen.[59]

Wie bei dem Fall Max Stern ging es bei dem damaligen Verkauf der Hess-Sammlung um die Flucht aus Deutschland und darum, das eigene Überleben zu sichern. Angesichts der historischen Tatsachen, die die organisierte Verfolgung und Vernichtung der jüdischen Bevölkerung umfassen, kann nicht von freiwilligen Verkäufen des Eigentums die Rede sein. Denn sie dienten dem Schutz des eigenen Lebens oder dem der Angehörigen. Im Rahmen der Kritik des freien Marktes an der Provenienzforschung fällt oftmals das Argument, dass es sich meist nicht um die Hilfe der Opfer drehe, sondern um reine Geldmacherei. Dem ist entgegenzusetzen, dass die Wünsche der Hinterbliebenen vor allem ideeller und nicht finanzieller Natur sind. Der materielle Faktor kommt erst dann ins Spiel, wenn sich die Institutionen weigern, einen Schritt auf die Betroffenen zuzugehen und zu vermitteln. Die Verantwortung dieser Situation soll deshalb von den Auktionshäusern getragen werden, die maßgeblich zwischen 1933–1945 an der Ausbeutung der jüdischen Bevölkerung partizipiert haben.[60]

57 Alfred und Thekla Hess besaßen von 1918 bis 1931 eine umfassende Sammlung deutscher expressionistischer Kunst bestehend aus ca. 4000 Kunstwerken. Ein Großteil der Sammlung ging während der nationalsozialistischen Herrschaft verloren, da die Eheleute dazu gezwungen waren diesen zu veräußern. Weiteres zu der Kunstsammlung Hess ist einsehbar unter: http://www.lostart.de/Webs/EN/Datenbank/Sammlung.html?cms_param=SAMML_ID%3D1037, (15.03.2014).

58 Vgl. Weinke 2007 (wie Anm. 56), S. 124. Siehe ebenso: Rosenau 2009 (27.02.2014).

59 Vgl. Weinke 2007 (wie Anm. 56), S. 125.

60 Vgl. Koldehoff 2009 (wie Anm. 11), S. 220. Vgl. ebenso: Goschler, Constantin; Ther, Philipp: »Eine entgrenzte Geschichte. Raub und Rückerstattung jüdischen Eigentums in Europa«. In: Goschler, Constantin; Ther, Philipp (Hg.): *Raub und Restitution. »Arisierung« und Rückerstattung des jüdischen Eigentums in Europa*. Frankfurt a. Main 2003, S. 9–26, hier S. 14ff.

// Fazit

Nur ein Bruchteil der Kunstwerke, die der jüdischen Bevölkerung während des NS-Regimes durch Gewalt und Druck entzogen wurden, konnte bis heute restituiert werden. Die Liquidation der Galerie Stern verdeutlicht unter dem Aspekt des Zwangsverkaufs eine Gemengelage von verschiedenen Interessen und Personengruppen, welche neben juristischen und moralischen Intentionen auch wirtschaftliche Faktoren in die Debatte um Raubkunst involvieren. Neben der Rolle des Kölner Kunsthauses Lempertz konnte auch die des Käufers auf damaligen Zwangsauktionen verdeutlicht werden. Beide profitierten von der damaligen Politik und zogen ihren Nutzen aus der Not von Max Stern, der seine Galerie unter Verfolgungsdruck und unter den marktüblichen Preisen veräußern musste. Die zentrale Fragestellung dieses Vortrages, ob es sich bei dem Verkauf des Galeriebestandes von Max Stern 1937 um eine Zwangsversteigerung handelte, muss positiv beantwortet werden.

Das Fundament für die Ausplünderung der jüdischen Bevölkerung bildete die Rechtslage im dritten Reich und ließ für einige Käufer und Verkäufer keinen Zweifel am Erwerb und den Geschäftsvorgängen. Nach dem Krieg beriefen sich viele von ihnen auf die gesetzlichen Bestimmungen, um eine Legitimation für ihren Erwerb oder Verkauf zu schaffen. Verdrängt wurde dabei die Tatsache, dass es zu einer starken finanziellen Schädigung des jüdischen Besitzers gekommen war. Die Kunstwerke, die bei den Zwangsauktionen weit unter den marktüblichen Preisen verkauft wurden, erzielen heutzutage, wie das Beispiel von Winterhalters *Mädchen aus den Sabiner Bergen* (ca. 1833/34) veranschaulicht hat, Tausende, wenn nicht Millionen von Euro. Die Kritik vieler Auktionshäuser, dass es den Opfern oder deren Erben bei ihren Restitutionsforderungen hauptsächlich um finanzielle Aspekte gehe, sollte differenziert betrachtet werden. Schicksale wie dasjenige des Kunsthändlers Walter Westfeld belegen, dass diese Kunstwerke auch Erinnerungen an die Opfer sind, die neben ihrem Besitz oft auch ihr Leben verloren haben.

Die Forderung des aktuellen Kunstmarktes, einen Schlussstrich gerade unter Zwangsverkäufe in den frühen Jahren des NS-Regimes zu ziehen, bagatellisiert das Schicksal und die Auswirkungen auf die Verfolgten. Vor diesem Hintergrund ist auch das Verhalten des Kunsthauses Lempertz zu werten, das den Verkauf des Galeriebestandes von Max Stern bis heute nicht als Zwangsverkauf anerkennt. Hinzu kommen

eine mangelnde Bereitschaft zur Aufarbeitung der eigenen Firmengeschichte und ein fehlendes Unrechtsbewusstsein. Es muss betont werden, dass jenes herausgegriffene Beispiel eines von vielen Schicksalen war und dass das Kunsthaus Lempertz stellvertretend die überwiegende Meinung des Marktes widerspiegelt. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Verkäufe zur NS-Zeit nach damalig geltenden Gesetzen im Rahmen des bestehenden Rechtssystems stattgefunden haben. Eine kritische Auseinandersetzung soll jedoch dort ansetzen, wo Kunstwerke erneut zum Verkauf angeboten werden, die Provenienz bewusst verschwiegen wird oder keine ausführliche Recherche zur Herkunft eines Werkes stattfindet, obwohl es aus einer Zwangslage veräußert wurde.

Zurück zum Inhaltsverzeichnis

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Max Stern, ca. 1925, National Gallery of Canada, Library and Archives, Fonds Max Stern. Foto: National Gallery of Canada, Ottawa, Abb. nach Homepage der Concordia University http://www.concordia.ca/arts/max-stern.html, (30.10.2014)

Abb. 2: Galerie Stern, Düsseldorf, nach 1935, Photo: National Gallery of Canada, Ottawa, Quelle: MacKenzie, Catherine (Hg.): *Auktion 392 – Reclaiming the Galerie Stern*. Montreal 2006, S. 7.

Abb. 3: Franz Xaver Winterhalter, *Mädchen aus den Sabiner Bergen*, ca. 1833/34, Öl auf Leinwand, 74,5 x 63 cm. Im Besitz der Estate of Dr. Max Stern, Kanada. Foto: National Gallery of Canada, Ottawa, Quelle: http://portico.concordia.ca/www/auktion392/html/lote/181.html (14.01.2015).

Abb. 4: Fotografie der Villa Dr. Willharms, o. J., Foto: National Gallery of Canada, Ottawa, Quelle: http://cjournal.concordia.ca/archives/20080117/concordias_restitution_efforts_lead_to_landmark_ruling_in_us_court.php (30.10.2014).

// Literaturverzeichnis

Anton, Michael: *Internationales Kulturgüter- Privat- und Zivilverfahrensrecht*. Berlin/New York 2010.

Fischer-Defoy, Christine: »Raubkunst und Beutekunst«. In: Fischer-Defoy, Christine; Enderlein, Angelika (Hg.): *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933–1945*. Berlin 2011, S. 167–174.

MacKenzie, Catherine (Hg.): *Auktion 392 – Reclaiming the Galerie Stern*. Montreal 2006.

Koldehoff, Stefan: *Die Bilder sind unter uns*. Frankfurt am Main 2009.

Hopp, Meike: *Kunsthandel im Nationalsozialismus. Adolf Weinmüller in München und Wien*. Köln/Weimar/Wien 2012.

Heuss, Anja: »Die Reichskulturkammer und die Steuerung des Kunsthandels im Dritten Reich«. In: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Zentralarchiv des deutschen und internationalen Kunsthandels E.V. (Hg.), Heft 3, Bonn 1998, S. 49–61.

Heuss, Anja: »Die Vernichtung jüdischer Sammlungen in Berlin«. In: Frehner, Matthias (Hg.): *Das Geschäft mit der Raubkunst. Fakten, Thesen, Hintergründe*. Zürich 1998, S. 97–104.

Schmidt, Herbert: *Der Elendsweg der Düsseldorfer Juden. Chronologie des Schreckens 1933–1945*. Düsseldorf 2005.

Schnabel, Gunnar: »Nazi Looted Art – Ein historisch-juristischer Kommentar«. In: Müller, Melissa; Tatzkow, Monika (Hg.): *Verlorene Bilder, verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde*. München 2009, S. 230–237.

Schnabel, Gunnar; Tatzkow, Monika: *Nazi Looted Art, Handbuch Kunstrestitution weltweit*. Berlin 2007.

Tatzkow, Monika: »Walter Westfeld (1889–1945), Düsseldorf«. In: Müller, Melissa; Tatzkow, Monika (Hg.): *Verlorene Bilder, Verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde*. München 2009, S. 86–97.

Weinke, Wilfried: »Raubkunst: Zum deutschen Umgang mit enteigneter Kunst«. In: *Tribbkunst: Zum deutschen Umgang mit enteigneter K*, Bd. 46, No. 181, (2007), S. 120–207.

// Quellen

Auktionskatalog 392 Mathias Lempertz, Köln: Die Bestände der Galerie Stern, Düsseldorf. Gemälde alter und neuzeitlicher Meister 13. November 1937. http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lempertz1937_11_13 (19.01.2014).

// Internetressourcen

O. V.: »Erben von Max Stern erhalten NS-Raubkunst zurück«. In: *Der Standard*, 29. Oktober 2013. http://derstandard.at/1381370255425/Erben-von-Max-Stern-erhalten-NS-Raubkunst-zurueck (21.01.2014).

O. V.: »Fragwürdiger Flurschmuck. Fahnder entdecken Nazi-Raubkunst im Bundestag«. In: *Focus Online*, 30. Dezember 2013. http://www.focus.de/politik/deutschland/ns-raubkunst-fahnder-parlament-kunst-bundestag-nazi-raubkunst-gemaelde-8_id_3509278.html (21.01.2014).

O. V.: »U.S. judge rules Nazi-looted painting belongs to Max Stern estate«. In: *cbcnews*, 28. Dezember 2007. http://www.cbc.ca/news/arts/u-s-judge-rules-nazi-looted-painting-belongs-to-max-stern-estate-1.677976 (21.02.2014).

Kletke, Daniel: »Globaler Beutemarkt«. In: *art-magazin*, 03. Juli 2009. http://www.artnet.de/magazine/beutekunst-und-restitution-bleiben-ein-dauerthema/ (03.03.2014).

Lieb, Arne: »Düsseldorfer Geschichten. Die verschollene Sammlung des Max Stern«. In: *RP Online*, 26. Oktober 2013. http://www.rp-online.de/nrw/staedte/duesseldorf/die-verschollene-sammlung-des-max-stern-aid-1.3773341 (21.01.2014).

Rosenau, Mirja: »Raubkunst. Besuch auf einem Minenfeld«. In: *art-magazin*, 14. Dezember 2013. http://www.art-magazin.de/kunst/67831/raubkunst_spezial (21.01.2014).

Rossmann, Andreas: »Rückgabebereit«. In: *FAZ.net*, 05.November 2013. http://www.faz.net/aktuell/restitution-rueckgabebereit-12644619.html (03.03.2014).

Rossmann, Andreas: »Ist das Recycling von Raubkunst?« In: *Faz.net*, 16. Dezember 2013. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/gerichtsverfahren-ist-das-recycling-von-raubkunst-12709908.html, (03.03.2014).

Internetpräsenz des Auktionshauses Estates Unlimited Inc. http://www.estatesunltd.com/default.htm (20.02.2014).

Internetpräsenz der Concordia University: Max Stern Art Restitution Project. http://www.concordia.ca/arts/max-stern/missing-works.html (30.10.2014).

Internetpräsenz des Auktionshaus Lempertz mit der Liste der Sammlungen und Nachlässe seit 1888. http://www.lempertz.com/sammlungen.html (19.01.2014).

Internetpräsenz der National Gallery of Canada. Library and Archives: Siegfried Thalheimer Family Fonds. https://www.gallery.ca/documents/content/ngc040.html (26.02.2014).

Internetpräsenz der McGill University. »Max Stern: Book Collection & Virtual Exhibition« http://digital.library.mcgill.ca/stern/koetschau.html (03.03.2014).

Gerichtsverfahren Estate of Dr. Max Stern vs. Marie-Louise Bissonnette. http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/USCOURTS-rid-1_06-cv-00211/pdf/USCOURTS-rid-1_06-cv-00211-0.pdf (24.02.2014).

Der Architekt und seine Bibliothek: Oswald Mathias Ungers' Bibliothek in Köln-Müngersdorf // *ricarda altvater*

Oswald Mathias Ungers' (1926–2007) privater Wohn- und Bürohauskomplex in Köln-Müngersdorf beherbergt sowohl eine der bedeutendsten und größten privaten Sammlungen von Architekturtraktaten als auch eine herausragende Sammlung von Architekturmodellen. Im Folgenden soll ein Eindruck über die Besonderheit des Bibliotheksbaus gegeben werden.

Der erste Teil der Untersuchung widmet sich einer Baubeschreibung sowohl des Wohn- und Bürohauses aus den 1950er Jahren, als auch des Bibliothekskubus aus den 1990er Jahren, wobei der Schwerpunkt auf dem Kubus liegt. Basierend auf dieser Architekturanalyse wird anschließend die Sammlung der Architekturtraktate erläutert. Dabei wird kurz auf die ebenfalls große Sammlung der Architekturmodelle eingegangen und ein möglicher Bezug zur Büchersammlung hergestellt. Zudem erfolgt eine Beschäftigung mit der Fragestellung, inwieweit der Bibliotheksbau und das Wohnhaus in die Architektur der Postmoderne eingeordnet werden können.

Eine recht überschaubare Anzahl der Publikationen über den erwähnten Privatbau und besonders über die Privatbibliothek lässt erahnen, dass das Interesse an Ungers' Bibliothek erst in den letzten zehn Jahren größer geworden ist und eine nähere, intensivere Bearbeitung nicht nur interessant, sondern auch äußerst fruchtbar wäre. Aufgrund der kleinen Literaturauswahl bezieht sich der Beitrag größtenteils auf die wenigen Publikationen der letzten sechs Jahre. Gleichzeitig ist das Buch *Aphorismen zum Häuserbauen* (1999) von Oswald Mathias Ungers bei der Bearbeitung beider Gebäude hilfreich gewesen. An geeigneten Stellen werden Zitate aus seinem Buch verwendet, um den programmatischen und theoretischen Hintergrund des Architekten zu verdeutlichen.

// Zum Wohnhaus Ungers' und dem Anbau des Bibliothekskubus'

Um sich dem Bibliothekskubus widmen zu können, ist eine genauere Betrachtung des Vorgängerbaus notwendig. Eine Baubeschreibung sowohl des Wohnhauses als auch der Bibliothek soll als Grundlage dienen. Von ihr ausgehend wird anschließend die Bedeutung der Gebäude in Bezug auf die einzigartige Literatursammlung in den Blick genommen.

Das dreigeschossige private Wohn- und Bürogebäude Ungers aus dem Jahre 1958/59 liegt auf einem Eckgrundstück an der Belvederestraße 60, Ecke Quadratherstraße in Köln-Müngersdorf.[1] Anders als die restliche typische Reihenhausbebauung auf der Straße, hebt sich das Ungers'sche Haus wie eine Architekturplastik aus rotem Ziegelstein und Sichtbeton hervor. Bei einer Betrachtung des Hauses von der gegenüberliegenden Straßenseite, erscheint es durch die zunächst unüberschaubare Außenfassade dem Außenstehenden verschlossen. Der Eingang ist auf den ersten Blick nur zu erahnen, da die relativ hohe Ziegelsteinmauer zur Straße hin die unteren Hausöffnungen verbirgt. Die Außenfassade ist zudem von »positiv und negativ geformten Raumkörpern«[2] geprägt, die kaum Aufschluss über die innenräumliche Aufteilung und Wirkung geben. Eine Staffelung von kubenartigen Ausbrüchen und schmalen horizontalen Sichtbetonstreifen gliedert die Fassade unregelmäßig. Lediglich der halbhohe zylindrische Baukörper und die gekurvte Mauer an der Straßenecke runden die sonst harten Konturen des Gebäudes ab. Eine unregelmäßige Setzung von sowohl liegenden als auch stehenden Fensteröffnungen verstärkt den verschlossenen, labyrinthischen Charakter. Trotz der markanten, auffälligen Erscheinung des Wohnhauses Ungers' im restlichen Straßenbild, hatte sich der Architekt bei der Traufhöhe, der Verlängerung des Nachbargiebels und der Bautiefe an die städtischen Vorschriften zu halten.[3] Er löst das Problem der Verlängerung des Nachbargiebels, indem er das Satteldach des Nachbarn mit aufnimmt und sein Gebäude damit bis ungefähr zur Hälfte auf einem gaubenartigen Fensterband bekrönte. Die zweite untere Hälfte des Hauses erscheint als niedriger Flachbau mit integrierter Dachterrasse.

Im Innern des Hauses wird die labyrinthische Wahrnehmung fortgeführt. Eine

---

1 Abbildung des Wohnhauses auf der Internetpräsenz der Architektenkammer Nordrhein-Westfalen: http://www.aknw.de/aktuell/meldungen/detailansicht/artikel/schatzkiste-voller-architektur (30.09.2014).

2 Kieren, Martin: »Der Architekt als Bauherr. Ungers' eigene Häuser als Ergebnis einer monologischen Kunst«. In: Ausst.-Kat. *Oswald Mathias Ungers. Kosmos der Architektur.* Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006/2007. Ostfildern 2006, S. 55–67, hier S. 59.

3 Kieren, Martin: *Oswald Mathias Ungers*. Zürich 1994, S. 54.

Quantität an unterschiedlichen Raumgrößen und -höhen, schmalen Fluren und verschiedenen Treppenausführungen (bspw. eine enge Wendeltreppe in der Mitte des Hauses) lassen das Haus größer und verschlungener wirken als es tatsächlich ist. Die Räume des Gebäudes, das heute Sitz des Ungers-Archivs für Architekturwissenschaft ist und seit 2011 auf der Denkmalliste der Stadt Köln steht, sind ausgestattet mit den unterschiedlichsten Kunstobjekten. Selbstgestaltete Möbel stehen ganz selbstverständlich unter Werken der Bildenden Kunst und den teils gesammelten, teils eigens produzierten Architekturmodellen. Ein Dialog zwischen Gegenwart und Vergangenheit bzw. zwischen Kunst und Architektur ist überall deutlich spürbar. Ungers selbst schreibt über das beschriebene Haus an der Belvederestraße, dass es all das zeigt, was er damals als Architekt beherrschte: »[...] Sockel, Wand, Dach, Gesims, Leibung, schwere Materialität, Leichtigkeit, schwebende Abläufe, Brüche, unten Basis, oben Offenheit, soviel wie möglich.«[4]

Zeigt Ungers in seinem Wohnhaus all seine architektonischen Facetten, so reduziert er bei dem bereits erwähnten Bibliotheksbau von 1989/90 den Reichtum der Formen. Der Bibliothekskubus wurde im hinteren Gartenteil des Anwesens erbaut. Mit seinem Bau ging zeitgleich eine Umstrukturierung des Gartens einher. Dieser wurde zu einem Innenhof umgewandelt und dient seitdem als kleiner Skulpturengarten mit Werken von Künstlern wie beispielsweise Richard Serra, Bruce Naumann und Gerhard Merz.[5] Von diesem Skulptureninnenhof richtet sich der Blick sowohl auf den Vorgängerbau als auch auf das neue, zweigeschossige Bibliotheksgebäude. Mit schwarzen Quadern aus Basaltlava verkleidet, verschließt er sich fensterlos der Betrachtung von außen. Ursprünglich plante Ungers auch Fensteröffnungen in der Fassade, die allerdings während der Bauphase zugemauert wurden.[6] Ein schmaler eingeschossiger, ebenfalls aus dem bereits im Altbau verwendeten roten Ziegelstein bestehender Umgang, der von langen, hochrechteckigen Fenstern durchbrochen und glasgedeckt ist, führt um den Bibliothekskubus. Dieser Umgang verbindet Alt- und Neubestand sowohl durch das wieder aufgegriffene Material als auch durch seine Verbindung innerhalb der Gebäude. Gleichzeitig bildet er die Außenmauer zur Quadratherstraße.

Durch zwei hochrechteckige Öffnungen auf jeder Seite des Kubus kann der Innenraum betreten werden. Über allen acht Türen sind Supraporten des Künstlers Bernd Grimm angebracht. Diese stellen Stadttypologien existierender Stadtmodelle dar, beispielsweise die Rasterstadt Milet, Berlin als Stadt der Moderne, sowie zwei Modelle von Trier und Köln in römischer Gründerzeit.[7] Vom Innern durch die Türöffnungen hinausblickend, richtet sich die Sicht auf abstrahierte Architekturfotografien vor denen Architekturmodelle aus Gips, sowie eine Büste von Schinkel[8] positioniert sind. Die Position der Modelle in Kombination mit den dahinter liegenden Fotografien, die den Ausblick nach draußen verwehren, erinnert stark an O. M. Ungers' paradigmatisches architektonisches Motiv der ›Fenster ohne Ausblick‹ im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt am Main (1979–87). Die Aussicht nach draußen wird dem Betrachter/der Betrachterin verwehrt und so wird die Aufmerksamkeit ausschließlich auf das Innere des Raumes gelenkt: »Die Neugierde, was vor den Fenstern vor sich geht, wird in der Bibliothek durch einen Ausblick auf die Architekturgeschichte ersetzt, der hier ein Rückblick ist.«[9] So wird der Kreis zwischen der Nutzung der Bibliothek als Sammelort für Traktate der Architekturgeschichte mit visuellen Eindrücken der Architekturgeschichte hermetisch geschlossen.

Im Inneren strukturiert »ein weißes Idealgerüst von 6 x 6 x 6 Metern«[10] den Raum und bildet dadurch nochmals, wie besonders im zweiten Geschoss spürbar, einen inneren Umgang d.h. eine Empore entlang der Bücher. Durch eine schmale Wendeltreppe aus dem gleichen dunklen Holz, aus dem auch das Geländer und die

4 Ungers, Oswald Mathias: *Aphorismen zum Häuserbauen*. Braunschweig, Wiesbaden, Ungers Archiv für Architekturwissenschaft. Köln 1999, S. 8.

5 Tasch, Stephanie: »Ein Besuch im Haus des Architekten. Die Kunstsammlung Oswald Mathias Ungers'«. In: Ausst.-Kat. *Oswald Mathias Ungers. Kosmos der Architektur*. Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006/2007. Ostfildern 2006, S. 19–29, hier: S. 28.

6 Cepl, Jasper: »Ungers und seine Bücher. Die Bibliothek als Sammlung der Ideen«. In: Ausst.-Kat. *Oswald Mathias Ungers. Kosmos der Architektur*. Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006/2007. Ostfildern 2006, S. 31–39, hier: S. 36, Fußnote 21.

7 Elser, Oliver: »Die Sammlung der Architekturmodelle nach eigenen und historischen Entwürfen«. In: Ausst.-Kat. *Oswald Mathias Ungers. Kosmos der Architektur*. Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006/2007. Ostfildern 2006, S. 41–53, hier: S. 43.

8 Zum Zeitpunkt des Besuchs im Juli 2013.

9 Elser 2006 (wie Anm. 7), S. 44.

10 Ungers 1999 (wie Anm. 4), S. 16.

Wandkassetten sind, kann die Empore erreicht werden. Die international einmalige Sammlung von Erstausgaben bedeutender Architekturtraktate befindet sich auf beiden Etagen in hochrechteckigen kassettenartigen Öffnungen. Über den Regalöffnungen befindet sich ein schmaleres Kassettenband mit weißen Gipstafeln des Künstlers Gerhard Merz. Auf den Tafeln sind Zitate aus Paul Valérys *Eupalinos oder Der Architekt* eingemeißelt. Ein weiteres Kunstwerk befindet sich im Gebiet der Emporenbrüstung. Jeweils mittig in den Quadraten des weißen Gerüsts sind zwölf identische weiße Büsten von Ian Hamilton Finlay angebracht, die mit ihren Gesichtern dem Innenraum zugewandt sind.[11] Die zwölf Köpfe stehen für die zwölf Mitglieder des Comité de salut public (1793–1795) um Robespierre.[12]

Die Baubeschreibung lässt erahnen, dass hinter den Gebäuden mehr steckt, als ›nur‹ zweckmäßige Architektur. Welche Bezüge scheint es zwischen der Bücher- und Architektursammlung und dem Bibliothekskubus zu geben? Welche Beeinflussungen könnten stattgefunden haben und inwieweit äußert sich dies in der Architektur? Welchen Zusammenhang haben der Alt- und Neubau? Ein Versuch zur Beantwortung dieser Fragen soll im Folgenden unternommen werden.

// Zusammenhang von Sammlung und Architektur

»Es ist mehr geworden als ein schwarzer Kubus. Es ist die Summe meines architektonischen Wissens.«[13]

Ein Architekt, der nicht nur entwirft, sondern sich durch die Geschichte der Architekturtheorie weiterbildet, selber Essays und Schriften zu Theoremen verfasst, baut sich seine eigene private Bibliothek. Allein dieser Umstand lässt auf eine bis ins Detail geplante Bibliotheksarchitektur schließen, die sowohl die Praxis als auch die Theorie der Architektur miteinander verbindet. Oswald Mathias Ungers wird in Artikeln als »einer der gebildetsten und intellektuellsten Köpfe unter der Architektenschaft der letzten 40 Jahre«[14] beschrieben. Die Charakterisierung lässt sich anhand seines umfassenden Interesses an der Architekturtheorie, ihrer Geschichte und seines lebenslangen Engagements für die historische Traktatliteratur, aber auch für die bildende Kunst, die Literatur und darüber hinaus nachvollziehen.

So beherbergt der Bibliothekskubus – wie bereits erwähnt – neben der Bibliothek Werner Oechslin und wenigen anderen, die herausragendste und umfangreichste private Erstausgabensammlung von Architekturtraktaten aus sechs Jahrhunderten. Ungers begann seine Sammlung mit einer großen Ersteigerung 1960. Seitdem wechselten seine Sammlungs- und Interessenschwerpunkte im Laufe der Zeit von Werken über den Expressionismus zu Originalausgaben über den russischen Konstruktivismus bis hin zu Werken der Renaissance (sein Konvolut umfasst ebenfalls eine Vitruv-Ausgabe Cesare Cesarianos von 1521) und von Piranesi aus dem 18. Jahrhundert. Die intensive Beschäftigung mit der Literatur spiegelt sich auch in diversen Veröffentlichungen Ungers' wieder. Aber nicht nur die Beschäftigung mit den Büchern bedeutet eine schöpferische Inspirationsquelle. Die Atmosphäre der Bibliothek durch ihre rahmende Architektur, die Kunstwerke, sowie die hermetische Abgeschlossenheit inspirierten Ungers sicher ebenso. Mit dem umfassenden Bücherkonvolut wurde somit der Versuch unternommen, die Grundideen der Architekturgeschichte und die Prinzipien der Architekturtheorie zu vereinigen.[15] So stellt Ungers selbst den Vergleich seiner Bibliothek mit der Villa Hadrians an: »Der zentralste Ort der Villa ist die Bibliothek, Hadrians Rückzugsort, der mit dem ›Wissen der Antike‹ angefüllt war.«[16] Ungers' Bibliothek kann in gewissem Maße auch als das Herzstück seiner privaten Gebäudeanlage verstanden werden: als sein eigener Rückzugsort zum Studieren. Umgeben von dickem Mauerwerk, dem Umgang um die Bibliothek und die Lage hinter dem eigentlichen Wohnhaus, wird die Bibliothek zu einer kleinen Stadt in der Stadt und erinnert gleichzeitig an sein Haus im Haus, das er im Frankfurter Architekturmuseum geschaffen hat. Betont wird dieses Haus im

11 Einen Blick in den Innenraum der Bibliothek erhält man auf der Internetpräsenz der Architektenkammer Nordrhein-Westfalen: http://www.aknw.de/aktuell/meldungen/detailansicht/artikel/schatzkiste-voller-architektur (30.09.2014).

12 Cepl 2006 (wie Anm. 6), S. 36.

13 Ungers 1999 (wie Anm. 4), S. 21.

14 Kieren 1994 (wie Anm. 2), S. 20.

15 Cepl 2006 (wie Anm. 6), S. 36.

16 Ungers, Oswald Mathias: »The Architecture of Collective Memory«. In: Ungers, Oswald Mathias; Kollhoff, Hans; Ovaska, Arthur (Hg.): *The Urban Garden. Student Projects for the Südliche Friedrichstadt Berlin*. Köln 1979, o. S.

Haus zusätzlich von einem inneren weißen Stützensystem, welches Anklänge an das weiße Idealhaus im Architekturmuseum bietet.[17]

Aber Ungers bildet noch weitere Assoziationen zu seinem Bibliothekswürfel, die zeigen, dass trotz der Abstraktion der geometrischen und architektonischen Elemente ein Rückbezug auf die Tradition zu erkennen ist. Der Abstraktionsgehalt wird besonders bei den Vergleichen mit dem Parthenon und dem Pantheon deutlich. Zwei wichtige Grundprinzipien, die sich sowohl im Kubus Ungers' als auch in den Ideen von Parthenon und Pantheon verbinden, sind das »subtraktive, stereotone Prinzip und das additive, tektonische Prinzip.«[18] Ungers beschreibt es wie folgt: »Kubus und Gerüst, Block und Gestänge, Arche und Lade, Höhle und Zelt, die beiden Grundmodule vereint in einem Konzept. Ein kleines Pantheon.«[19] Zunächst erscheint es vielleicht schwierig, dieses eine, – oder beide – Beispiele im Bibliotheksgebäude zu finden, gerade weil der Kubus weit von einem Kuppelbau, wie dem Pantheon, entfernt ist. Doch eben hier ist von der reinen Form zu abstrahieren. Ungers geht es nicht um die Form, sondern um die Wirkung. Ein von allen Seiten abgeschlossener Raum, die Symmetrie des Innenraums und das von den Oberlichtern einfallende Licht lassen eine, auf der Idee des Raumes basierende Verbindung von Kubus und Pantheon zu.[20]

Die Idee des Parthenons ist vom Aufbau der Architektur her leichter wiederzuerkennen. Ein von einem Gang umgebener, abgeschlossener Innenraum, der durch Säulen geometrisch gegliedert ist, kann sowohl im antiken Gebäude, als auch in Ungers Bibliothek (gegliedert durch das innere Gerüst) gesehen werden. Der assoziative Vergleich von Sabina Gierschner, der Bibliothekskubus sei mit einer Cella eines antiken Tempels gleichzusetzen, liegt unter den oben genannten Aspekten folglich auch nicht fern.[21] Andererseits ist eine Cella, so wie beispielsweise auch im Parthenon, ein dreischiffiger rechteckiger Raum. Legte man den Fokus näher auf ein Übereinstimmen der Grundrisse, würde eventuell der Vergleich mit dem Abaton eines griechischen Tempels näherliegen. Als abgeschlossener, quadratischer Raum, der durch vier Säulen gestützt wird, beherbergt er das Heiligtum des Tempels und darf nur von ausgewählten Personen oder überhaupt nicht betreten werden. Das Heiligtum des Tempels könnte in Bezug auf den Bibliothekskubus mit der Ausstattung der Büchersammlung als privates ›Heiligtum‹ verglichen werden. Und auch das auf vier Stützen basierende Idealgerüst kann im Grundriss des Abaton wiedergefunden werden. Jasper Cepl denkt diesen Gedanken abstrakter weiter. Er sieht in dem Gerüst des Bibliothekskubus »[d]as im Parthenon zum höchsten Ausdruck gekommene Prinzip der tektonischen Fügung [...] auf die Grundidee reduziert.«[22] Der Raum kann folglich so gelesen werden, als wäre er durch acht kleine Kuben zusammengesetzt. Dies ergibt sich aus der horizontalen Teilung des Galeriebereichs und den senkrechten Stützen.[23]

Interessanterweise kann der Aufbau des Kubus laut Ungers aus zwei verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden. Zum einen vom Innenraum zum Außenraum, indem eine »Auflösung der Form in morphologische Schichten«[24] geschieht. Das bedeutet, dass das Gerüst das Zentrum bildet, danach eine Schicht der Bücherregale, darauffolgend die Schicht des Mauerwerks aus Basaltlava, dann der von roten Ziegelsteinen gebildeten Umgang, die Außenmauern, die Nachbarhäuser, die Stadt etc. Dies kommt einer unendlichen Auflösung in immer größer werdenden Schichten gleich. Im Mittelpunkt dieser Betrachtung steht das Wissen der Architekturgeschichte, welches eine Voraussetzung für die jeweilige, die Mitte umgebende Welt bildet. Auf der anderen Seite richtet sich in Ungers' Rezeption seines Gebäudes der Blickwinkel von außen nach innen mit einer »Verdichtung der Realität zur Idealform.«[25] Eine Diversität von architektonischen Formen in der Außenwelt findet ihre höchste Reduktion in der Idealform des Kubus. Auch bei dieser Anschauung wird die Bibliothek in das Zentrum gerückt, zudem sich alles verdichtet.

Eine weitere Assoziation im Zusammenhang mit der Bibliotheksarchitektur und der inneren Ausstattung wird ebenfalls von Ungers selbst vorangetrieben. Es geht um

17 Gierschner, Sabina: »Das Buch und sein Haus – Der Bibliothekskubus von O. M. Ungers in Köln-Müngersdorf«. In: *In situ*. 4/2012. S. 131–141, hier: S. 137f.

18 Cepl, Jasper: *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*. Köln 2007, S. 471.

19 Ungers 1999 (wie Anm. 4), S. 16.

20 Cepl 2006 (wie Anm. 6), S. 36.

21 Vgl. Gierschner, Sabina: »Der Bibliothekskubus von Oswald Mathias Ungers in Köln-Müngersdorf«. In: *Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege* 43/2013. S. 316–324, hier: S. 318.

22 Cepl 2007 (wie Anm. 18), S. 472.

23 Ebd.

24 Ungers 1999 (wie Anm. 4), S. 21.

25 Ebd.

das Studiolo, einem Raumtypus der Renaissance zum intensiven Selbststudium. In einem von Jasper Cepl zitierten Gespräch mit Claudia Rudeck beschreibt Ungers sein Verständnis von Lesen und Studieren besonders anschaulich:

> »Stellen Sie sich doch mal vor: Sie sitzen in einem kleinen Studiolo, und die gesamte Welt ist da. Die Welt, die Sie kennen; die Welt, die *Ihnen* zugänglich ist; die Welt, die Sie begreifen – nicht alle Welt, sondern die Welt, die Sie begreifen können, ist versammelt in diesem Studiolo. Und da sitzen Sie und studieren, erfassen die Welt und beeinflussen sie mit den Gedanken, die dort geboren, gedacht, studiert oder was auch immer werden. Und für mich ist dieser Bibliotheksraum das Studiolo.«[26]

Hier wird deutlich, wie sehr es einen Austausch von Umgebung, Literatur und dem Denken des Architekten gibt. Ungers nutzt die Bibliothek als Rückzugsort respektive als Ausstieg aus der Umwelt in seine abgeschiedene Architekturwelt, in der er konzentriert studieren und denken kann.

All diese Vergleiche und Assoziationen zeigen, dass Ungers mit seiner eigenen Architektur Rückschlüsse auf vollkommen verschiedene Formen und Stile der Architekturen der Geschichte zieht. Es entsteht der Eindruck, als wäre der Bibliothekskubus ein Zusammenspiel zentraler Architekturmotive und gleichzeitig tradierter Formen in einer neuen Interpretation. Aufs einfachste reduzierte geometrische Formen lassen einen Bibliotheksbau entstehen, der auf den zweiten Blick aufgrund seines transformierten klassischen Formen- und Funktionsrepertoires Aufschluss über die Architekturgeschichte Europas gibt. An dieser Stelle schließt sich der Kreis zum Eingangszitat dieses Kapitels. In diesem, dem Betrachter vielleicht zunächst simpel erscheinenden schwarzen Kubus ist mehr architektonisches Wissen verarbeitet worden, als man ohne nähere Beschäftigung mit dem Architekten Oswald Mathias Ungers und seinem Werk erwarten würde. Gleichzeitig ist der Zusammenhang zwischen dem Schriftenarchiv und der Kubusarchitektur deutlich zu erkennen. Die Bücher verleihen dem Raum eine fast sakrale Atmosphäre, in der man spüren kann, dass sie Ungers einst inspiriert hat.

26 Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Claudia Rudeck. Unbetiteltes Typoskript (41 S.). Archiv Ungers. Köln, S. 13. Zitiert nach: Cepl 2006 (wie Anm. 6), S. 38.

// Die Bibliothek – ein Werk der Postmoderne?

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, dient der folgende Teil einer möglichen Einordnung des Kubus in die postmoderne Architektur.

Dass sich Ungers bei dem Bau seiner Bibliothek auf Vorbilder der Architekturgeschichte bezogen und damit eine enge Verbindung zwischen der ausgestellten Sammlung der Traktate und der Bibliotheksarchitektur geschaffen hat, wurde bereits im vorangegangenen Teil deutlich. An dieser Stelle kann man jedoch nicht von einem ironischen Umgang mit der Architekturgeschichte sprechen. Dennoch interpretiert er Grundelemente der Architektur neu und setzt sie so abstrahiert zusammen, dass sich eine Vielzahl von Assoziationen für den Betrachter eröffnet. Dazu gehören sicherlich die bereits beschriebenen Vergleiche zum Parthenon, zum Pantheon, zur Villa Hadrians und zum Studiolo aus dem vorherigen Abschnitt, welche zugleich abstrahierte Architekturzitate bilden. Aber neben diesen sind weitere gedankliche Verknüpfungen möglich. Beispielsweise erinnert der aus Ziegelsteinen gemauerte Umgang um den Kubus, der gleichzeitig auch den Skulpturengarten rahmt, an einen mittelalterlichen Kreuzgang.[27] Einen ähnlichen vorgelagerten Umgang aus rotem Stein baute Ungers auch am Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt. Hier erinnerte der Umgang an eine Stadtmauer. Auch in der Belvederestraße kommt diese Assoziation auf. Die das Grundstück und auch den Kubus einschließende rote Ziegelsteinmauer umgibt eine kleine Stadt in der Stadt »mit Plätzen, Höfen, Gassen und Kuben.«[28]

Ungers selbst schafft auch einen die Gattungen übergreifenden Vergleich zwischen Kasimir Malewitschs schwarzem Quadrat (1914/15) und seinem schwarzen Kubus.[29] Das zweidimensionale Quadrat von Malewitsch wird dabei in Ungers' Gestaltung zu einem dreidimensionalen Kubus.

Aber nicht nur das äußere Erscheinungsbild weckt Assoziationen zu Ideen der Postmoderne. Im Inneren begegnen die Rezipienten einer Form der Kulissenhaftigkeit. Diese ist nicht im schauspielerisch-bühnenhaften Sinne angelegt, sondern vielmehr

27 Gierschner 2013 (wie Anm. 21), S. 318.

28 Ungers 1999 (wie Anm. 4), S. 16.

29 Ebd.

als eine zentrale Zone für schöpferische Arbeit. Die an allen vier Seiten eingelassenen Kassettenregale umgeben als Raumschicht den zentralen Arbeitsort des Kubus. Sie werden, gemeinsam mit den Büsten von Ian Hamilton Finlay, zu einer Kulisse, in deren Mitte sich der Architekt befindet. Eine Wechselbeziehung zwischen Büchern und Architekt wird somit ermöglicht.

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass sich im Ungers'schen Bibliothekskubus durchaus einige Merkmale der postmodernen Architektur finden lassen, wenn auch nicht alle gleich ausgeprägt zu sehen sind. Das Eindeutigste ist sicherlich die Verwendung von (Architektur-)Zitaten in einer neuen, abstrahierten Form. Mit diesem Hintergrundwissen und den Assoziationen, die während der Betrachtung entstehen, wird der Bibliothekskubus zu einem Symbolträger der Architekturgeschichte. Diese symbolische Formensprache wird durch den Inhalt der Bibliothek weiter verstärkt. Postmoderne Bauten stehen häufig unter dem reinen Zitatstilverdacht, dass heißt, dass sie auf den Betrachter zunächst rein imitierend wirken und eine eigene Formensprache vermissen lassen. Jedoch zeigen einige Beispiele darin eine große Kunstfertigkeit, diese Zitate ironisch zu überspitzen und damit formalästhetisch zu brechen. Anders verhält es sich bei Oswald Mathias Ungers' Bibliothek, welche Form- und Strukturprinzipien der Antike und/oder der Renaissance nicht als reines Zitat aufgreifen, sondern durch die Abstraktion und Aufnahme in ein eigenes Formenrepertoire eine eigene Interpretation der historischen Vorbilder vornehmen.

// Fazit

Fasst man die Erkenntnisse der Untersuchung zusammen, kann gesagt werden, dass es sich sowohl bei dem Wohnhaus, als auch bei der Bibliothek Ungers um zwei bedeutende Beispiele der Architekturgeschichte handelt. Es wird deutlich, dass Ungers in diesen Gebäuden das architekturhistorische Erbe mit theoretischen Parametern und eigenen, entwickelten Prinzipien, wie das Quadrat in Varianten, miteinander zu verbinden suchte. Auch wenn Alt- und Neubau einen Gegensatz bilden (Komplexität der Formen im Altbau, Reduktion und Abstraktion in der Bibliothek), so sind sie doch auch miteinander verbunden. Nicht nur mit dem Gang, sondern vielmehr auch mit dem Wissen, dass es sich um eine kleine geistige Stadt in der Stadt handelt, in der die Eheleute Ungers nicht nur gearbeitet, sondern auch gelebt hat.

Zudem wurde darauf eingegangen, welche Verknüpfung es zwischen dem einmaligen Buchbestand und der Architektur der Bibliothek geben könnte und welche Assoziationen in diesem Zusammenhang sowohl bei dem Architekten selbst, als auch bei den Wissenschaftlern geweckt werden. Eine intensivere wissenschaftliche Beschäftigung mit der kontextuellen Beziehung zwischen Buch und Architektur und dem gesamten Bibliothekskomplex in Bezug auf Oswald Mathias Ungers wäre in Zukunft sicherlich lohnenswert.

Auch die Verbindung zur Postmoderne wurde in Hinblick auf die Bibliothek in der wissenschaftlichen Literatur noch nicht hergestellt. Einige Merkmale, die im vorangegangenen Kapitel vorgestellt wurden, könnten darauf schließen lassen, dass es sich um ein postmodernes Gebäude handelt. Auch hier wäre es möglich, einen größeren Rahmen zu Ungers und seinen Gebäuden in Bezug auf die Postmoderne zu ziehen und zu bearbeiten. Denn nur durch eine intensivere Beschäftigung mit Ungers, der Bibliothek und ihrem Bestand kann dieser bedeutende Ort, wie er jetzt vorzufinden ist, erhalten bleiben. Es wäre nicht nur ein großer Verlust für die Wissenschaft, wenn diese herausragende Privatbibliothek, in der die Architekturgeschichte förmlich spürbar ist, auseinandergerissen würde.[30]

Zurück zum Inhaltsverzeichnis

30 Für weitere Abbildungen zu Wohnhaus, Bibliothek und Sammlung vgl.: Ausst.-Kat. *Oswald Mathias Ungers. Kosmos der Architektur.* Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006/2007. Ostfildern 2006.

// Literaturverzeichnis

Cepl, Jasper: »Ungers und seine Bücher. Die Bibliothek als Sammlung der Ideen«. In: Ausst.-Kat. *Oswald Mathias Ungers. Kosmos der Architektur*. Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006/2007. Ostfildern 2006, S. 31–39.

Cepl, Jasper: *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*. Köln 2007.

Elser, Oliver: »Die Sammlung der Architekturmodelle nach eigenen und historischen Entwürfen«. In: Ausst.-Kat. *Oswald Mathias Ungers. Kosmos der Architektur*. Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006/2007. Ostfildern 2006, S. 41–53.

Gierschner, Sabina: »Das Buch und sein Haus – Der Bibliothekskubus von O. M. Ungers in Köln-Müngersdorf«. In: *In situ*. 4/2012, S. 131–141.

Gierschner, Sabina: »Der Bibliothekskubus von Oswald Mathias Ungers in Köln-Müngersdorf«. In: *Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege* 43/2013, S. 316–324.

Kieren, Martin: *Oswald Mathias Ungers*. Zürich 1994.

Kieren, Martin: »Der Architekt als Bauherr. Ungers' eigene Häuser als Ergebnis einer monologischen Kunst«. In: Ausst.-Kat. *Oswald Mathias Ungers. Kosmos der Architektur*. Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006/2007. Ostfildern 2006, S. 55–67.

Koch, Wilfried: *Baustilkunde. Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*. Gütersloh/München 2009.[23]

Tasch, Stephanie: »Ein Besuch im Haus des Architekten. Die Kunstsammlung Oswald Mathias Ungers'«. In: Ausst.-Kat. *Oswald Mathias Ungers. Kosmos der Architektur*. Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006/2007. Ostfildern 2006, S. 19–29.

Ungers, Oswald Mathias: »The Architecture of Collective Memory«. In: Ungers, Oswald Mathias; Kollhoff, Hans; Ovaska, Arthur (Hg.): *The Urban Garden. Student Projects for the Südliche Friedrichstadt Berlin*. Köln 1979.

Ungers, Oswald Mathias: *Aphorismen zum Häuserbauen*. Braunschweig/Wiesbaden/Köln 1999.

Donatellos *Judith und Holofernes*: Interferenzen zwischen Narration und Betrachtung // ***sarah von der lieth***

Donatellos revolutionäre Bronzegruppe stellt Judith und Holofernes aus dem Buch *Judith* der alttestamentarischen Apokryphen dar. Im Buch *Judith* befreit die gleichnamige Heldin mit Hilfe ihres unerschütterlichen Glaubens an Gott die Stadt Bethulia von den assyrischen Kriegstruppen Nebukadnezas. Denn der Feldherr Holofernes führt im Namen seines Königs Nebukadnezas Krieg gegen das Volk Israel und belagert dabei die Stadt Bethulia. Er lässt die Brunnenzuläufe der Stadt versiegeln, so dass die Bevölkerung von Bethulia hinter ihren vormals sicheren Mauern Durst leidet und deshalb bereit ist, sich zu ergeben. Die Witwe Judith lenkt ein und ermahnt die Bevölkerung auf Gott zu vertrauen. Sie verlässt festlich gekleidet mit ihrer Magd die Stadt in Richtung Feldlager, um dort auf den Feldherrn Holofernes zu treffen. Indem sie den Verrat von Geheimnissen vortäuscht, wird sie vor den Feldherrn geführt. Holofernes entflammt vor Begierde für die schöne Frau und lässt ein Fest zu Ehren Judiths ausrichten. Während des Festmahls trinkt er sich in einen Rausch und fällt schlafend auf sein Lager. Diesen Moment nutzt Judith. Sie tritt an das Lager heran, greift sich ein an einer Säule des Bettes befindliches Schwert und bittet um den Beistand Gottes. Dann packt sie den im Rausch bewusstlosen Feldherrn an seinem Haarschopf und schlägt ihm mit zwei kräftigen Schlägen den Kopf ab. Nach der Tat nimmt sie den abgeschlagenen Kopf und einen Vorhang der Bettstatt mit und verlässt mit ihrer Magd das Feldlager in Richtung Stadt. Zurück in Bethulia wird der abgetrennte Kopf von den Bürgern im Morgengrauen über der Stadtmauer befestigt. Die Bevölkerung wagt einen Ausfall gegen die feindlichen Truppen. Als die Assyrer die Leiche des Holofernes' entdecken, fliehen sie und lassen die Bewohner der Stadt siegreich zurück.[1] So wird Judith die durch Gott erwählte Befreierin ihres Volkes und ist vergleichbar mit König David, der als körperlich unterlegener Jüngling durch seinen Glauben an Gott erwählt wird und mit Gottes Hilfe den Riesen Goliath besiegt und sein Volk befreit.[2]

Mit seiner künstlerischen Interpretation des Themas erschafft Donatello die erste freistehende, vollplastische Gruppendarstellung seit der Antike. Die Bronzegruppe ist mit Sockel 236 cm hoch.[3] Aus 11 Teilen gegossen und als Brunnenkrönung mit sieben Wasseröffnungen gedacht, wurde Donatellos Judith im Laufe ihrer Geschichte bald zweckentfremdet und als reine Bronzeplastik dem florentinischen Volke präsentiert. Nach zahlreichen Standortwechseln steht die Judithgruppe heute in der Sala dei Gigli im Palazzo Vecchio.[4]

Die Basis der Bronzegruppe bildet ein dreiseitiger Sockel mit Bronzereliefs. Diese Reliefs zeigen bacchantische Szenen. Putti sind bei der Traubenlese, beim Weinkeltern und bei einem Fest zu Ehren ihres Idols Bacchus zu sehen. Da die drei Reliefszenen erzählerisch einer Chronologie folgen, scheint der Künstler durch den Sockel eine Laufrichtung für den Betrachter vorgegeben zu haben. Begonnen wird demnach das Umschreiten der Plastik vor dem Relief der Traubenernte. Der Betrachter wendet sich dann in Richtung Weinkelterei, um am Ende vor dem Relief der Darstellung des Festes zu Ehren Bacchus zu stehen.

Über dem Relief der Traubenernte ragt Judith auf einem sich weich über die Sockelplatte hinunterwölbenden Kissen stehend empor. Ihr fließendes Gewand ist vielfach gegurtet und bedeckt ihren zarten Körper vollständig. Der Schulterschmuck des sonst einfachen Gewandes erinnert an den einer Rüstung. Ein mehrmals gefaltetes Tuch verhüllt den Kopf wie eine Haube. Judiths Profil ist von dem Betrachterstandpunkt aus nur im Ansatz zu sehen. Sie wendet ihm ihre linke Seite zu. Ihr rechter Arm scheint zum Schlag erhoben. Das Schwert in ihrer Hand ist aus dieser Position kaum zu erkennen. Die linke Hand greift nach vorne in Richtung Körpermitte. Durch den Ausfallschritt ihres linken Beines wird der Blick auf Judiths Fuß gelenkt, der grazil auf einem verdrehten Handgelenk Halt findet und so die Hand zu fesseln vermag. Die Position des Standbeins ist unter den Gewändern nicht auszumachen. Aus den hinteren Gewänderfluten, gegenüber der durch Judiths Fuß gefesselten Hand, fällt ein nacktes Männerbein schlaff über die Sockelplatte hinweg (Abb. 1). Folgt der Betrachter der durch die Reliefs vorgegebenen Richtung, wendet er sich nun nicht Judiths Vorderansicht zu, sondern geht zunächst um ihre Rückansicht herum. Es eröffnet sich der Blick

1 Vgl. *Die Apokryphen*. Hg. und übers. von Emil Kautzsch. Bd. 1. Tübingen 19925 (Tübingen 1900), S, 4–14.

2 Vgl. Herzner, Volker: »Die ›Judith‹ der Medici«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 43, H. 2. 1980, S. 139–180, hier: S. 164.

3 Vgl. Poeschke, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien*. Bd. 1: *Donatello und seine Zeit*. München 1990, S. 117.

4 Vgl. ebd., S. 118.

abb. 1 // Donatello, *Judith und Holofernes*, um 1459, Bronze, teilweise vergoldet.

abb. 2 // Donatello, *Judith und Holofernes*, um 1459, Bronze, teilweise vergoldet.

auf den unter Judiths Gewand halb verschwindenden Holofernes. War zunächst nur seine rechte Hand unter Judiths Fuß und sein herabhängendes rechtes Bein zu sehen, erblickt der Betrachter den ohnmächtigen Feldherrn nun von vorne. Bis auf einen Lendenschurz ist er nackt. Seine Gliedmaßen hängen schlaff herab, die Augen sind geschlossen. Seine sitzende Position scheint nur durch Judith gehalten zu werden, indem sie seine rechte, obere Körperhälfte zwischen ihren Beinen stabil eingeklemmt. Das zuvor nicht zu sehende Standbein lässt sich nun in seinem Standpunkt erkennen. Judiths rechter Fuß findet seinen Halt auf Oberschenkel und Geschlecht des Holofernes. Leicht nach außen gedreht schauen unter den Gewändern die Zehen von Judiths Fuß auf Holofernes' linkem Oberschenkel hervor. Die Ferse, auf der somit die Last von Judiths Körper ruht, steht auf dem Geschlecht des Feldherrn. Judiths linke Hand hält sein Haupt am Schopf fest und dreht den Kopf nach links. Mit dem beginnenden Rundgang wird auch das Schwert sichtbar, das Judith in ihrer erhobenen Rechten hält. Bedrohlich ragt Judith über dem leblosen Körper empor. Ihre Haube aus Tüchern passt sich den Falten des Gewandes an und verhindert den Blick auf ihr Gesicht. In dem nun frontal ansichtigen Schwert kulminiert die Bedrohung, die von der durch Gewänder vollständig verhüllten Figur ausgeht (Abb. 2). Im weiteren Umschreiten tritt der Zusammenhang der beiden Protagonisten immer deutlicher hervor. Judith hält den bewusstlosen Holofernes zwischen ihrem Standbein und dem Spielbein in einer sitzenden Position fest, während sie das Haupt am Schopf packt und zur Seite dreht, sodass sein Hals für den Hieb mit dem Schwert freiliegt. In ihrer linken Hand hält Judith zusätzlich die Enden eines Tuches. In der ersten Ansicht noch verdeckt von den Locken des Assyrers, sieht man nun, dass es sich rückseitig um ihre Beine windet und sie so an Holofernes zu binden scheint. Während das männliche, kantige Gesicht Holofernes' auf Höhe des Festreliefs frontal zu sehen ist, sieht man Judiths Gesichtszüge im Profil. Sie schaut mit leicht gesenktem Kopf über den Feldherrn hinweg in die Ferne. Ihr zartes, fein gegliedertes Gesicht wirkt trotz der körperlichen Anstrengung gefasst und ruhig. Die Anstrengung, die sie ohne Zweifel aufwenden muss, um den leblosen Männerkörper in seiner Position zu halten, ist ihrem Gesicht nicht anzusehen. Erst in dieser Position sind Holofernes, Judith und das Schwert in ihrer Gesamtheit ansichtig. Auf dem Rücken des Bewusstlosen wird der Betrachter eine Gemme gewahr, die er aber erst im weiteren Umschreiten zu seinem Ausgangspunkt

abb. 3 // Donatello, *Judith und Holofernes*, um 1459, Bronze, teilweise vergoldet.

komplett erfassen kann. Sie ist an einer Kette um Holofernes Hals befestigt und auf den Rücken gerutscht. Halb verdeckt von Judiths linkem Knie erkennt man dennoch ein aufsteigendes Pferd als Motiv. Des Weiteren ist zu sehen, dass Judith Holofernes' Kopf nicht nur mit ihrer linken in den Haarschopf packenden Hand hält, sondern zur Entlastung zusätzlich den Kopf leicht auf ihren linken Oberschenkel stützt (Abb. 3).

Erst mit einer vollständigen Umkreisung der Gruppe kann der Betrachter alle Details erfassen. Durch die vorgegebene Richtung der Relieftafeln des Sockels wird die Erfahrung des Betrachters bewusst gelenkt und die Narration im Umschreiten stufenweise gesteigert, bis sie sich in einen Gesamtzusammenhang fügt. Deutlich verweisen die raumübergreifenden, herabhängenden Beine des Holofernes auf den Zusammenhang mit den sich am Sockel befindlichen Reliefs. Ebenso hängt sein linker Arm über das Kissen hinab in die Sockelzone. Seine Hand zeigt auf die Bacchusstatue, die sich mittig im Relief des Bacchusfestes befindet. Somit wird nicht nur der Zusammenhang im Sinne der Laufrichtung für den Betrachter hergestellt, sondern es werden auch die Ausschweifungen des Bacchus direkt mit Holofernes in Verbindung gesetzt.[5]

Während des Rundgangs werden die in den senkrechten Falten und waagerechten Bindungen im Gewand Judiths angedeuteten Kontraste aus horizontalen und vertikalen Richtungen immer mehr gesteigert. Die senkrechten Linien der Gruppe streben sowohl empor als auch hinab und werden immer wieder von waagerechten Zäsuren durchbrochen.[6] Im Zentrum der Gruppe befindet sich Holofernes' Kopf. Darüber nimmt nur noch Judith den Raum in Anspruch.[7] Die Kontraste setzen sich auch in der Nacktheit des Holofernes und der Gewandung der Judith fort. Ebenfalls stark kontrastiert ist der schlaffe Körper des ursprünglich physisch Überlegenen zu dem zarten, eigentlich unterlegenen Körper der Judith, die trotz des Kissens sicher und aufrecht stehend emporragt.[8] Trotz aller Gegensätze bleiben die Figuren aneinander gebunden und auf ihren, durch den Sockelgrundriss vorgegebenen kleinen Raum beschränkt. Ein Ausgreifen in den Raum des Betrachters gibt es nicht. Eine Hauptansichtsseite ist schwer auszumachen, ohne Zweifel ist die Gruppe nur im vollständigen Umschreiten erfassbar. Durch die Reliefs in der Sockelzone werden die Seiten dennoch einer narrativen Folge unterworfen, die im Relief des Bacchusfests gipfelt. Diese Hierarchie wird in der Gruppe nicht ganz aufrecht erhalten. Denn auch wenn man erst mit Anknüpfen an den Anfangspunkt alle Details der Gruppe erfassen kann, ist jedoch klar zu erkennen, dass der Betrachter aus der Blickrichtung des Bacchusfestes weniger Details der Gruppe sehen kann als zuvor an der Eckkante des Sockels zwischen dem Relief des Kelterns und dem Relief des Festes.[9] Ohne die Reliefs kann dies ohne Zweifel als eine Hauptansichtsseite angesehen werden. Die Reliefs jedoch bilden dazu einen Widerspruch. Denn sie verweisen auf eine fortlaufende Narration, deren Hauptansichtsseite wohl kaum vor dem Höhepunkt der Narration zu finden wäre.

Wann genau Donatello die Gruppe fertiggestellt hat, ist nicht überliefert. Erstmals Erwähnung findet die Gruppe in einem Kondolenzschreiben zum Tode Cosimo de' Medicis im Jahre 1464. Dort wird berichtet, dass sie im rückwärtigen Innenhof des Palazzo Medici aufgestellt ist. Weitere Erwähnung findet Donatellos Judith in Schriftstücken

5 Vgl. Poeschke 1990 (wie Anm. 3), S. 118.

6 Vgl. Liess, Reinhard: *Beobachtungen an der Judith-Holofernes-Gruppe des Donatello*. Köln 1970, S. 194f.

7 Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 155f.

8 Vgl. Liess 1970 (wie Anm. 6), S. 187.

9 Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 155.

über die Hochzeit Lorenzo de' Medicis 1469. Der Standort ist derselbe.[10] Als Auftraggeber kommt die Familie Medici in Frage, entweder Cosimo de' Medici oder sein Sohn Piero. Andere Auftraggeber wurden in der Forschung diskutiert, im Laufe der Zeit aber durch hinreichende Belege wieder ausgeschlossen.[11]

Zwei Zeitpunkte sind für die Auftragsvergabe möglich. Wahrscheinlich wurde der Auftrag zwischen Donatellos Rückkehr aus Padua und seiner Übersiedlung nach Siena von einem der Medici erteilt, also um 1456. Andere Forschermeinungen beziehen sich auf die stilistische Nähe zur *Beweinung Christi*, einem Relief Donatellos aus den 1460er Jahren, und auf die politische Situation der Medici, so dass ein Auftrag nach dem Siena Aufenthalt möglich ist. Das wäre nach 1459.[12]

An den reichlichen und sehr unterschiedlich ausfallenden Forschermeinungen wird die Situation deutlich mit der die wissenschaftliche Beurteilung der Gruppe einhergeht. Viele Fragen können auf Grund der unzureichenden Faktenlage kaum oder nur teilweise beantwortet werden. Einer eindeutigen Interpretation entzieht sich die Gruppe bisher ebenso wie auch viele andere Werke Donatellos. Bei der Betrachtung der Gruppe können viele narrative Ebenen erschlossen werden. Dennoch scheinen sie sich nicht genügend zu ergänzen, als dass die Betrachtung ohne Fragen bliebe. Kritik wird häufig an dem statuarischen Aufbau der Gruppe geäußert. Die Figuren bleiben bewegungslos aneinander gebunden, ein Ausgreifen in den Raum gibt es nicht. Das narrative Moment bleibt statisch, keine Bewegung deutet den weiteren Verlauf der Handlung an.[13] Die Kritiken an der falschen Ausrichtung der Schlaghand scheint für nichtig erklärt worden zu sein, nachdem der Rechtsmediziner Hansjürgen Bratzke auch Caravaggio, Lucas Cranach d.Ä. und Johann Liss eine falsche Darstellung der Tötung attestiert hat.[14] Somit ist hinlänglich erwiesen, dass der fehlende Realitätsgehalt der Darstellung keine notwendige Voraussetzung für ein Negativprädikat des künstlerischen Gehalts des Werkes bedeutet. Weitere Fragen treten durch die Rolle der Bronzegruppe im Bildprogramm des Medicipalastes auf. Die Verbindung zum *Bronzedavid* Donatellos liegt nahe. Auch hier fehlen Fakten und es folgen mehr Fragen als Antworten. Die Ikonografie führt den Sieg der Tugend über das Laster als Deutung ins Feld. Über die Jahre wurde diese Deutung vertieft und von der Forschung erweitert. Im Folgenden wird versucht die Bronzegruppe in einen einigermaßen anschaulichen Gesamtzusammenhang zu bringen und Fragen offenzulegen, die bei der Betrachtung der Gruppe zwangläufig entstehen. Um Donatellos revolutionäre Gestaltung der Gruppe zu erkennen, soll zunächst auf die historischen Quellen eingegangen werden, aus denen er geschöpft haben könnte. Es ist vorweg zu nehmen, dass die Darstellung Donatellos keine direkten Vorbilder hat. Dennoch gibt es historische Voraussetzungen, die dem Künstler in seiner Zeit zur Verfügung standen und ihn ohne Zweifel beeinflusst haben.[15]

abb. 4 // Bibliorum veteris testamenti pars secunda, Liber Judith, Initiale, Clm. 13001, fol. 121, spätes 11. Jh.

Als Einzeldarstellung erscheint Judith meist mit Schwert und abgeschlagenem Haupt in einer von Handlung und Zeit losgelösten Geste. Indem sie das Schwert zum Schlag gezückt in der erhobenen Rechten hält, wird ihre Tat symbolisiert. Gleichzeitig wird mit dem abgeschlagenen Haupt in der locker herabfallenden linken Hand der Sieg über die Tat demonstriert. Dieser Typus ist bereits im 11. Jahrhundert bekannt und wird oft als Initial-Illustration zu Beginn des *Liber Judith* verwendet (Abb. 4). Ebenso tritt diese Darstellung in figürlichen Zyklen auf. Ghiberti verwendet in den Statuetten der Rahmenleiste seiner *Paradiestür* im

10 Vgl. Janson, Horst W.: *The Sculpture of Donatello. Critical Catalogue*. Bd. 2. New Jersey 1957, S. 198.

11 Einen Überblick über die Diskussion innerhalb der Forschung liefert: Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 159–163 und S. 171f.

12 Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 172–176.

13 Um einen allgemeinen Überblick über die Kritiken am statuarischen Aufbau zu erhalten vgl. Liess 1970 (wie Anm. 6), S. 176ff.

14 Vgl. Pergande, Frank: »Ein falsches Bild vom Blut«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19.09.2014. http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kriminalitaet/rechtsmedizin-und-kunst-falsches-bild-vom-blut-13160732.html, (14.10.2014).

15 Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 143.

Baptisterium von Florenz genau diesen Typus.[16] Lediglich die Armausrichtungen Judiths, vor allem der Schwerthand, sind in der Darstellung Donatellos wiederzufinden. Bis ins 15. Jahrhundert wird Judith als Teil einer alttestamentarischen Gruppe dargestellt. Sie erscheint oft als Exempel für Tugend in alttestamentarischen Zyklen und steht eingereiht zwischen anderen Figuren.[17] Auch in Ghibertis Paradiestür steht sie in der Rahmenleiste unter vielen anderen alttestamentarischen Gestalten. Das Relief, das sie mit anderen Statuetten rahmt, stellt den Kampf von David gegen Goliath dar.[18] Durch das Beifügen Holofernes' erhält der Schlag der Judith bei Donatello eine neue Bedeutung, die sie in den figürlichen Darstellungen mit Schwert und abgeschlagenem Kopf nicht besitzt. Neben die Symbolhaftigkeit der erhobenen Schlaghand tritt die Fixierung in der Narration. Es entsteht eine Einheit von Handlung und Zeit.[19] So scheint der Moment kurz vor dem ersten, tödlichen Hieb dargestellt worden zu sein. Der Blick Judiths geht sinnend in die Ferne, als würde sie um den Beistand Gottes bitten. Anregungen aus statuarischen Bildwerken für die Wahl dieser handlungsgebundenen Ausführung gibt es für Donatello nicht.

16 Vgl. ebd., S. 143.

17 Vgl. ebd., S. 165.

18 Vgl. Kaufmann, Hans: *Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken*. Berlin 1935, S. 167.

19 Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 143f.

abb. 5 // Guariento, *Judith tötet Holofernes*, um 1350, Freskenausschnitt.

In szenischen Werken, die von der Tat Judiths erzählen, ist Judith nicht mehr allein, sondern mit Holofernes dargestellt. Als Beispiel sei der Freskenzyklus der Kapelle des Carraresenpalastes in Padua von Guariento erwähnt.[20] Im Moment der Handlung ist Judith am Fuße des Bettes zu sehen, auf dem Holofernes in seiner Trunkenheit ruht. Sie beugt sich über den Schlafenden, das Schwert in der erhobenen rechten Hand. Sie greift in Holofernes' Haarschopf und steht mit ihrem Fuß auf dem Handgelenk seines herabhängenden Armes. Die Wunde am Hals des Leblosen zeugt vom ersten vollbrachten Schlag. Judith holt im Folgenden zum zweiten Schlag aus (Abb. 5).

Auch dies ist bereits in einer Bildtradition festgelegt und schon in Bibeldarstellungen des späten 11. Jahrhunderts zu sehen. Die Anwesenheit Holofernes ist in den szenischen Darstellungen gegeben. Formal sind diese Bildumsetzungen jedoch auf die Narration in der Fläche angewiesen. Somit ist in dieser tradierten Darstellungsweise lediglich eine thematische, aber keine formale Voraussetzung zu erkennen.[21]

Neben dem *Buch Judith* der alttestamentarischen Apokryphen existieren auch andere schriftliche Ausführungen, die Donatello beeinflusst haben können. Vor allem die um 400 entstandenen *Psychomachien* des Prudenti-

20 Vgl. ebd., S. 144.

21 Vgl. ebd., S. 144f.

us haben Einfluss auf die Darstellungstradition des Themas. In Prudentius' Gedicht kämpfen verschiedene Tugenden gegen Laster, am Ende obsiegen die Tugenden. In den Versen 40 bis 108 wird die Keuschheit (Castitas) von der Unzucht (Libido) angegriffen. Die Jungfrau Keuschheit kämpft in funkelnder Waffenrüstung gegen die mit Fackeln bewaffnete Tochter Sodoms, die Unzucht. Nachdem es der Jungfrau gelingt, die Furie zu entwaffnen, setzt sie das Schwert an den Hals der Besiegten und durchbohrt ihn. In ihrem Sieg ruft die Keuschheit aus, dass die Libido die Qual der Menschheit sei und setzt die Libido mit Holofernes gleich, der von Judith enthauptet wurde.[22] Sie nennt Judith »die vom Himmel geschenkte Rächerin meiner Sache!«[23]

Das Schema der *Psychomachien* wird in den Darstellungen als Sieger über dem Besiegten dargestellt. Der Triumph über das Laster wird mit der Überhöhung der Tugend veranschaulicht. In Darstellungen des *Speculum Virginum* ist diese Überhöhung gut zu sehen. Des Weiteren sieht man dort auch, dass Judith nicht nur Sinnbild für die Keuschheit ist, sondern auch der Humilitas. Denn sie wird in diesen Darstellungen der Humilitas, welche die Superbia besiegt, zur Seite gestellt. Somit ist Holofernes nicht mehr nur noch die Personifikation der Libido, sondern auch der Superbia.[24] Judith steht auf Holofernes. Das Schwert steckt schon wieder in der Scheide, obwohl der Kopf noch nicht abgeschlagen ist. In der Rechten hält Judith eine Siegespalme. Das Schwert ist Mittel zum Zweck und nicht Grund des Sieges. Der Sieger wird durch seinen Stand über oder auf dem Besiegten definiert.[25] Durch die Zuweisung zur Superbia muss man weitere Verse der *Psychomachien* beachten. Superbia kommt dort auf einem wilden Pferd dem gegnerischen Heer der Demut entgegen geritten. Ihren Haaren fügt sie Falsche hinzu, um die Fülle der aufgetürmten Locken noch zu vermehren. Das Pferd bäumt sich in seiner Wildheit auf. Sie stürzt in ihrem wilden Ritt mitsamt dem Pferd in einen Graben der Fraus (Betrug), die diesen eigentlich für die Demütigen ausgehoben hatte. Die gestürzte Superbia wird von der Demut am Haar gepackt, den dadurch zurückgebogenen Kopf schlägt die Demut ab.[26] Sie hält den Haarschopf empor und spricht: »Wir haben Goliath gesehen, furchtbar in seiner Kraft und seinem Mut. Er fiel von schwacher Hand: der Arm eines Knaben jagte gegen ihn einen Kiesel mit scharfer Schleuder und durchbohrte die Stirn mit tiefer Wunde [...]«[27]. So erschließt sich der Sinn der Gemme auf dem Rücken des Bronzeholofernes. Die Gemme um seinen Hals mit dem sich aufbäumenden Pferd ist das Attribut der Superbia. Schon in frühen Psychomachiedarstellungen ist die Superbia beritten. Eine weitere tradierte Darstellungsweise ist die fallende Superbia vom sich aufbäumenden Pferd.[28] Gleichzeitig wird der Zusammenhang zu David erwähnt, der später noch von Bedeutung sein wird. Auch die an Rüstungsschmuck erinnernde Brust- und Schulterpartien von Donatellos Judithgewand könnten ihre Anregung in den Versen des Prudentius gefunden haben, genauer in der Rüstung der Keuschheit. Ebenso verweisen Holofernes' wilde Locken, die im Kontrast zur strengen Haube Judiths stehen,[29] auf die Locken der Superbia.

Im Mittelalter werden die Tugenden göttergleich erhoben während die Laster verkümmert dargestellt werden.[30] Dadurch sind in den mittelalterlichen Darstellungen die Gegner immer Wesen einer niederen Ordnung. Eine hierarchische, göttliche Weltordnung wird sichtbar. Tot müssen die Gegner nicht erscheinen, der Triumph über das Laster genügt. Der verkümmerte Gegner dient in den figürlichen Ausarbeitungen der Tugenden dann als Sockel.[31] In den Darstellungen, in denen die thematischen Voraussetzungen nicht zuließen, dass der Gegner verkümmert ist, bleibt der Stand des Siegers über dem Besiegten erhalten. Vorbilder für Donatellos statuarische Lösung gibt es nicht. Die Darstellungen des Mittelalters sind entweder in der Fläche oder im statuarischen Bildwerk mit verkümmertem Gegner als Sockel für die Hauptperson realisiert. So können diese Darstellungen Donatello allenfalls als Anregung gedient haben.[32]

22 Vgl Prudentius: *Die Psychomachie*. Hg. und übers. von Ursmar Engelmann. Basel 1959. S. 36–41.

23 Ebd., S. 38.

24 Vgl. Katzenellenbogen, Adolf: *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art. From early christian times tot he thirteenth century*. London 1939, S. 14ff.

25 Vgl. Kaufmann 1935 (wie Anm. 18), S. 170.

26 Vgl. Prudentius 1959 (wie Anm. 22), S. 44–53.

27 Vgl. ebd., S. 44–53.

28 Vgl. Liess 1970 (wie Anm. 6), S. 190f.

29 Vgl. Katzenellenbogen 1939 (wie Anm. 24), S. 14.

30 Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 146.

31 Vgl. ebd., S. 147f.

32 Vgl. ebd., S. 147f.

Judith ragt weit über Holofernes hinaus. Ihr Fuß steht auf seinem Handgelenk. Die erhobene Schwerthand ist ebenso schon als Typus existent wie die in den Schopf greifende linke Hand. Die Größe des Holofernes enthält keine moralische Deutung. Denn die zwar schlaffe, aber muskulöse Figur ist größer und wäre im wachen Zustand wesentlich stärker als die zarte Judith. Ebenso verzichtet Donatello auf eine fratzenhafte Darstellung und vermeidet so, dass der Feldherr durch seine Darstellung als minderwertig erkannt wird.[33] Die sitzende Position des Holofernes hat Ähnlichkeit mit antiken Sitzstatuen. Vielleicht liegt darin die Lösung des statuarischen Aufbaus: Donatello verbindet die beiden Figuren durch das Stehen auf dem Sitzenden und schafft so den Zusammenhang in einem Moment der Einheit von Handlung und Zeit. Dadurch wird die tradierte Darstellung des Gegners als Sockel auch wieder aufgegriffen, wenn auch anders umgesetzt.[34]

In den *Psychomachien* und den mittelalterlichen Abbildungen wird Judith oft der Maria bei der Überwindung des Bösen zur Seite gestellt.[35] Judith verkörpert neben der Keuschheit nicht nur die Humilitas, sondern auch die restlichen Tugenden Glaube, Hoffnung, Liebe, Klugheit, Tapferkeit, Stärke und Gerechtigkeit.[36] Ebenso verkörpert Holofernes nicht nur ein, sondern alle Laster. Somit wird Judith als Personifizierung der Virtus, der Tugend, vergegenwärtigt und ist, wie schon erwähnt, die alttestamentarische Präfiguration der Maria.[37] Ab dem 12. Jahrhundert ist sie in dieser Form und Bedeutung auch in Bildwerken nachweisbar: Als Präfiguraton der Gottesmutter wird Judith Maria zur Seite gestellt. Eine entsprechende Mariendarstellung als Gegenpol zur Judith Donatellos existiert nicht. Daher kann diese Deutung nicht ausreichen. Dennoch sind die aufgeführten ikonographischen Traditionen in der Darstellung des Donatello zu erkennen und bilden einen Teil der Narration.[38]

Stark kontrastiert stehen sich die Nacktheit Holofernes' und die Gewandung Judiths gegenüber und verweisen auf Wollust und Keuschheit. Gesteigert wird diese Aussage noch durch Judiths Fuß auf Holofernes' Geschlecht. Diese Entmannung durch Judith gibt es in früheren Darstellungen des Themas nicht. Das Kissen, auf das Holofernes gebettet ist, wird in der Forschung oft als Kissen des Sardanapal gedeutet und steht somit für die Laster, die auch Holofernes verkörpert.[39] Die Superbia-Gemme um den Hals gibt ebenfalls Aufschluss über die Laster. Genauso lassen sich die bacchantischen Szenen der drei Sockelreliefs auf die Ausschweifungen des Feldherrn beziehen. Sexuelle, ebenso wie die materielle Gier, sind neben dem Hochmut, der Trunkenheit und anderen Lastern die Ursachen für den Untergang des Holofernes.[40] Durch seine eigene Schuld würdigt er sich zum Opfer der Judith herab, die hoch über ihn hinausragt und das Schwert zum tödlichen Schlag gehoben hält.[41] Schon vor Vollendung der Tat triumphiert sie über ihn durch ihre moralische Überlegenheit. Judiths Sieg ist also schon vorher durch geistige Überlegenheit errungen. Holofernes wird nicht durch das Schwert besiegt. Dieser moralische Sieg wird erst deutlich in der Art der Darstellung. Der physische Sieg ist noch nicht errungen, aber der Sieger ist durch den Aufbau der Gruppe schon festgelegt. Durch ihre Tugenden wird Judith zur Befreierin ihres Volkes. Holofernes wird Opfer seiner eigenen Laster. Dadurch steht die Bronzegruppe ganz im Sinne des Humanismus und dessen Vorstellung vom Nutzen des tugendhaften Bürgers für das Gemeinwohl.[42] Die rein christliche Deutung, in der Judith von Gott erwählt ist, erweitert sich um eine politische Dimension. Auf Florenz bezogen wird Judith zum Zeichen für die auserwählte, freiheitliche und tugendhafte Republik. Die Medicis als Auftraggeber zeigen sich somit als die auserwählten Führer einer auserlesenen Stadt mit seinen ausersehenen Bürgern.[43]

Diese Aussage wird durch die ursprünglichen Inschriften an der Statue bekräftigt. Die erste Inschrift lautet:

33 Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 148.

34 Vgl. ebd., S. 148.

35 Vgl. Erffa, Hans Martin von: »Judith, Virtus virtutum, Maria«. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz*. Bd. 14, H. 4. 1970, S. 460–465, hier: S. 464.

36 Vgl. ebd., S. 461.

37 Vgl. Kaufmann 1935 (wie Anm. 18), S. 169.

38 Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 142.

39 Vgl. Janson 1957 (wie An. 10), S. 203.

40 Vgl. Wind, Edgar: »Donatello's Judith: A Symbol of ‚Sanctimonia'«. In: *Journal of the Warburg Institute*. Bd. 1, Nr. 1. 1937, S. 62–63, hier: S. 63.

41 Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 149.

42 Vgl. ebd., S. 152f.

43 Vgl. ebd., S.172.

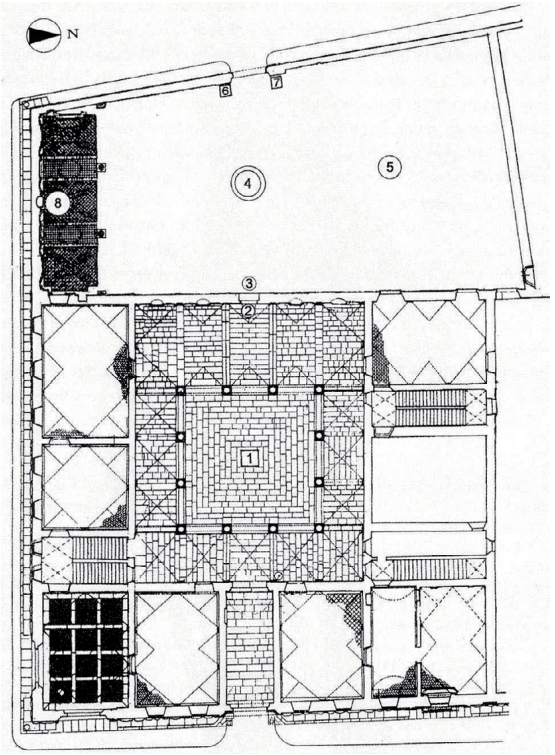

abb. 6 // Grundriss Palazzo Medici vom Ende des 15. Jh.

»Königreiche fallen durch Wohlleben, Städte steigen durch Tugenden empor. Du siehst den stolzen Nacken durch die demütige Hand abgeschnitten.«[44]

In einer zweiten etwas später angebrachten Inschrift heißt es:

»Zum öffentlichen Wohl: Pietro de Medici, Sohn des Cosimo, weihte diese Statue einer Frau der Freiheit und zugleich der Tapferkeit, wodurch die Bürger mit unbesiegter und standhafter Geisteshaltung die Republik bewahren.«[45]

Somit werden die christlichen Tugenden und Laster politisch ausgedeutet. Superbia als Eigenschaft der Königreiche, Demut als Besonderheit der Städte. Die erste Inschrift wendet sich so an die Bürger, dass sie voller Tugend die Freiheit ihrer Stadt verteidigen sollen. Sie sind auserwählt.[46]

Bedenkt man den Standort der Bronzegruppe im Hof des Medicipalastes, sollte zwangsläufig über einen Zusammenhang im Ausstattungsprogramm des Palastes nachgedacht und somit auch eine Verbindung zu dem Selbstverständnis der Familie Medici hergestellt werden. Durch die Judithgruppe und vor allem auf Grund der zweiten Inschrift zeigen sie sich als Garanten für eine freiheitliche und tugendhafte Republik.[47] Unmittelbar fällt der Blick auf eine andere von Donatello erschaffene Plastik im Innenhof des Palazzo Medici, den *Bronzedavid*. Er gilt zusammen mit der *Judithgruppe* als zentraler Ausstattungsschmuck des Palazzos.[48] Der David steht im Zentrum des Innenhofes und ist bei geöffnetem Tor von der Straße aus sichtbar. *Judith* ist im hinteren Teil des Gartens nahe der nördlichen Begrenzungsmauer platziert (Abb. 6).

Der *Bronzedavid* ist die erste lebensgroße, vollplastische Aktdarstellung nach der Antike.[49] Der junge Knabe, bekleidet nur mit kniehohen Ledersandalen und einem Hirtenhut, steht mit seinem linken Fuß auf dem Haupt des Goliath. Der linke Arm ist locker in die Seite gestützt, in der Hand hält David einen Stein. Mit der rechten Hand stützt er sich auf ein übergroßes Schwert (Abb. 7). Beide Attribute (Stein und Schwert) weisen ihn als David aus. Der Blick des knabenhaften Siegers geht besonnen nach links in die Ferne.[50] Wieder wird durch eine Inschrift der politische Gehalt der Plastik deutlich:

abb. 7 // Donatello, *David*, um 1430, Bronze.

44 Originalinschrift: »Regna cadunt luxu surgunt virtutibus Urbes. caesa vides humili collo superba manu.« Vgl. Pfisterer, Ulrich: »Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445« (= *Römische Studien der Bibliotheca Herziana* 17). München 2002, S. 427.

45 Vgl. Krüger, Matthias: »Wie man Fürsten empfing. Donatellos ›Judith‹ und Michelangelos ›David‹ im Staatszeremoniell der Florentiner Republik«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 71, H. 4. 2008, S. 481–496, hier: S.485.

46 Vgl. ebd., S. 485.

47 Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 165.

48 Vgl. Kaufmann 1935 (wie Anm. 18), S. 161.

49 Vgl. Pfisterer 2002 (wie Anm. 44), S. 335.

50 Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 169.

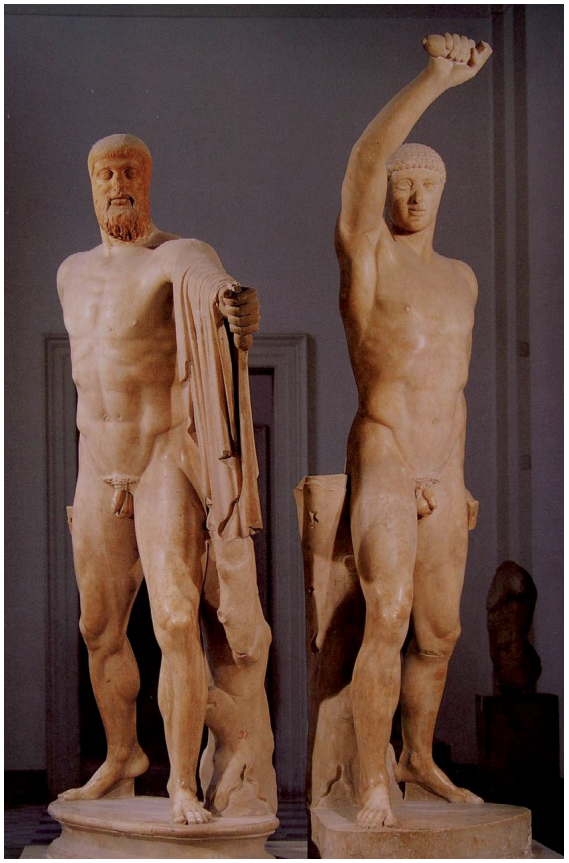

abb. 8 // Tyrannenmörder, *Harmodios und Aristogeiton*, römische Kopie nach griechischem Bildwerk, o. J.

»Sieger ist wer immer das Vaterland beschützt. Der allmächtige Gott beugt den Zorn des Feindes. Siehe: ein Knabe überwindet den großen Tyrannen. Auf zum Sieg Bürger!«[51]

In der Forschung viel diskutiert, wird der *Bronzedavid* oft als Antwort auf Donatellos *Mamordavid* im Besitz der Signoria gesehen. Somit kann die Bronzeplastik als Zeichen der erstarkten Machtposition der Medici an die Signoria gedeutet werden.[52]

Schon bei Prudentius werden David und Judith zusammen erwähnt und im Mittelalter gelten sie als Personifikationen für Fortitudo (Mut) und Humilitas (Demut).[53] Beide sind als Überwinder des Bösen charakterisiert und stehen für die Freiheit ihres Volkes ein. Durch die Inschriften verweisen die Medici eindeutig auf ihren Anspruch, auserwählte Beschützer der florentinischen Freiheit zu sein. Der *Bronzedavid* ist trotz seiner problematischen Datierung vor der *Judithgruppe* entstanden. Die unterschiedliche Entstehungszeit schließt dennoch nicht die Zusammengehörigkeit innerhalb eines Bildprogrammes aus.[54] Die tradierte Einbindung in einen Zyklus wurde schon mit dem *Mamordavid* von 1408/09 unterlaufen. Indem *Judith* dem *David* zugeordnet wird, verliert sie ihren Charakter als ungewöhnliche Einzeldarstellung.[55] Zwar sind keine weiteren alttestamentarischen Figuren beigestellt, aber seit der Neuerung des *Mamordavids* ist dies nicht mehr nötig. Der Palazzo Medici wird in den 1450er Jahren vollendet. Somit kann die *Judithgruppe* als Ergänzung zur Ausstattung gesehen werden.

Beide biblischen Gestalten sind auserwählt für ihr Volk gegen Tyrannen zu kämpfen. Durch ihre Tugenden und den unerschütterlichen Glauben an Gott besiegen sie die lasterhaften Gegner. Die Tyrannenabwehr wird durch die Inschrift am *Bronzedavid* hervorgehoben. Das florentinische Volk wird als Sieger zelebriert. Die Tyrannenabwehr als Mittel für eine freiheitliche Republik wurde schon in der Antike thematisiert. Auch im 15. Jahrhundert war die antike Geschichte des Tyrannenmordes an Hippias geläufig. Ebenso wie die Bronzegruppen des Harmodios und des Aristogeiton (Abb.8). Aufgestellt auf dem Festplatz von Athen sollten sie an den Sturz des Tyrannen erinnern, durch den sich eine demokratische Regierungsform entwickeln konnte. Durch Schriften des Plineus nehmen auch Ghiberti und Leon Battista Alberti Bezug auf die beiden Plastiken der Tyrannenmörder als Zeichen der athenischen Demokratie.[56] Indem im Medicipalast zwei Bronzeplastiken stehen, die den Tyrannenmord ebenfalls zum Thema haben und beide Figuren auch von der Straße aus zu sehen sind, wird die Aussage nochmals unterstrichen, dass die Medici für die Freiheit der Republik einstehen.[57]

In der Darstellung von Judith und Holoferens zeigt sich demnach deutlich eine politische Absicht des Auftraggebers. Trotzdem bleiben Fragen offen. Denn die stilistischen Unterschiede zwischen dem *Bronzedavid* und der *Judithgruppe* sind deutlich zu erkennen, die sie innerhalb des Werkes in unterschiedliche Phasen des Künstlers trennen. Wäre eine Zusammengehörigkeit nicht auch stilistisch dargestellt worden?

51 Vgl. Kaufmann 1935 (wie Anm. 18), S. 168.

52 Vgl. Krüger 2008 (wie Anm. 46), S. 483.

53 Vgl. Herzner 1980 (wie Anm. 2), S. 168ff.

54 Vgl. Blake McHam, Sarah: »Donatello's Bronze David and Judith as Metaphors of Medici Rule in Florence«. In: *The Art Bulletin*. Bd. 83, H. 1. 2001, S. 32–47, hier: S. 36ff.

55 Vgl., ebd., S. 38.

56 Vgl. ebd., S. 36ff.

57 Vgl. ebd., S. 38.

Bei der Gegenüberstellung der beiden Bronzemonumente überträgt sich die problematische Deutung des *Davids* auf die Judithdarstellung. Denn ohne klare Deutung des Vorläufers kann kaum die eindeutige Lesart des später entstandenen Pendants geklärt werden. Auch der Standort im Hof ist in Bezug auf die Koppelung mit dem *Bronzedavid* unbefriedigend, da sich beide Plastiken nicht auf einer Fluchtlienie befanden und stattdessen ein Brunnen auf gleicher Achse mit dem *David* gestanden haben soll, der durch den Standort doch sicherlich ein ideales Postament für die Brunnenplastik dargestellt hätte. Viele Fragen bleiben hinsichtlich der Deutung offen. Die Zuordnung zum *Bronzedavid* wäre zwar naheliegend, bleibt aus den genannten Gründen dennoch problematisch. Es kann davon ausgegangen werden, dass sich in dem künstlerischen Programm des Medicipalastes das Selbstverständis der Familie, die humanistischen Gedanken der Zeit sowie die ikonographischen Vorbilder zusammenfügen und somit Donatellos *Judith* in ihrer Narration komplexen Zusammenhängen unterworfen ist, die durch die Betrachtung bisher teilweise aber sicher nicht vollständig erschlossen wurden. Diese Zusammenhänge werden auch in der vielschichtigen Narration greifbar, denn ohne das Umschreiten der Gruppe erfährt der Rezipient immer nur einen Teil der Erzählung. Die vielfache Kritik am statuarischen Aufbau der Gruppe scheint daher unangemessen. Eher stellt sich die Frage, welche Intention Donatello mit der Aneinanderbindung der beiden Protagonisten hatte. Judith bindet sich mit ihrer um die Beine gewunden Scherpe scheinbar an Holofernes, was den Eindruck der Begrenzung auf den schon erwähnten kleinen Raum noch verstärkt. Dieses Detail, das keine Entsprechung in bildlichen oder textlichen Quellen findet, ist sicherlich nicht unüberlegt hinzugefügt worden. Gerade im Umschreiten in der Reihenfolge der Relieftafeln wird deutlich, dass Donatello bewusst die Möglichkeit der Narration genutzt hat, die durch die vollplastische, freistehende Gruppe erst möglich wird und in der Fläche nicht realisierbar wäre. Die Dramatik, die sich während des Rundgangs aufbaut, zeugt von dem außergewöhnlichen künstlerischen Geist Donatellos, der die Herausforderungen und Möglichkeiten der Vollplastik im *David* schon erkannt und in der *Judithgruppe* gekonnt genutzt hat, um eine Brücke zwischen dem alttestamentarischen Thema und den Diskursen seiner Zeit zu schlagen.

Zurück zum Inhaltsverzeichnis

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Donatello: *Judith und Holofernes*, um 1459, Bronze, teilweise vergoldet, Höhe mit Sockel 236 cm, Palazzo Vecchio, Florenz. Abb. nach: Caglioti, Francesco: Donatello e i Medici, Storia del David e della Giuditta. Florenz 2000, Abb. 9.

Abb. 2: Donatello: *Judith und Holofernes*, um 1459, Bronze, teilweise vergoldet, Höhe mit Sockel 236 cm, Palazzo Vecchio, Florenz. Abb. nach: Caglioti, Francesco: Donatello e i Medici, Storia del David e della Giuditta. Florenz 2000, Abb. 11.

Abb. 3: Donatello: *Judith und Holofernes*, um 1459, Bronze, teilweise vergoldet, Höhe mit Sockel 236 cm, Palazzo Vecchio, Florenz. Abb. nach: Caglioti, Francesco: Donatello e i Medici, Storia del David e della Giuditta. Florenz 2000, Abb. 12.

Abb. 4: Bibliorum veteris testamenti pars secunda, Liber Judith: Initiale, Clm. 13001, fol. 121, spätes 11. Jahrhundert, Staatsbibliothek, München.

Abb. 5: Guariento: *Judith tötet Holofernes*, um 1350, Freskenausschnitt, Kapelle des Carraresenpalastes, Padua. Aus: Flores D'Arcais, Francesca: Guariento. Venedig 1965.

Abb. 6: Grundriss Palazzo Medici vom Ende des 15. Jh. Abb. nach: Pfisterer, Ulrich: Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445. München 2002, S. 329.

Abb. 7: Donatello: *David*, um 1430, Bronze, Höhe 158 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florzenz. Abb. nach: Poeschke, Joachim: Die Skulptur der Renaissance in Italien. Bd. 1: Donatello und seine Zeit. München 1990, Taf. 105.

Abb. 8: Tyrannenmörder: *Harmodios und Aristogeiton*, römische Kopie nach griechischem Bildwerk, o. J., Neapel, Museo Archeologico Nazionale. Aus: Borbein, Adolf Heinrich: Das alte Griechenland, o. O. 1995, S. 261.

// Literaturverzeichnis

Blake McHam, Sarah: »Donatello's Bronze David and Judith as Metaphors of Medici Rule in Florence«. In: *The Art Bulletin*. Bd. 83, H. 1. 2001, S. 32–47.

Erffa, Hans Martin von: »Judith, Virtus virtutum, Maria«. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz*. Bd. 14, H. 4. 1970, S. 460–465.

Herzner, Volker: »Die ›Judith‹ der Medici«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 43, H. 2. 1980, S. 139–180.

Janson, Horst W.: *The Sculpture of Donatello. Critical Catalogue*. Bd. 2. New Jersey 1957.

Katzenellenbogen, Adolf: *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art. From early christian times to the thirteenth century*. London 1939.

Kaufmann, Hans: *Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken*. Berlin 1935.

Krüger, Matthias: »Wie man Fürsten empfing. Donatellos ›Judith‹ und Michelangelos ›David‹ im Staatszeremoniell der Florentiner Republik«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 71, H. 4, 2008, S. 481–496.

Liess, Reinhard: *Beobachtungen an der Judith-Holofernes-Gruppe des Donatello*. Köln 1970.

Pfisterer, Ulrich: *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445* (= *Römische Studien der Bibliotheca Herziana* 17). München 2002.

Poeschke, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien*. Bd. 1: Donatello und seine Zeit. München 1990.

Wind, Edgar: »Donatello's Judith: A Symbol of ›Sanctimonia‹«. In: *Journal of the Warburg Institute*. Bd. 1, Nr. 1. 1937, S. 62–63.

// Quellenverzeichnis

Die Apokryphen. Hg. und übers. von Emil Kautzsch. Bd. 1. Tübingen 1992[5] (Tübingen 1900).

Prudentius: *Die Psychomachie*. Hg. und übers. von Ursmar Engelmann. Basel 1959.

// Internetressourcen

Pergande, Frank: »Ein falsches Bild vom Blut«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19.09.2014. http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kriminalitaet/rechtsmedizin-und-kunst-falsches-bild-vom-blut-13160732.html (19.09.2014).

Kunstwerk – Rezipient – Raum: Umkehrung tradierter Vorstellungen in den *One Minute Sculptures* von Erwin Wurm // ***christian mertmann***

Die *One Minute Sculptures* sind für den Rezipienten der Ausstellung im Frankfurter Städel-Museum zunächst nicht als Skulpturen erkennbar. Auf den zweiten Blick existieren sie lediglich als weiße Postamente mit skizzenhaften kleinen Zeichnungen, die als Erklärung fungieren. Hinzu kommen Alltagsgegenstände, die keine unmittelbaren ikonographischen Assoziationen oder Konnotationen beim Betrachtenden hervorrufen. Vielmehr erscheint die Zusammenstellung als merkwürdiges und willkürlich zusammengewürfeltes Ensemble, das in keiner Weise in den musealen Kontext, insbesondere nicht in die Sammlung der Alten Meister passt. Wo ist die Korrespondenz zu den umgebenden Kunstwerken? Wenn dann aber erkennbar wird, dass die weißen Sockel gewissermaßen als interaktive Inseln im sonst eher stillen und sakral wirkenden Museumsraum funktionieren, erschließt sich das Konzept der *One Minute Sculptures*. Im Frankfurter Städel, das übrigens nicht die erste Institution ist, in der die Besucher Wurms Anweisungen ausführen können, präsentiert sich dem Besucher im ersten Stock des Hauses in einem der Räume die *One Minute Sculpture Organisation von Liebe*.[1] Ein weißer Sockel fungiert für die Besucher wie ein Aufmerksamkeitsmagnet. Normalerweise erhöht dieser eine Skulptur. Auf diesem weißen Podest, um das die Besucher herum gehen können, liegen lediglich vier Gegenstände, die scheinbar willkürlich zusammengestellt worden sind: drei Flaschen, eine davon ist als Putzmittelbehälter erkennbar und ein Schrubberkopf. Gemäß der kleinen Skizze, die sich ebenfalls auf dem Sockel befindet, sollen hier zwei Personen die Skulptur formen. In der skizzenhaften Instruktion ist festgehalten, auf welchen Positionen die Flaschen und der Schrubberkopf zwischen den beiden menschlichen Körpern zu balancieren und schließlich für eine Minute zu halten sind. *Die Organisation von Liebe* ist eine der Skulpturen, bei der besonders auffällt, dass Wurms Werke keinesfalls skulpturalen Prinzipien folgen, indem sie stillgestellt sind. Beim Ausprobieren und Balancieren fallen die Gegenstände immer wieder herunter und stören möglicherweise die Stille im Ausstellungssaal. Es wird deutlich, dass die *One Minute Sculptures* sich nicht als Objekte bestaunen oder ablehnen lassen. Vielmehr erfordern sie eine Aktivität, um wahrgenommen zu werden. Sie stellen somit eine Aufforderung dar und laden gleichzeitig dazu ein, ausprobiert und benutzt zu werden. Die Arbeiten heben sich, sofern sich die Rezipienten auf die Handlungsanweisungen einlassen, von der Realität im Museum ab. Durch die unkonventionelle Präsentationsweise, Kunst nicht nur zu betrachten, sondern selbst ausprobieren zu können, erzeugen die *One Minute Sculptures* wie andere Vorläufer der 1970er und 1980er Jahre, beispielsweise Franz Erhard Walthers Sockeln, Standsstellen und Schreitbahnen sowie Franz Wests Passtücken eine andere Form der Aufmerksamkeit bei den Betrachtenden durch Partizipation. Diese verschiedenen Aspekte und unterschiedlichen Anknüpfungspunkte erschweren es, die *One Minute Sculptures* zu kategorisieren. Sind sie als Skulptur, wie Wurm all seine Werke nennt, zu verstehen? In der Terminologie wären sie ohnehin als Plastiken zu bezeichnen. Der Umstand, dass die Wurm'schen *One Minute Sculptures* ihre Rezipienten zum Ausführen einer Instruktion auffordern, belegt auch eine Verwandtschaft zur Performance, die immer und immer wieder aufgeführt werden kann, wodurch sie sich auch als Reenactments der vom Künstler vorgegebenen

abb. 1 // Erwin Wurm, *One Minute Sculpture.*

1 Die *One Minute Sculptures* wurden unter anderem im Kunstmuseum Bonn 2010, in der Henry Art Gallery der University of Washington, Seattle 2011 und in der Open Eye Gallery in Liverpool gezeigt. Siehe http://www.erwinwurm.at/biography/solo-exhibitions.html (12.12.2014). Vgl. Jahnsen, Angeli: *Neue Kunst als Katalysator.* Berlin 2012, S. 113; Vgl. Umathum, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzales-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal.* Bielefeld 2011, S. 94.

Handlungen auszeichnen. Ein weiteres Argument für die mediale Erweiterung der *One Minute Sculptures* ist, dass die Kuratoren im altehrwürdigen Frankfurter Städel die sozialen Netzwerke wie Facebook und Instagram mit in das Erleben der ephemeren Skulpturen einbeziehen. Besuchende werden explizit an den einzelnen Stationen dazu aufgefordert, ihre Fotos, die sie mit ihren Smartphones von den ausgeführten Anweisungen Wurms machen, mit entsprechendem Hashtag zu versehen und im Netz mit Freunden und Followern zu teilen.

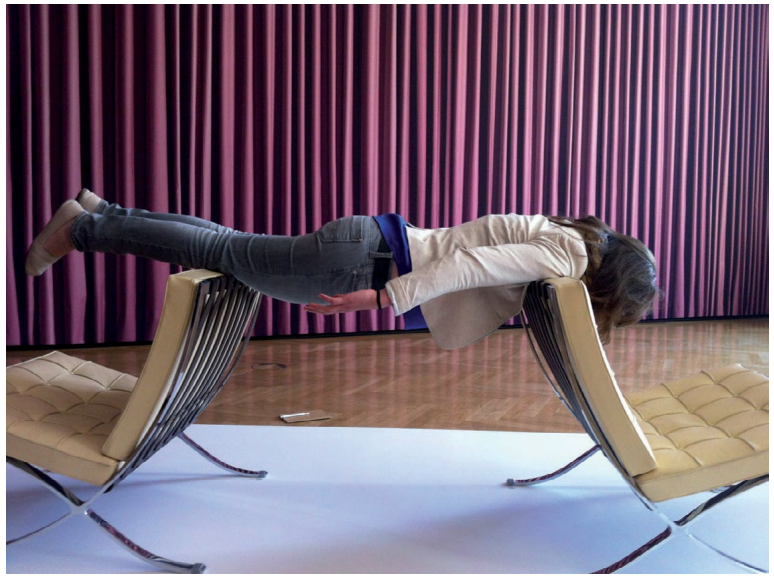

abb. 2 // Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*, 2014.

Wie sieht eine »performativ-körperliche Miniskulptur« aus?[2]
Grundsätzlich sind sich die aufgeführten *One Minute Sculptures* in der Struktur der Anweisung und der Präsentation auf Postamenten oder Sockeln ähnlich, in der Darstellung jedoch verschieden. Darüber hinaus erscheinen alle realisierten Instruktionen aufgrund der Haltungen, die eingenommen werden sollen, aber auch wegen der fehlenden Übung beim Ausbalancieren merkwürdig, komisch oder bisweilen albern. Neben den Objekten und Handlungsanweisungen sind ebenfalls Fotografien im Städel ausgestellt. Jedoch werden diese wohl arrangierten Fotos und Videoarbeiten separat präsentiert. Beispielhaft ist hier das Foto einer *One Minute Sculpture* zu erwähnen, in dem ein Mann mit Halbglatze und grauem Vollbart eine Vielzahl von Büroutensilien in alle möglichen Öffnungen seines Gesichts gesteckt hat (Abb. 1).
In der Ausstellung sind folgende Beispiele für *One Minute Sculptures* exemplarisch zu nennen: So wird an einer Station vom Rezipienten verlangt, sich wie ein Brett mit dem Bauch nach unten über die Rückenlehnen zweier Barcelona-Sessel von Mies van der Rohe zu legen, die sich rücklings gegenüberstehen (Abb. 2). Betrachter dieser beiden Sessel in dem großen Metzler-Saal, der mit einer eigens für diesen Raum angefertigten und über alle vier Wände gestalteten Fotoarbeit von Thomas Demand ausgestattet ist, fragen sich sicherlich, wozu die beiden Stühle auffordern. Mitten im Raum sind weitere Stühle Rücken an Rücken mit Blickrichtungen auf beide Längsseiten aufgestellt. Der Kontrast ist offensichtlich: Die Sessel, von Wurm als Requisiten zweckentfremdet, stehen leicht diagonal im Raum und sind auf einem schmalen Podest angeordnet, das als solches zunächst nicht auffällt. Bei genauerem Hinsehen fällt die kleine Skizze, die als Instruktion dient, ins Auge. Die Zeichnung gibt eine genaue Anweisung, wie sich das Publikum auf die Rückenlehnen der Sessel zu positionieren hat. Es ist dieser Skizze aber nicht abzulesen, wie schwierig dieser Balanceakt ist, denn das erfährt der Ausführende erst beim Aktivieren der vergänglichen Skulptur, die er im besten Fall 60 Sekunden halten kann.
Eine andere temporäre Skulptur fordert dazu auf, zwei Tennisbälle übereinander auf einem hüfthohen weißen Sockel – mit der Stirn gegen die Objekte gepresst – zu halten (Abb. 3). Die Protagonisten verharren, wie durch den Titel bereits vorgegeben, eine Minute lang in diesem skulpturalen Arrangement und können dabei fotografisch oder filmisch von anderen Begleitpersonen bei der Realisation der Wurmschen Instruktionen festgehalten werden. Oftmals ist es im ersten Augenblick sehr amüsant, Freunde oder Bekannte in diesen ungewohnten Posen auf einem Sockel im Museum zu sehen. Diese fotografischen Dokumentationen einer *One Minute Sculpture* scheinen auf den ersten Blick als Surplus oder als spontane Aufnahme für das eigene Archiv. Denn das Fotografieren der temporären Skulpturen ist keineswegs obligatorisch, sondern auch als mögliche Ermunterung zu sehen, diese Instruk-

2 Vogel, Fritz Franz: *The Cindy Shermans: Inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840 bis 2005*. Köln 2006, S. 202.

tionen von verschiedenen Akteuren fortlaufend in Skulpturen umzusetzen. Das Bild, das hierbei entsteht, überlässt Wurm – auch wenn er nicht bei der Wiederaufführung anwesend ist – keineswegs dem Zufall. Die Hilfsmittel des Alltags, wie Büroutensilien, Putzmittel, Obst, Möbel, etc. sind vorgegeben. Das Arrangement wird mit Hilfe einer kurzen Anleitung erläutert und zusätzlich mit einer kleinen Skizze illustriert. So absurd diese Aufführungen jedoch auf den Betrachter wirken und dem Ausführenden vielleicht sogar peinlich erscheinen mag, so selbstverständlich muten die festgehaltenen Dokumentationen der Posen an. Auf den zweiten Blick kann durch die zahlreichen verschiedenen Fotos, die in der Ausstellung getätigt wurden, eine Typologie der einzelnen *One Minute Sculptures* entstehen. Es gibt zusätzlich zu den skizzenhaften, sich auf dem Podest befindenden Instruktionen, auch noch eine weitere, zuvor bereits erwähnte Anweisung: die Bilder sollen unter Verwendung eines Hashtags ins Netz, insbesondere den Sozialen Netzwerken, wie Instagram, Twitter und Facebook hochgeladen werden. Diese Anregung, Bilder unter einem Hashtag im Internet zu verbreiten, ermöglicht Usern sich eine Vielzahl der *One Minute Sculptures* online anzusehen und die vielfältigen Reenactments der Posen als erweiternde Typologien durch das Publikum wahrzunehmen.

abb. 3 // Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*, 2014.

// Humor oder Provokation?

Wurm sieht sich oft mit dem Vorwurf konfrontiert, seine *One Minute Sculptures* dienten lediglich zur Belustigung und Unterhaltung. Dem tritt der Künstler entschieden entgegen. Zwar ist auf den ersten Blick der humoristische Aspekt zentral, jedoch bei weitem nicht alles, was die *One Minute Scultures* ausmacht. Vielmehr ist der Humor, der Witz, das Ungewohnte, welches Neugier evoziert, bei Wurm als Einstieg oder Köder für die vergänglichen Skulpturen zu verstehen[3]: »Humor ist wichtig, weil Humor den Zugang erleichtert; und überhaupt das Leben erleichtert.«[4] Die für ein breites Publikum gute Zugänglichkeit der *One Minute Sculptures* und der Aspekt des Do-It-Yourself vermitteln neben einer ersten Irritation auch eine Unmittelbarkeit in der Rezeption der nachgestellten Skulpturen. Sie geben Anstoß zur Selbstreflexion des Individuums innerhalb der Gesellschaft.[5] Das öffentliche Sich-Exponieren auf einem Sockel durch die Instruktionen ausführende Person im Museum, ruft die Aufmerksamkeit anderer Besucherinnen und Besucher hervor. Es ist sicherlich ein merkwürdiges Gefühl, von anderen, völlig fremden Personen, bei den oft schwierig zu realisierenden Anweisungen Wurms beobachtet zu werden. Es tritt ein gewisses Unbehagen auf. Im Gegensatz hierzu scheint die Überwindung, diese Posen im Netz mit Freunden und Followern zu teilen, wesentlich geringer. Dies wirft Fragen zum eigenen Verhalten in virtueller und analoger Realität auf und verweist damit auf die Problematik von Selbstinszenierung in sozialen Medien und deren Unterschied zum realen Erleben. Sicherlich spielt Wurm bei seinen oftmals absurden Anweisungen mit der Scham der Rezipienten. Er verlangt, dass man sich einen Finger in ein Nasenloch steckt und verharrt, barfüßig auf einem Podest den ›Wiener Kreis‹ nachstellt – eine Anspielung des Künst-

3 Vgl. Ausst.-Kat. *Braun – Streuli – Wurm: Videos*, Flotmannhallen Herne 2000, Stadt Herne (Hg.), Nürnberg 2000, S. 100.

4 Ausst.-Kat. *Direktionsskulptur – con vista sulle mie montagne*, Museum Het Domein Sittard, Sittard 2007, o. S.

5 Vgl. Schwerdtfeger, Jakob: »Zwischen Komik und Ernst: Erwin Wurms One Minute Sculptures«. In: *Städel Blog, Gegenwartskunst im Städel*, 2014. http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/zwischen-komik-und-ernst-erwin-wurms-one-minute-sculptures (25.09.2014).

lers auf die sich um 1914 formierende Diskussionsrunde aus Philosophen, Wissenschaftstheoretikern und Naturwissenschaftlern – oder sich am Haupteingang des Museums auf allen Vieren an eine Hundeleine kettet. (Abb. 4/5) Der Witz biete die Möglichkeit einer Rebellion gegen gesellschaftliche Konventionen, wie Jakob Schwerdtweger mit Bezug auf Sigmund Freud resümiert.[6] Es kostet sicherlich Überwindung, den Instruktionen Wurms zu folgen und sich im musealen Raum in vom Künstler vorgegebener Pose mit den ausgewählten Requisiten auf ein Podest zu stellen. Aber lassen sich die Rezipienten dadurch tatsächlich ins Lächerliche ziehen, wie Julia Voss es in ihrer kritischen Rezension dieser Ausstellung konstatiert? Dies ist zu bezweifeln. Zutreffender scheint hier vielmehr die Überlegung Fritz Vogels, für den die *One Minte Sculptures* »theatralisch-performative Versuche [...] die politische Korrektheit auf den Kopf zu stellen«[7] sind. Neben dem humoristischen Aspekt eine bestimmte skulpturale Form nachzustellen und daran zu scheitern, eröffnen sich in den *One Minute Sculptures* ebenso gesellschaftliche Erwartungen an das Individuum: Ein erwachsener und kultivierter Mensch gibt sich sozialen Konventionen zufolge nicht der Lächerlichkeit preis. Genau diese Grenze zwischen Komik und Unvermögen aber rufen die kurzen Aufführungen der *One Minute Sculptures* auf Rezipientenebene hervor.[8] Im Frankfurter Städel ist beispielsweise ein langer hölzerner Balken auf einem niedrigen Podest angebracht. Laut Instruktion und Skizze sollen die Rezipienten sich der Länge nach auf diesen Balken legen und mit keinem Körperteil mehr den Boden des Podests berühren. Ein schwieriger Balanceakt der zum Scheitern verurteilt ist. Selbst wenn die Besucher es schaffen sollten, ihren Körper dieser Anweisung nach auszubalancieren, scheint es kaum möglich, für exakt eine Minute in dieser Pose zu verharren. Man scheitert folglich an der einfachen aber absurden Handlungsanweisung. Darüber hinaus wirken solche Ausführungen nicht zweckorientiert, sondern betonen den Selbstversuch und das eigene Scheitern.[9] Die Skurrilität hat Wurms *One Minute Sculptures* so unverwechselbar gemacht, dass sie zu seinen bekanntesten Werken geworden sind.[10]

abb. 4 // Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*, 2014.

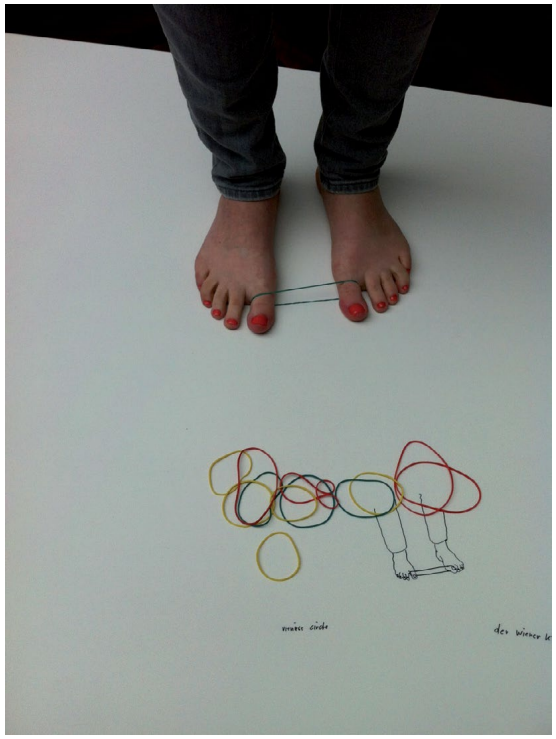

abb. 5 // Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*, 2014.

6 Vgl. ebd.

7 Vogel 2006 (wie Anm. 2), S. 202; Vgl. Siems, Christof: »Vorwort«. In: Onkel & Onkel (Hg.): *Erwin Wurm – 44 Vorschläge. Eine soziale Skulptur*. Berlin 2009, S. 3.

8 Vgl. Janhsen (wie Anm. 1), 2012, S. 113.

9 Vgl. ebd., S. 114.

10 Vgl. Umathum 2011 (wie Anm. 1), S. 88.

// Warum Skulptur?

Andreas Spiegl stellt im Hinblick auf den Skulpturbegriff bei Erwin Wurm die berechtigte Frage, inwieweit der Begriff Skulptur durch Institutionen und kunsthistorische Entwicklungen geprägt und eingeengt wurde. Die Darstellungstradition von Skulpturen oder Plastiken ist mit bestimmten Eigenschaften verbunden. Insbesondere großformatige Skulpturengruppen der Antike bzw. in antiker Tradition entstandener Werke, lassen an ganzfigurige Repräsentationen denken, die statisch sind, aber Bewegung in der Haltung und Gestik sowie im Umschreiten evozieren.[11] Das Material ist fest, hart und auf Dauer ausgelegt. Inwieweit kann also dieser Begriff erweitert werden, wenn Zeitlichkeit und Performativität dazukommen? Hierzu ist es sicherlich hilfreich, die Argumentation Peter Weibels aufzugreifen. Der Künstler und Theoretiker beschreibt anschaulich, dass sich durch die Readymades von Duchamp Anfang des 20. Jahrhunderts der Skulpturbegriff in der Kunstgeschichte erweitert hat. Diese Entwicklung und Erweiterung der Gattung bot nachfolgenden Künstlern die Möglichkeit, darauf aufbauend freier mit dem Begriff des Skulpturalen und Installativen zu operieren.[12]

Sowohl Materialität als auch Zeit sind in den *One Minute Sculptures* bei Erwin Wurm ein zentraler Aspekt, jedoch unterliegen selbst einer zeitlichen Vorgabe: Die Ausführungen wirken eher wie kurze Aufführungen, die für einen Moment sichtbar und plastisch greifbar werden. Am plausibelsten erscheint dies wohl bei der Arbeit im Metzler-Saal. Der Betrachter des Raums erlebt ein Trompe l'oeil von Thomas Demand an allen Wänden, denn es entsteht der Eindruck, der Saal sei in einen purpurnen Vorhang gehüllt. Betritt der Rezipient also das niedrigste Podest, auf dem sich die beiden Barcelona-Sessel rücklings gegenüber stehen, suggeriert die fotografische Wandinstallation, man befinde sich auf einer Theaterbühne, auf der die Aufführung soeben beginnt. Die Ausführenden werden so für einen kurzen Moment Teil der gesamten Rauminszenierung. Die Frage, warum Wurm die Dauer in der Anweisung auf eine Minute reduziert, ist nicht leicht zu beantworten. ›One Minute‹ ist vielleicht als Synonym für einen kurzen Zeitraum zu verstehen, der uneinheitlich sein kann. Die kurze Zeitspanne hebt die Vergänglichkeit und Momenthaftigkeit der Kunst hervor.[13] Andererseits kann die Minute bei einer schwierigen Balanceaufgabe auch sehr lang erscheinen. Möglicherweise spielt auch die zeitliche Eingrenzung physischer Präsenz im Raum eine gewisse Rolle bei den *One Minute Sculptures*. Diese Reduktion des sichtbaren Materials ist von Wurm beispielsweise aus seinen Staubskulpturen bereits bekannt.[14] Die Staubskulpturen fungieren gewissermaßen als Verweis auf etwas nicht mehr Anwesendes. Dieser Verweischarakter der Staubskulpturen kann als Parallelität zu den *One Minute Sculptures* gesehen werden. In beiden Fällen wird der zentrale Gegenstand weggelassen. Diese Leerstelle dokumentiert somit ehemalig anwesende Körper.

// Dokumentation oder Kunstwerk?

Lediglich die Dokumentationen der unterschiedlichen *One Minute Sculptures* in zahlreichen Videos und Fotografien überdauern und bezeugen somit die ephemeren Momente von Skulptur oder diejenigen des performativen Akts. Michael Newman, ein britischer Kunstwissenschaftler, versteht sogar die filmische und fotografische Dokumentation der ausgeführten *One Minute Sculptures* selbst als Skulptur. Damit meint Newman aber nicht die privaten Handybilder der Besucher, sondern die von Wurm sorgfältig arrangierten und inszenierten Fotografien, in denen die Akteure nicht auf einem Sockel stehen.[15] Dass die Fotografie selbst zur Skulptur wird, ist laut Weibel eine Konsequenz, die sich bereits aus dem Schaffen Duchamps ergibt. »Das Objekt als Konsequenz der Fotografie im Reich der Skulptur verwandelt sich schließlich in die Skulptur in Form der Fotografie.«[16] Die privaten Handyfotos hingegen sind Anna Fricke zufolge eher als Teil des offenen Kunstwerks nach Eco zu interpretieren. Dank der offenen Auslegung der *One Minute Sculptures* fächert sich das Kunstwerk in unter-

11 Spiegl, Andreas: »Es staubt«. In: Kölnischer Kunstverein (Hg.): *Erwin Wurm. Expedition*. Ostfildern 1994, S. 10.

12 Vgl. Weibel, Peter: »Behavioral Forms of Sculpture«. In: Weibel, Peter: *Erwin Wurm*. o. O. 2002, S. 11–19, hier S. 12.

13 Vgl. Ausst.-Kat. Herne 2000 (wie Anm. 3), S. 96.

14 Kittelmann, Udo: »Expedition«. In: Kölnischer Kunstverein (Hg.): *Erwin Wurm. Expedition*. Ostfildern 1994, S. 7.

15 Vgl. Fricke, Anna: »Das Leben als Kunstwerk«. In: *Städel Blog, Gegenwartskunst im Städel*, 2014a. http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/das-leben-als-kunstwerk (30.09.2014).

16 Vgl. Weibel 2002 (wie Anm. 12), S. 12.

schiedliche Sphären auf: in Konzept, Ausführung, Rezeption und Dokumentation.[17] Auch wenn Erwin Wurm selbst negiert, dass das Bild Signifikanz für seine Arbeiten in den *One Minute Sculptures* besitzt, ist doch grade das fotografische und das Video-Bild an anderer Stelle in der Ausstellung im Städel präsent.[18] Wie bereits erwähnt, soll der Ausführende sein Foto der Performance in den sozialen Netzwerken teilen und aus dem Museum in die digitale Welt hinaus senden, was dokumentiert, dass das Bild und seine Verbreitung, welches im Laufe der Ausstellung entsteht, einen Stellenwert hat. So entstehen Typologisierungen der einzelnen Skulpturen, die unter einem bestimmten Tagging abzurufen sind. Selbst die Handlungsanweisung ist nicht nur auf Deutsch und Englisch verschriftlicht, sondern zusätzlich erklärend skizziert. So bleibt dem Ausführenden nicht viel Variation. Mit der kleinen skizzenhaften Zeichnung hat man als Akteur direkt ein imaginäres Bild vor Augen, welches mit dem eigenen Körper nachmodelliert wird. Im Städel-Museum waren die Instruktionen und die Hilfsmittel, mit denen die Skulpturen auszuführen sind, auf einem Sockel bereit gelegt und oftmals auch auf diesem performativ nachzustellen. Der Sockel ist ein klassisches Merkmal für die Präsentation von Skulptur. Er erhöht diese und trennt sie räumlich vom Betrachter.[19] Mit dem Sockel zitieren die *One Minute Sculptures* die skulpturale Präsentation. Schreiben sich in diesen Diskurs ein oder kommentieren sie das Verhältnis von Postament und Figur?

// Vorläufer der *One Minute Sculpture*

Wurms auf einen Sockel gezeichneten Instruktionen lassen Parallelen zu Piero Manzonis *Base Magica* (1963) erkennen. Manzoni hatte verschiedene hölzerne Sockel lediglich mit weißen und stilisierten Schuhabdrücken versehen. Sein Publikum forderte er dazu auf, sich auf exakt diese markierten Flächen zu stellen und dort zur Skulptur zu erstarren (Abb. 6).[20] Nach Jannikhe Möller ermöglichen die aufgezeichneten Bedienungsanleitungen und ihre realen Utensilien auf dem Sockel einen Projektionsraum.[21] Dieser ermöglicht den Rezipienten eigene Umsetzungen. Die Gegenstände, die Wurm für seine *One Minute Sculptures* auswählt, stehen in keinem direkten Verhältnis zu den ihnen zugeordneten Handlungsanweisungen.[22] Dies ist wahrscheinlich auch einer der Gründe, weshalb der Besucher der Ausstellung mit sich hadert, die Skulptur auszuführen. Nimmt er oder sie dann aber die Einladung Wurms an, so wird der Sockel für eine Minute zur Bühne. Möller nennt den Akteur treffend den »aktivierten Rezipienten«.[23] Auf der Bühne wird dieser dann selbst zum Objekt. In Wurms Werk verfügt aber nicht nur der Sockel über Vorläufer – auch Anweisungen werden seit Mitte der 1960er Jahre zu einem integralen Bestandteil der Kunst. Peter Weibel konstatiert hierzu passend, dass die ansonsten antagonistischen Formen von Konzept- und Aktionskunst auf einem Feld der künstlerischen Praxis eines gemein haben: die Anweisung.[24] Als anschauliches Beispiel hierfür nennt Weibel Joseph Kosuth: »A work of art is a kind of proposition presented within the context of art as a comment on art.«[25] Zahlreich sind die geschriebenen Anweisungen von Fluxus- und Performance-Künstlern, wie *Draw an imaginary map oder Grapefruit* von Yoko Ono aus dem Jahr 1962, um nur zwei Arbeiten zu nennen.

abb. 6 // Piero Manzoni, *Base Magica*, 1961.

17 Vgl. Fricke 2014a (wie Anm. 15).

18 Vgl. Ausst.-Kat. Herne 2000 (wie Anm. 3), S. 92.

19 Vgl. Möller, Jannikhe: »Auf dem Sockel – von Projektionsflächen und Bühnen«. In: *Städel Blog, Gegenwartskunst im Städel*, 2014. http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/auf-dem-sockel-von-projektionsflaechen-und-buehnen (30.09.2014).

20 Vgl. San Martín, Francisca Javier: *Arte hoy*. San Sebastian, Donostia 2001², S. 82f.

21 Vgl. Möller 2014 (wie Anm. 19).

22 Vgl. Janhsen 2012 (wie Anm. 1), S. 113.

23 Möller 2014 (wie Anm. 19).

24 Vgl. Weibel, 2002 (wie Anm. 12), S. 14.

25 Kosuth, zit.n. Weibel 2002 (wie Anm. 12), S. 14.

Die *One Minute Sculptures*, so verschieden ihre Anmutung ist, sind Sandra Umathum zufolge alle gleichermaßen an der »Schwelle zwischen bildender und darstellender Kunst beheimatet«.[26] Auch der Rekurs auf das Tableau vivant scheint schlüssig, denn bei Wurm erstarrt gewissermaßen ein lebendiges Bild für eine kurze Zeitspanne.[27] So können ebenfalls Bezüge zu Manzoni oder auch zum Künstlerpaar Gilbert & George hergestellt werden. Mit Letzteren verbindet Wurm die Offenheit des Skulpturbegriffs.[28] Die beiden Briten haben sich selbst als Living Sculptures präsentiert. Auf einem Sockel als *Singing* oder *Drinking Sculpture* an der Grenze zwischen Kunst und Leben agierend, vollziehen sie die Transformation in ein Kunstwerk und schaffen damit eine Dichotomie: sie sind Kunst und Künstler in einem.[29] So ist die Erweiterung des Skulpturbegriffs durch Erwin Wurm, wie bereits einleitend erwähnt, nur eine weiterer Aspekt in einer Entwicklung seit Beginn des 20. Jahrhunderts und insbesondere mit den performativen Entgrenzungen seit den 1960er Jahren.[30] Im Einsatz von Alltagsgegenständen als Hilfsmittel oder Requisiten zum Ausführen der Skulptur findet hier zudem eine Umdeutung statt. Vogel spricht in diesem Zusammenhang von »Realitätskollisionen«.[31] Dies bedeutet, dass die Gegenstände in den kurzen Performances ihrem Zweck enteignet und lediglich aufgrund ihrer plastischen Qualität herangezogen wurden.[32] Für Vogel ist genau dies ein »auffällig anderes Konzept von Wirklichkeit«.[33] Der Reiz, sich Dinge anzueignen, umzufunktionieren und neuen Bestimmungen zuzuführen, ist seit der Appropriation Art der 1980er Jahre gängige Praxis, ruft jedoch ein anhaltendes Interesse beim Betrachter hervor, die *One Minute Sculptures* auszuprobieren und den Anweisungen des Künstlers zu folgen.[34]

26 Umathum 2011 (wie Anm. 1), S. 113.

27 Vgl. ebd.

28 Vgl. ebd.

29 Vgl. Fricke 2014a (wie Anm. 15).

30 Vgl. Hollein, Max: »Anweisungen zum wieder menschlicher werden – Städel-Direktor Max Hollein über das Werk von Erwin Wurm«. In: *Städel Blog, Gegenwartskunst im Städel*, 2014. http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/anweisungen-zum-wieder-menschlicher-werden-stadel-direktor-max-hollein-uber-das-werk-von-erwin-wurm (28.05.2014).

31 Vogel, Sabine B.: »Realitätskollisionen«. In: *Frame*, 20 (Sommer 2007), S. 118–128, hier S. 125.

32 Vgl. Hollein 2014 (wie Anm. 30).

33 Vogel 2007 (wie Anm. 31), S. 125.

34 Vgl. ebd., S. 126.

Was Wurms vergängliche Skulpturen so bereichernd macht, ist, dass sie ein erstaunliches Gegenbild zum öffentlich geprägten Bild des Leistungsmenschen entstehen lassen.[35] Bei seinen *One Minute Sculptures* darf man scheitern. Sie demaskieren die suggerierte Perfektion einer technisierten Gesellschaft.

// Körperliches und Erfahrungsästhetik

Erwin Wurm orientiert sich mit der Aneignung von Alltagsgegenständen und ihrer Nutzung an Vorgängern. So haben bereits die Surrealisten wie beispielsweise Meret Oppenheim mit ihrer *Fur Cup* (1936) ebenfalls einfache Gebrauchsgegenstände durch Bearbeitung und Ergänzung mit anderen Materialen zweckentfremdet.[36] Ähnlich wie bei den Wurm'schen *One Minute Sculptures* entstehen auch bei Franz Erhard Walter für das Erleben oder Erfahren der Kunstwerke Objekte zur Nutzung. Wurm greift auf bestehende Alltagsgegenstände zurück, die zunächst erst einmal keine Gemeinsamkeiten mit seinen Anweisungen haben. Walter hingegen lässt Gegenstände (›Standstellen‹ und ›Schreitsockel‹) extra zu diesem Zweck anfertigen.[37]
In Interviews gibt Wurm oft zu bedenken, dass der Aspekt von Körperlichkeit in seinen Werken, insbesondere in den *One Minute Sculptures*, irrelevant sei.[38] Aber trifft dies zu? Sind die Werke nicht doch auf Körperlichkeit angelegt, wenn sie durch den eigenen Körper nachgestellt und auf Sockeln präsentiert werden? Ihre Dreidimensionalität wird sowohl durch das Postament als auch durch die Möglichkeit, sie zu umschreiten, hervorgehoben. Der Protagonist bringt seinen Körper in Form. Das Ausführen, das Ausbalancieren, das Versuchen – all dies sind Aspekte, die man selbst am eigenen Leib erfährt. Ohne den Körper und die Erfahrung der Körperlichkeit, sei es auf dem Balken oder auf den Barcelona-Sesseln von Mies van der Rohe, können die Skulpturen nicht funktionieren. Jedoch scheint die persönliche Erfahrung Wurm hier wichtiger als der Körper an sich.
Die kurze Verweildauer auf dem Podest, das eventuell auch als umgekehrter Pygma-

35 Vgl. Schantl, Alexandra: »Erwin Wurm – Eine Werkchronologie«. In: Schantl, Alexandra: *Die Liebe zu den Objekten. Aspekte zeitgenössischer Skulptur*. Wien, New York 2007/08, S. 100.

36 Weibel 2002 (wie Anm. 1), S. 12f.

37 Janhsen 2012 (wie Anm. 1), S. 110.

38 Vgl. Ausst.-Kat. Herne 2000 (wie Anm. 3), S. 94–96.

lion-Effekt zu deuten ist, gibt den »aktivierten Rezipienten« Zeit, ihre Aufmerksamkeit zu kanalisieren:[39]

> »Doch in der ungewohnten und oftmals unbequemen Haltung erfährt er letztlich vor allem, was ihn von der Marmorplastik nebenan trennt: der eigene Körper mit zu schwachen Muskeln, fehlender Balance und mangelhafter Koordination.«[40]

Daraus folgernd könnte man argumentieren, dass die von Wurm entworfenen Handlungsmuster innerhalb seiner Skulpturen die Grenze zwischen Kunst und Leben infrage stellen.[41] Sie eröffnen gleichermaßen Denkansätze dazu, was Kunst an der Grenze zwischen Darstellung und Nachstellung sein kann. Durch die Offenheit, die dem Werk inhärent ist, entstehen Paradoxien, Skurrilität, Zufall und Zerstreuung.[42]
Ein weiterer Punkt, der die Ausstellung im Städel auszeichnet, ist die Frage, weshalb Erwin Wurms interaktive Skulpturinseln nicht in den Räumen der Sammlung für zeitgenössische Kunst präsentiert werden, obwohl Wurm ja ein zeitgenössischer Künstler ist. Durch die gewollte Inszenierung der Wurm'schen Skulpturen in der Abteilung der Alten Meister sucht er sich im Städel in einen kunsthistorischen Kanon einzuschreiben. Er reiht sich und seine, wie Umathum sie nennt, »Markenzeichen« in die Tradition der Alten Meister ein und suggeriert eine Genealogie.
Eine Referenz an die Kunstgeschichte zeigt Wurm ebenso mit einer ganz bestimmten *One Minute Sculpture* auf: Sie befindet sich direkt vor dem Haupteingang des Städels. *Einmal Hund sein* empfängt den Besucher und fordert ihn auf, sich wie ein Hund auf allen Vieren auf ein weißes Podest zu stellen. Dabei ist man mit einer Hundeleine um den Hals an das Museum gekettet. Diese nachzustellende Pose, die von Valie Export und Peter Weibel durch ihre Aktion *Die Mappe der Hundigkeit* bereits so prominent besetzt ist, wird hier aufgegriffen. Allerdings ist der Kontext ein anderer. In der Version von Export und Weibel läuft Weibel im Februar 1968 in der Öffentlichkeit auf allen Vieren, wie ein Hund, angeleint hinter Valie Export durch die heutige Fußgängerzone in der Kärntner Straße im ersten Wiener Bezirk.[43] Wie selbstverständlich führt Export Weibel durch die Straßen. Diese Arbeit thematisiert, wie viele andere Arbeiten, die dem Wiener Aktionismus zugeschrieben sind, die Reziprozität von Kunst und Leben.[44] Zudem ist diese Arbeit auch eine eminent politische, denn sie thematisiert Fragen nach Dominanz, sozialen Autoritäten und Geschlechterrollen. Darüber hinaus ist mit Valie Exports Geste der Dominanz ein deutlich feministischer Aspekt in ihrer Aktion mit einzubeziehen. Export macht in ihren Werken oftmals den eigenen Körper zum Sujet. In Wurms Adaption hingegen sind weder Körper noch die beiden Geschlechter präsent. Die angedeutete Position Peter Weibels ist so lange vakant, bis sich ein Besucher traut, sich anzuleinen. Hingegen scheint die Position Valie Exports nicht mehr existent zu sein. Das Museum als Institution tritt an ihre Stelle. Dieses Vorgehen Wurms ist sicherlich streitbar. Negiert er den feministischen Aspekt, den dieses Zitat mit sich bringt? Der mögliche Erklärungsansatz ist ein anderer: Wurm visualisiert die Abwesenheit von Körpern im Raum ganz deutlich in seinen Staubskulpturen, indem er den Staub als Spur von einem ehemals an dieser Stelle existierenden Körper thematisiert. In *Einmal Hund sein* sind die Körper und die Spuren, die diese Aktion 1968 an Weibel und Export hinterließ, ebenfalls abwesend. Nicht einmal die Reaktionen von damals sind 2014 vor dem Städel dieselben. Draganova zufolge bildet genau diese Abwesenheit und gleichzeitig auch die Wiederaufführbarkeit von zeitlich begrenzten Aktionen, wie diejenige *Aus der Mappe der Hundigkeit* den Schwerpunkt der Arbeit.[45] Janhsen konstatiert, dass es hier nicht weiterhelfe, darüber zu spekulieren, was mit der Pose des Hundes in dieser *One Minute Sculpture* gemeint sei, denn dann verfehle man das »Spezifische der Arbeiten Erwin Wurms«.[46] Der offene Charakter eines Kunst-

39 Mit dem umgekehrten Pygmalioneffekt sind Stillstellen einer lebendigen Figur, statt der Belebung einer Statue gemeint. Möller 2014; Vgl. Umathum 2011, S. 115.

40 Fricke, Anna: »Gefilmt, fotografiert, wiederaufgeführt – zur Dokumentation temporärer Kunstwerke«. In: *Städel Blog*, Gegenwartskunst im Städel, 2014. http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/gefilmt-fotografiert-wiederaufgefuhrt-zur-dokumentation-temporarer-kunstwerke (28.09.2014).

41 Vgl. Weibel 2002 (wie Anm. 12), S. 18.

42 Vgl. ebd., S. 19.

43 Vgl. Dziewior, Yilmaz: *Valie Export – Archiv*. Bregenz 2012, S. 190.

44 Vgl. Draganova, Viktoria: »Wie viel Vergangenheit steckt in einer Minute? Erwin Wurm und der Wiener Aktionismus.« In: *Städel Blog, Gegenwartskunst im Städel*, 2014. http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/wie-viel-vergangenheit-steckt-in-einer-minute-erwin-wurm-und-der-wiener-aktionismus (30.09.2014).

45 Vgl. ebd.

46 Janhsen 2012 (wie Anm. 1), S. 116.

werks, in diesem Falle der Adaption einer politischen und sozialkritischen Aktion von Export und Weibel, würde zu Ecos Konzept vom offenen Kunstwerk passen. Für ihn sind Kunstwerke, laut Fricke, nicht statisch, sondern in Bewegung und werden überhaupt erst durch physische Teilnahme der Rezipienten vollendet.[47] Draganova postuliert passend hierzu: »Erst durch den aktiven Besucher wird sie zum ›Reenactment‹ der in der Vergangenheit liegenden Aktion.«[48]

// Fazit

Dadurch, dass die *One Minute Sculptures* sich anders präsentieren, nämlich als statische Skulpturen, stellen sich dem Betrachtenden viele Fragen: Was vergegenwärtigen die *One Minute Sculptures* eigentlich? Wie werden sie rezipiert? Was lässt sie zur Skulptur werden? Sind andere Gattungsbegriffe möglicherweise treffender? Wie verschieben sich die gewohnten Sichtweisen im Museum zwischen Kunst und Rezipient?

Zieht man die bereits erwähnten Punkte in Betracht, so eröffnet sich eine vielschichtige Struktur, die den *One Minute Sculptures* zugrunde liegt. Es stellt sich hier jedoch die Frage, ob sich diese Anknüpfungspunkte hinter den Werken wirklich in jeder *One Minute Sculpture* aus dem Städel wiederfinden. In den sorgfältig arrangierten, inszenierten und dann fotografisch dokumentierten Arbeiten sind diese Aspekte sicherlich zu finden. Allerdings ist hier anzumerken, dass für den Betrachter nicht wirklich verifizierbar ist, ob diese *One Minute Sculptures* auch wirklich eine Minute existieren und sie auch das mögliche Scheitern beinhalten. Dem Betrachter bleibt nur die Dokumentation der Performance. Nur so wird die ephemere Struktur der von Wurm persönlich arrangierten skulpturalen Werke erlebbar. Nur das fotografische und objekthafte Relikt erinnert an das Vergangene. Welche Rolle übernehmen in diesem Zusammenhang die *One Minute Sculptures* als performative Inseln im Museum? Welche Aspekte betont die bildhafte Dokumentation auf dem privaten Mobiltelefon?

Bleibt man bei oberflächlicher Betrachtung der oftmals absurd wirkenden Anweisungen und ihrer daraus entstehenden Kurz-Performances, so überwiegt sicherlich der humoristische Aspekt, auch durch Titel wie *Organisation von Liebe*, die abstrakte oder poetische Konzepte mit Alltagsgegenständen kontrastieren. Die dargebotenen Posen der aktivierten Rezipienten auf weißen Postamenten mit zweckentfremdeten Requisiten scheinen außer der Darstellung eines Selbstversuchs keinen Sinn zu ergeben. Für den ein oder anderen wirken sie im Museum deplatziert. Gegen diese Auffassung steht Wurms Plädoyer für den Umgang mit Humor als Lockmittel. Seine Aussage zum Witz findet sich in anderer Form auch in den Schriften des österreichischen Psychoanalytikers Sigmund Freud. Dieser hat den Witz als eine kleine Rebellion gegen die gesellschaftlich tradierten Handlungsvorgaben gedeutet.[49] Wurm fordert das Publikum heraus, seine Skulpturen nachzumodellieren, was größtenteils nur mit Überwindung gelingt. Durch die kleinen ausformulierten und skizzenhaft illustrierten Gebrauchsanweisungen für die einzelnen Werke lässt Wurm den Rezipienten seine Idee unzählige Male wiederholen. Durch Wurms Aufforderung, sich nur 60 Sekunden in äußerst ungewohnten und auch unbequemen Posen zu präsentieren, zeigt er auf, dass sowohl die Requisiten beliebig oft verwendet als auch die Handlungen von nahezu jedem Akteur nachgestellt werden können. Somit liegt der Fokus auf der Wiederaufführbarkeit und thematisiert unter anderem die Problematiken und Möglichkeiten ephemerer Kunst. Wie dokumentiert man zeitlich begrenzte Aktionen? Ist es notwendig, diese zu dokumentieren?

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Selbsterfahrung. Durch das freiwillige Exponieren des Rezipienten eröffnet sich eine andere Sphäre. Schon durch das Betreten des Podestes tritt man aus dem Ausstellungsraum in eine andere Ebene. Die Konturen zwischen Kunst, Betrachter und Künstler werden unscharf. Diese andere Wahrnehmung, nämlich sich vor Publikum zu präsentieren, lässt den Akteur reflektieren. Mögliche Fragen, die sich hier stellen, können sich auf das Subjekt und sein Verhalten anderen gegenüber beziehen. Was ist öffentlich, was ist privat?

Nichtsdestotrotz gibt es, wie beispielhaft *Einmal Hund sein* zeigt, auch bei denjenigen, dem Publikum zugänglichen Skulpturen, einen kunsthistorischen Bezug. Aller-

47 Vgl. Fricke 2014a (wie Anm. 15).

48 Draganova 2014 (wie Anm. 44).

49 Vgl. Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig, Wien 1905.

dings erscheint es bei Wurms Nachstellung der Aktion von Export und Weibel fragwürdig, eine solch dominant besetzte Arbeit, die für gesellschaftliche Emanzipation steht, auf ihre plastische und erfahrungsästhetische Komponente zu reduzieren. Doch genau das scheint in das Konzept der *One Minute Sculptures* zu passen: Sie verneinen den politisch korrekten Umgang.
Fragwürdig allerdings bleibt für den Besucher der Ausstellung im Städel, warum die interaktiven Inseln der *One Minute Sculptures* sich nicht in den Sammlungsräumen der Gegenwartskunst präsentieren. Stattdessen werden mit ihnen die oberen Geschosse des Hauses bespielt. Korrelationen mit den die *One Minute Sculptures* umgebenden Werken sind zumeist nicht ersichtlich oder nachvollziehbar; außer bei der Skulptur *Organisation von Liebe*, die in einem Raum untergebracht ist, der Werke – vorwiegend Gemälde – beheimatet, die sich mit den Themen von Freundschaft, Liebe und Zuneigung beschäftigen.

Durch die Vielzahl von Bezügen in einem stark verdichteten Geflecht der Werke Erwin Wurms scheint es hilfreich, seine *One Minute Sculptures* als Katalysatoren zu betrachten. Sie verbinden Dinge und stoßen dadurch Neues an. Genau diese Komponente vereint die Vielfalt der Deutungsansätze in den ephemeren Skulpturen Wurms.

Zurück zum Inhaltsverzeichnis

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*. Abb. nach: Wurm, Erwin: *The artist who swallowed the world*. Ostfildern 2006, Abb. S. 95.

Abb. 2: Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*, 2014. Abb. des Autors.

Abb. 3: Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*, 2014. Abb. des Autors.

Abb. 4: Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*, 2014. Abb. des Autors.

Abb. 5: Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*, 2014. Abb. des Autors.

Abb. 6: Piero Manzoni: *Base Magica*, 1961. Abb. nach: Ausst.-Kat. Heidelberg, 2009: Heidelberg. *Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne*, S. 117.

// Literaturverzeichnis

Dziewior, Yilmaz: *Valie Export – Archiv*. Bregenz 2012.

Janhsen, Angeli: *Neue Kunst als Katalysator*. Berlin 2012.

Kittelmann, Udo: »Expedition«. In: Kölnischer Kunstverein (Hg.): *Erwin Wurm. Expedition*. Ostfildern 1994, S. 5–7.

San Martin, Francisca Javier: *Arte hoy*. San Sebastian, Donostia 2001².

Schantl, Alexandra: »Erwin Wurm – Eine Werkchronologie«. In: Schantl, Alexandra: *Die Liebe zu den Objekten. Aspekte zeitgenössischer Skulptur*. Wien, New York 2007/08.

Siems, Christof: »Vorwort«. In: Onkel & Onkel (Hg.), *Erwin Wurm – 44 Vorschläge. Eine soziale Skulptur*. Berlin 2009, S. 2–3.

Spiegl, Andreas: »Es staubt«. In: Kölnischer Kunstverein (Hg.): *Erwin Wurm. Expedition*. Ostfildern 1994, S. 9–12.

Umathum, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzales-Torres, Erwin Wurm und Tilo Sehgal*. Bielefeld 2011.

Vogel, Sabine B.: »Realitätskollisionen«. In: *Frame*, 20 (Sommer 2007), S. 118–128.

Vogel, Fritz Franz: *The Cindy Shermans: Inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840 bis 2005*. Köln 2006.

Weibel, Peter: »Behavioral Forms of Sculpture«. In: Weibel, Peter: *Erwin Wurm*. 2002, S. 11–19.

Ausst.-Kat. *Braun – Streuli – Wurm: Videos*, Flotmannhallen Herne 2000, Stadt Herne (Hg.), Nürnberg 2000.

Ausst.-Kat. *Direktionsskulptur – con vista sulle mie montagne*, Museum Het Domein Sittard, Sittard 2007.

// Internetressourcen

Draganova, Viktoria: »Wie viel Vergangenheit steckt in einer Minute? Erwin Wurm und der Wiener Aktionismus«. In: *Städel Blog, Gegenwartskunst im Städel*, 2014. http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/wie-viel-vergangenheit-steckt-in-einer-minute-erwin-wurm-und-der-wiener-aktionismus (30.09.2014).

Fricke, Anna: »Gefilmt, fotografiert, wiederaufgeführt – zur Dokumentation temporärer Kunstwerke«. In: *Städel Blog, Gegenwartskunst im Städel*, 2014. http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/gefilmt-fotografiert-wiederaufgefuhrt-zur-dokumentation-temporarer-kunstwerke (28.09.2014).

Fricke, Anna: »Das Leben als Kunstwerk«. In: *Städel Blog, Gegenwartskunst im Städel*, 2014a. http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/das-leben-als-kunstwerk (30.09.2014).

Hollein, Max: »Anweisungen zum wieder menschlicher werden – Städel-Direktor Max Hollein über das Werk von Erwin Wurm«. In: *Städel Blog, Gegenwartskunst im Städel*, 2014. http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/anweisungen-zum-wieder-menschlicher-werden-stadel-direktor-max-hollein-uber-das-werk-von-erwin-wurm (30.09.2014).

Möller, Jannikhe: »Auf dem Sockel – von Projektionsflächen und Bühnen«. In: *Städel Blog, Gegenwartskunst im Städel*, 2014. http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/auf-dem-sockel-von-projektionsflaechen-und-buehnen (30.09.2014).

Schwerdtfeger, Jakob: »Zwischen Komik und Ernst: Erwin Wurms One Minute Sculptures«. In: *Städel Blog, Gegenwartskunst im Städel*, 2014. http://blog.staedelmuseum.de/gegenwartskunst/zwischen-komik-und-ernst-erwin-wurms-one-minute-sculptures (25.09.2014).

Strategien der Raumwahrnehmung in Giuseppe Terragnis Casa del Fascio // ***hannah taege***

Casa del Fascio – Haus des Faschismus – so nannte man die lokalen Parteizentralen, die nach der Machtübernahme Mussolinis 1922 unter der Leitung der Faschistischen Partei Partido Nazionale Fascista (PNF) etabliert wurden. Sie wurden in jedem Ort und in jeder Stadt Italiens installiert, um eine umfassende politische Kontrolle ausgehend von der Hauptstadt Rom zu ermöglichen. In den *Casas del Fascio* hatten nicht nur faschistische Organisationen ihren Sitz. Oftmals wurden auch Kinos, Theater und Bibliotheken integriert, um die Bewegung als volksnah zu präsentieren.[1]

Als der italienische Architekt Giuseppe Terragni zwischen 1932 und 1936 die *Casa del Fascio* in der norditalienischen Stadt Como baute, hatte er wahrscheinlich nicht vermutet, dass dieses Gebäude einmal das Berühmteste seines gesamten architektonischen Oeuvres sein würde (Abb. 1). Die Veröffentlichung der ersten und bisher einzigen Monografie im Jahr 2003 von dem Architekten Peter Eisenman zeigt jedoch die Ratlosigkeit der Forschung, wie mit dem Gebäude umgegangen werden soll.[2] Denn die Architektur der *Casa del Fascio* bleibt eng mit ihrer politischen Funktion verknüpft.

> » [...] Gerade weil seinem [Terragnis] Werk von der Architektenschaft durchweg bis heute höchste architektonische Qualität attestiert wurde, zielten die meisten Würdigungen seit der Nachkriegszeit darauf, seine Architektur aus dem gesellschaftlichen Kontext – dem italienischen Faschismus – herauszulösen und damit der Frage nach der Verantwortung zu entziehen, um ausschließlich deren angeblich überzeitliche Schönheit preisen zu können«,

stellte der Architekturhistoriker Winfried Nerdinger bei einem Vortrag an der TU Hannover 2004 fest.[3] Da sich auch Giuseppe Terragni, wie seine sechs Architektenkollegen aus der 1920 gegründeten Gruppo 7, öffentlich zum Faschismus bekannte, erscheint die Analyse seines Werks vor diesem politischen Hintergrund zwingend.

abb. 1 // Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio*, 1932–1936, Como.

Der Beitrag richtet seine Aufmerksamkeit auf die Mittel und Strategien, die Terragni angewendet hat, um den Faschismus architektonisch in Szene zu setzten. Zunächst soll daher der Entstehungsprozess der *Casa del Fascio* betrachtet werden. Welche Merkmale des Parteigebäudes präsentieren die faschistische Ideologie dem außenstehenden Betrachter? Die Raumwahrnehmung spielt hierbei eine wesentliche Rolle. In diesem Zusammenhang ist besonders die Fassadengestaltung von Interesse. Welche architektonischen Strategien wendet Terragni an?

---

1 Vgl. Gjirardo, Diane: »Politics of a Masterpiece: The Vicenda of the Decoration of the Facade of the Casa del Fascio, Como, 1936–39«. In: *The Art Bulletin* 62, Nr. 3, 1980, S. 466–478, hier: S. 468.

2 Siehe hierzu: Eisenman, Peter: *Transformations. Decompositions. Critiques*. New York 2003.

3 Nerdinger, Winfried: »Giuseppe Terragni und die Verantwortung des Architekten«. In: ders.: *Architektur. Macht. Erinnerung. Stellungnahmen 1984–2004*. München, Berlin, London u.a. 2004, S. 81–89, hier: S. 82.

Anschließend soll auf die Einbindung der *Casa del Fascio* in die Stadtlandschaft Comos eingegangen werden. Vorwegzunehmen sei bereits, dass auch die Zwiesprache zwischen dem Comer Dom und der *Casa del Fascio* eine politische Intention verfolgt.

// Der Entwurfsprozess

Nach der Ausstellung rationalistischer Architektur in Rom 1928, zu der Terragni einen wesentlichen Teil beitrug, erhielt er den Auftrag der faschistischen Partei, eine lokale Parteizentrale in der norditalienischen Stadt Como zu bauen. Terragni setzte sich schon während seines Studiums sehr intensiv mit den Entwicklungen des Neuen Bauens auseinander. Dies zeigt sich unter anderem in seiner *Casa del Fascio*, bei der er sich auch von Le Corbusier beeinflussen ließ.[4] In dem 1936 in der Zeitschrift Quadrante veröffentlichten Artikel zur Struktur und zum Bau der Casa del Fascio hält Terragni fest: »I finalized the design of the *Casa del Fascio*, based on the above premises and study of the most advanced architectural tendencies [...].«[5]

Als Mitglied der Gruppo 7, war Giuseppe Terragni überzeugt, dass Italien eine Vorreiterrolle bei der Entwicklung einer neuen nationalen Architekturform zufalle:

> »Italien ist aufgrund seines Charakters und vor allem aufgrund der siegreichen Epoche des Aufstiegs, die es durchläuft, das würdigste Ziel dieser Mission der Erneuerung. Italien fällt es zu, dem neuen Geist die höchste Entwicklung zuteil werden zu lassen und ihn bis zu den äußersten Konsequenzen zu treiben, bis dahin, den anderen Nationen wie in den großen Epochen der Vergangenheit einen Stil zu diktieren«,

schreibt die Gruppo 7 in ihrem Manifest.[6] Die neue italienisch-nationale Architekturform müsse jedoch aus einer Rückführung auf die primären stereometrischen Grundformen der Architektur, also auf die der römischen Antike, hervorgehen.[7] So galten folgende Richtlinien für den neuen rationalen Baustil: »Absolute Begrenzung der Zahl der verwendeten Bauelemente, maximale Perfektion in ihrer materiellen Ausgestaltung, [und] abstrakte Reinheit ihrer Zusammensetzung«.[8] Um ein Bauwerk nach diesen Gesichtspunkten zu erbauen, sollte die Architekturidee in ihren Entwürfen zunächst einem Selektionsprozess unterworfen werden.

Genauso ging Giuseppe Terragni bei dem Entwurf der *Casa del Fascio* vor. Sein Selektionsprozess trägt dabei ganz eindeutig architekturhistorische Züge. Das zeigt bereits sein erster Entwurf, in dem er sich an dem Aufbau eines Renaissancepalastes orientiert. Für die Raumwahrnehmung der finalen *Casa del Fascio* wird dieses Anfangsmerkmal wichtig werden.

Drei unterschiedliche Fensterordnungen hierarchisieren die Fassade des ersten Entwurfs, wobei die Fenster in einem vertikalen Rhythmus von drei zu eins zu drei angeordnet sind. Die Piano Nobile ist durch Fenster mit Giebeln, breiten Fensterrahmungen und partiellem Balkonzugang hervorgehoben. Das Balkongeländer wird von renaissancetypischen Balustern getragen. Im Gegensatz dazu definiert Terragni das Erdgeschoss mit schlichten Fenstern und großsteinigem Mauerwerk als eine fest in der Erde verwurzelte Gebäudebasis. Eher unauffällig und flüchtig zeigt sich das oberste Stockwerk des Gebäudes.

In einem Stadtpalast der Renaissance ließ sich jedem Geschoss eine klare Funktion zuordnen, die an der Fassade abgelesen werden konnte. So diente das Erdgeschoss dem öffentlichen Empfang von Besuchern, Händlern und Kunden. Im ersten Geschoss, dem Piano Nobile, waren Repräsentationsräume zu finden, in den darüber liegenden Geschossen die Privatgemächer der Hausbesitzer.
Auch wenn es sich bei der *Casa del Fascio* um einen politischen Funktions- und Verwaltungsbau handelt, kann davon ausgegangen werden, dass Terragni im ersten Entwurf den drei Etagen bestimmte Funktionen zuweisen wollte. Die Räumlichkei-

4 Terragni, Giuseppe: »Building the Casa del Fascio«. In: Eisenman, Peter: *Transformations. Decompositions. Critiques*. New York 2003, S. 261–271, hier: S. 264.

5 Terragni 2003 (wie Anm. 4), S. 263.

6 Gruppo 7: »Architettura I«. In: La Rassegna Italiana. 1926 (deutsche Übersetzung von Ulrich Hausmann). In: Pfammatter, Ulrich: *Modere und Macht. ‚Razionalismo': Italienische Architekten 1927–1942*, Braunschweig, Wiesbaden 1996. S. 164–169, hier: S. 165f.

7 Vgl. Pfammatter, Ulrich: *Moderne und Macht. ‚Razionalismo': Italienische Architekten 1927–1942*. Braunschweig, Wiesbaden 1996, S. 41.

8 Ebd., S. 41.

ten im Erdgeschoss waren vermutlich als Anlaufstelle für die städtische Bevölkerung gedacht, im ersten Geschoss waren die Sitzungssäle der Partei und im obersten Geschoss die Büros der Parteifunktionäre zu finden.

In den nachfolgenden Entwürfen der *Casa del Fascio* übernimmt Terragni die Hierarchisierung der Fassadengliederung des ersten Entwurfs, reduziert die den Geschossen zugeordneten Architekturmerkmale jedoch kontinuierlich. Besonders ein Vergleich von erstem, dritten und vierten Entwurf zeigt diese zunehmende Reduzierung der Hierarchisierungselemente: Die Fenster lassen sich im vierten Entwurf nur noch auf Grund ihrer unterschiedlichen Fensteröffnung unterscheiden. Die Baluster der Balkone verwachsen zu einer glatt gemauerten Balustrade, die zum Teil mit der Hausfassade verschmilzt. Die vormals reliefartigen, grob gehauenen Mauersteine des Erdgeschosses im ersten Entwurf werden im evolutionären Entwurfsprozess geglättet und bilden nun eine einheitliche Fassadenfläche. Die einzelnen Geschosse sind in ihrer Funktion und Wichtigkeit nicht mehr voneinander unterscheidbar.

// Die Struktur

Durch die Reduzierung der architektonischen Schmuckelemente schält Giuseppe Terragni quasi die stereometrische Form des Gebäudes, einen halben Würfel, aus seiner historischen Fassadenhülle heraus. Der realisierte Bau der *Casa del Fascio* zeigt schließlich eine vollständig auf die Grundform reduzierte Architektur: eine halbwürfelförmige, vierstöckige Eisenbetonskelett-Konstruktion mit marmorbelegten Außenflächen über einem 33,2 m langen und breiten Grundriss. Die Konstruktion lässt zunächst keinerlei Rückschlüsse auf die Palastarchitektur der Renaissance mehr zu.

Betritt man jedoch die *Casa del Fascio*, findet man sich in eben dieser palastartigen Struktur wieder. Die Räume gruppieren sich um einen Innenhof, welcher nach oben hin durch eine Decke aus Glasbausteinen abgeschlossen ist. So dringt Tageslicht bis in die Mitte des Gebäudes vor. Dieser offene Eindruck wird durch die vollständig verglasten Eingangsbereiche an Vorder- und Rückseite des Gebäudes weiter verstärkt. Der Haupteingangsbereich ist mit schwarzem Marmor ausgekleidet. Die Decke wirkt durch die Schwärze des Marmors und im direkten Vergleich mit dem überdachten, hellen Innenhof gedrungen. Terragni nennt diesen Eingangsbereich Atrium,[9] nach dem Gemeinschaftsraum eines antik-römischen Wohnhauses, von dem aus alle Räume des Hauses erreicht werden können. Tatsächlich befindet sich auch in der *Casa del Fascio*, im Atrium die Haupttreppe des Gebäudes, die zu den Räumen der oberen Geschosse führt.
Auf der linken Seite des Atriums befindet sich ein für die faschistischen Parteizentralen wichtiges und immer in den Bau integriertes Element: das Sacrario, ein Denkmal für die Gefallenen der faschistischen Revolution. Auf den Aspekt der daraus resultierenden profan-religiösen Aufladung des Bauwerks soll an späterer Stelle eingegangen werden.

Giuseppe Terragni orientiert sich in der Struktur der *Casa del Fascio* an einer von Le Corbusier 1929 vorgeschlagenen Gestaltungstypologie für Villenbauten, in der dieser vier Architekturtypen voneinander unterscheidet.[10] Der vierte Villentyp ist besonders wichtig für die vorliegende Architektur. Er entsteht aus einem Prisma. Die Wände oder der Raum werden aus funktionellen oder ästhetischen Gründen eingerückt, so dass die Skelettkonstruktion des Gebäudes zwangsläufig freiliegt. Terragni schreibt in seinem Artikel zum Bau der *Casa del Fascio*:[11]

> »We are dealing with that type of construction defined by Le Corbusier as très généreux, which clearly declares the highly regular structural skeleton, permitting ample freedom in spacing the recesses (never protrusions) in the enclosing walls of the building.«[12]

Terragni übernimmt also diese Struktur Le Corbusiers für die *Casa del Fascio*, erzeugt so ein strenges und schweres Netz aus Gitterräumen und unterteilt anschließend die Grundform der *Casa del Fascio* in Volumenschichten und Raumzellen.[13] Es entstehen Nutzkörper, wie Büro- und Konferenzräume, ein überdachter Innenhof und Loggien.

---

9 Vgl. Abb. 176, in: Eisenman 2003 (wie Anm. 2), S. 114.

10 Vgl. Abbildung, in: Etlin, Richard: *Modernism in Italian architecture: 1890–1940*. Cambridge, London 1991, S. 450.

11 Vgl. Ebd., S. 449.

12 Terragni 2003 (wie Anm. 4), S. 264.

13 Vgl. Etlin 1991 (wie Anm. 10), S. 451.

Wie ordnet Terragni nun die Räume im Gebäude an? Wir haben bereits erfahren, dass er sie renaissacepalast-typisch um den Innenhof gruppiert. Weist er den Geschossen auch die gleichen Hierarchien zu wie im Renaissancepalast?

Die Fassade der *Casa del Fascio* zeigt auf den ersten Blick diese Hierarchisierung nicht. Im Gebäudeinneren jedoch scheint Giuseppe Terragni das Konzept eines Renaissancepalastes übernommen zu haben. So kann dem Erdgeschoss eine mit der städtischen Bevölkerung interagierende und beratende Funktion zugeordnet werden. Die hier angesiedelten Büros sind karitative Einrichtungen und Beratungsstellen für die Familien von Kriegstoten und im Krieg Verstümmelten. Die Menschen, die diese Beratungen in Anspruch nehmen, sind also mit den »Kunden« im Stadtpalast der Renaissance zu vergleichen.
Anders ist es im ersten Geschoss des Parteigebäudes. In diesem Piano Nobile befinden sich wichtige Büros der Parteifunktionäre und Repräsentationsräume, zum Beispiel der Saal für die Parteiversammlungen, das Vizegeneralsekretariat, das Büro des Generalsekretärs oder die Büros der faschistischen Kampfjugend. Das erste Geschoss bringt also die politische Macht zum Ausdruck.
Ein Geschoss höher wird der Zirkel der Besucher gänzlich auf die Parteimitglieder reduziert. Hier befindet sich das Büro des Mitarbeiterverbandes, die Parteikasse, das Mitgliederbüro und außerdem die Büros der lokalen oberen Parteifunktionäre.
Im obersten Geschoss sind schließlich nur noch Räume verschiedener faschistischer Gruppen, zum Beispiel der Universitätsgruppe oder des Jugendkampfsportbundes, und das Archiv zu finden.
Wie anhand der Platzierung der funktionellen Räume im Architekturgebilde dargelegt wurde, werden die Geschosse als Ganzes weiterhin hierarchisierend geordnet. Wie strukturiert Giuseppe Terragni aber nun die Außenfassade?

// Die Fassade

Übernähme Terragni die innere Ordnung des Gebäudes auch an der Fassade, sollte eine horizontale Schichtung zu erkennen sein. Doch an keiner Fassade ist diese horizontale Schichtung erkennbar. Es gibt zwar verschiedene Fensterformen, statt jedoch den Geschossen jeweils eine einheitliche Fensterordnung zuzuweisen – wir denken wieder an die Fassadengliederung des Renaissancepalasts – gibt Terragni jeder Raumform, jedem Raumtypen eine eigene Fensterform. Es fällt auf, dass Raumtypen mit gleicher oder ähnlicher Funktion im Gebäude übereinander angeordnet sind. Ein Vergleich der Etagengrundrisse bestätigt diese Vermutung. Terragni entwickelt so die Fensterformen jeder Fassade evolutionsartig in vertikalen Streifen. Er dreht somit die hierarchisierte Fassade des Renaissancepalastes um 45 Grad. Dadurch verläuft die Hierarchisierung nicht mehr vertikal, sondern fortlaufend horizontal. Die eigentlichen Geschosse der *Casa del Fascio* werden so enthierarchisiert und einander gleichgestellt. Der vor dem Gebäude stehende Betrachter, vormals der Hierarchie entsprechend dem Erdgeschoss zugeordnet, befindet sich nun auf gleicher Höhe mit jeder einzelnen Entwicklungsebene, die er alle in einem Gebäudeumlauf wahrnehmen kann. Außerdem lassen sich anhand der Fensterform und -größe die Innenraumgrößen und Raumfunktionen erahnen.
Terragni scheint mit diesen Fassaden- und Raumstrategien also genau das gläserne Haus abbilden zu wollen, als welches Mussolini einst den Faschismus bezeichnete. Ein Haus aus dem modernen Baumaterial Glas, welches Symbol für den Faschismus als moderne Bewegung sein soll. Ein Haus, welches für jeden Bürger durchsichtig und einsehbar ist und in welchem keine Handlung unbeobachtet bleibt. So beschreibt es auch Giuseppe Terragni selbst in seinem 1936 veröffentlichten Bericht über den Bau der *Casa del Fascio*:

> »This is the Mussolinian concept that ‚Fascism is a house of glass into which all may look´, which leads to a complementary interpretation: no obstruction, no barrier, no obstacle between political leaders and the people. [...] Being able to see what goes on inside is what distinguishes a Casa del Fascio built for the people from a royal palace, a barracks, or a bank.«[14]

14 Terragni 2003 (wie Anm. 4), S. 262.

// Der Äußere Raumeindruck und die Realität

Der äußere Raumeindruck entspricht jedoch nicht den wirklichen Dimensionen. Obwohl die Fensterformen die dahinterliegenden Räume und ihre Funktionen scheinbar offenlegen, bleiben die Handlungen im Inneren jedoch weiterhin uneinsehbar. Bereits mit der weiterhin bestehenden, jedoch versteckten renaissancetypischen Geschoss-Hierarchie offenbart die Architektur selbst, dass sie ihr Innenleben nicht preisgeben will. Die Fassade der *Casa del Fascio* funktioniert in Wirklichkeit wie eine Blendfassade. Sie täuscht dem Betrachter Einsicht in die Vorgänge im Gebäudeinneren lediglich vor.

Walter Benjamin sieht in der Täuschung ein entscheidendes Element des Faschismus.[15] Im Nachwort »Ästhetisierung des Krieges« seiner Schrift »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« von 1935/36 schreibt er:

> »Der Faschismus versucht, die neu entstandenen proletarisierten Massen zu organisieren, ohne die Eigentumsverhältnisse, auf deren Beseitigung sie hindrängen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen. Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen Ausdruck in deren Konservierung zu geben. Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus.«[16]

Die hier von Benjamin thematisierten Eigentumsverhältnisse können mit der alten italienischen Staatsordnung, der Monarchie, gleichgesetzt werden, die die revoltierenden Faschisten ursprünglich aufheben wollten. Letztendlich agiert Mussolini jedoch selbst wie ein Monarch mit absolutem Herrschaftsanspruch, dessen Organisation der Massen, wie Benjamin andeutete, sich als neue Volksbewegung tarnte.

Der Rückgriff auf Strukturen des Renaissancepalastes in der *Casa del Fascio* offenbart architektonisch diese alten Eigentumsverhältnisse, die im Faschismus übernommen werden. Sie werden durch die aus modernen Materialen entwickelte Fassade konserviert und ästhetisiert.

15 Walter Benjamin bezieht sich hier zwar auf den Faschismus in Deutschland, jedoch lässt sich dieser Akt der Täuschung gleichermaßen im italienischen Faschismus finden.

16 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt 1980, S. 506.

// Säkulare Religion

Um ihre Politik zu popularisieren griffen die italienischen Faschisten vermehrt auf Mythenbildung zurück.[17] Nostalgisch und heroisierend blickte sie auf die antike Vergangenheit und deren vermeintliche Errungenschaften. Aus dieser Vergangenheit sollte die neue zeitgenössische und industrielle Gesellschaft mit Hilfe der faschistischen Revolution geboren werden.[18] Mussolini selbst sah sich als direkten Nachfolger des römischen Kaisers Augustus, als Einiger Italiens und Neuordner des italienischen Staatssystems. Wie Augustus ließ sich Mussolini als Kriegsheld, Soldat und Führer darstellen, so auch innerhalb der *Casa del Fascio*. Gleichzeitig benutzte er in seinen Reden oft christliche Metaphern, um die Ideen seiner faschistischen Partei zu umschreiben.[19] Es waren diese Symbole, Rituale und diese Sprache, die dem Faschismus ein profan-religiöses Aussehen verschafften. So beschreibt es der italienische Faschismusforscher Emilio Gentile:[20]

> »In Wirklichkeit hat sich der Faschismus nicht selbst beschränkt, Gott in einer traditionellen Art und Weise zu verehren, aber er hat in eine religiöse Sphäre eingegriffen. Sein Interesse in Religion war jedoch stets politisch, nicht theologisch.«[21]

Die Zielgruppe der Faschisten waren die Intellektuellen, die Jugend und das patriotische Bürgertum. Ihnen gefiel die moderne Art der politischen Religion Faschismus, die sie mit ihrem Nationalstolz vereinen konnten. In ihrer Abneigung gegenüber der italienischen Monarchie erkannten sie einen Weg, wieder politisch mitzubestimmen.[22] Eine säkulare Religion entsprach also genau der Intention dieser Zielgruppe.[23]

17 Vgl. Antliff, Mark: »Fascism, Modernism and Modernity«. In: *The Art Bulletin* 84, Nr. 1, 2002, S. 148–169, hier: S. 149.

18 Vgl. ebd., S. 150.

19 Vgl. Gentile, Emilio: »Fascism as Political Religion«. In: *Journal of Contemporary History*, Vol. 25, Nr. 2/3, 1990, S. 229–251, hier: S. 232.

20 Vgl. Antliff 2002 (wie Anm. 17), S. 154.

21 »In reality, fascism has not restricted itself to venerate God in traditional terms, but had intervened directly within the religious sphere. Its interest in religion was exclusively political and not theological [...].«; Gentile 1990 (wie Anm. 19), S. 230.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. ebd., S. 231.

Der Faschismus benutzt zur Rechtfertigung zwar die vermeintlichen historischen Erfolge des antiken Roms, er versteht sich aber gleichwohl als moderne Massenbewegung. Profan-religiöser Kult wird in die Architektur integriert, so wie auch in die *Casa del Fascio*. Am Sacrario gedachte man den Gefallenen der faschistischen Revolution. Ihr Tod wird als Martyrium verklärt und soll jeden daran erinnern, seine Pflicht für die faschistische Partei zu erfüllen. Mussolini ist durch Plakate an der Frontfassade, im überdachten Innenhof oder im Fresko im Konferenzraum gottähnlich allgegenwärtig. Seine überproportionierten Abbilder nehmen dabei stets wichtige Positionen im Raum ein, so am Ende des Innenhofs oder an der Kopfseite des Konferenzraumes.

// *Casa del Fascio* und Comer Dom

Auch die direkte Zwiesprache zwischen Parteigebäude und dem schräg gegenüber liegenden Comer Dom – einem der ältesten Kirchengebäude Norditaliens – ist nicht zufällig (Abb. 2). Die beiden Bauwerke lassen sich durch eine Fluchtlinie von der südöstlichen Ecke des Domes hin bis zum Parteigebäude miteinander verbinden. Im Zuge der Umstrukturierung von Como durch rationalistische Architektur sollte ein repräsentatives politisches Zentrum in der Nähe der wichtigsten historischen Bauten – dem Dom, dem Rathaus Broletto und dem Stadttor Torre di San Vitale – entstehen.

Der Platz für die *Casa del Fascio* wurde von der städtischen Regierung für den Bau zur Verfügung gestellt. Die *Casa del Fascio* richtete Terragni schließlich nach einer ost-nordost und west-südwest Achse aus, gleich der Stadtachsenausrichtung zu römischer Zeit. Die Frontfassade der *Casa del Fascio* ist damit fast zum Dreikonchenchor des Doms hin ausgerichtet, so dass sich von der Eingangshalle des Parteigebäudes und den Loggien aus das gotische Kirchengebäude betrachten lässt. Das zeigt auch die Spiegelung des historischen Bauwerks in den Glastüren des Eingangs.

abb. 2 // Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio*, 1932–1936, Como. Blick von der südlichen Seite Richtung Comer Dom.

Doch die Gegenüberstellung von Dom und Parteigebäude verfolgt ebenfalls eine weitere Intention. Sie zeigt nämlich die enge Zusammenarbeit von katholischer Kirche und Faschismus in Italien. Obwohl beide zunächst auch auf Grund der säkular-religiösen Ausrichtung des Faschismus Machtkämpfe austrugen, kam es nach der Machtübernahme 1922 in den Lateranverträgen zu einer gegenseitigen Anerken-

nung. Während die katholische Kirche das Königreich Italien mit der Hauptstadt Rom anerkannte, erhielt sie im Gegenzug eine hohe Entschädigungszahlung: einen neuen Kirchenstaat für den Verlust des alten Kirchenstaates.[24] Gleichzeitig wurde der Katholizismus von Mussolini zur Staatsreligion erhoben.[25] Mussolini hatte so die Akzeptanz und Unterstützung der Kirche und ihrer Anhänger sicher.

Dennoch zog die Parteizentrale städtebaulich und in seiner Funktion während des Faschismus Aufmerksamkeit auf sich. In ihrer Funktion als Ort für die Massen war sie während des faschistischen Regimes der Kirche als Ort für die Öffentlichkeit ebenbürtig, wenn nicht sogar dominierend. Das zeigen auch die beibehaltenen säkular-religiösen Merkmale, wie zum Beispiel das Sacrario. Die Menschen, die sich bei Parteiversammlungen auf dem Piazza del Popolo vor der *Casa del Fascio* trafen, standen außerdem stets mit dem Rücken zum Kirchengebäude. Sie wandten sich also nicht nur politisch, sondern auch körperlich dem Faschismus zu.

// Resumée

Es hat sich gezeigt, dass eine umfangreiche Betrachtung des Bauwerks und seiner Umgebung notwendig ist, um alle Ebenen von Giuseppe Terragnis *Casa del Fascio* zu erkennen. Die Schwierigkeit, das Moderne Bauen und das historische Architekturerbe Italiens zu verbinden, offenbarte sich in der Reihe der Entwurfsskizzen der *Casa del Fascio*. Die Einbringung der politischen Dimension zeigte sich in säkular-religiösen Merkmalen, wie dem Sacrario und der Verortung der Architektur im Stadtbild.

Mithilfe der Untersuchung der Fassadengestaltung, der Innenraumorganisation und der Verortung der *Casa del Fascio* konnten so die unterschiedlichen Strategien, mit welchen der Architekt die faschistische Ideologie architektonisch zu vermitteln sucht, offengelegt werden.

Zurück zum Inhaltsverzeichnis

24 Vgl. Gentile 1990 (wie Anm. 19), S. 230.

25 Vgl. Mattiolo, Aram: »E salva l'italia nel Duce. Die katholische Kirche im faschistischen Italien 1922–1938«. In: Faber, Richard (Hg.): *Katholizismus in Geschichte und Gegenwart*. Würzburg 2005, S. 121–142, hier: S. 130f.

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio*, 1932–1936, Como, Frontansicht von Westen, 2013. Abb. der Autorin.

Abb. 2: Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio*, 1932–1936, Blick von der südlichen Seite Richtung Comer Dom, 2013. Abb. der Autorin.

// Literaturverzeichnis

Antliff, Mark: »Fascism, Modernism and Modernity«. In: *The Art Bulletin* 84, Nr. 1, 2002, S. 148–169.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt 1980.

Eisenman, Peter: *Transformations. Decompositions. Critiques*. New York 2003.

Etlin, Richard: *Modernism in Italian architecture 1890–1940*. Cambridge, London 1991.

Gentile, Emilio: »Fascism as Political Religion«. In: *Journal of Contemporary History*, Vol. 25, Nr. 2/3, 1990, S. 229–251.

Gjirardo, Diane: »Politics of a Masterpiece: The Vicenda of the Decoration of the Facade of the Casa del Fascio, Como, 1936–39«. In: *The Art Bulletin* 62, Nr. 3, 1980, S. 466–478.

Gruppo 7: »Architettura I«. In: *La Rassegna Italiana*. 1926 (deutsche Übersetzung von Ulrich Hausmann). In: Pfammatter, Ulrich: *Modere und Macht. ›Razionalismo‹: Italienische Architekten 1927–1942*. Braunschweig, Wiesbaden 1996, S. 164–169.

Mattioli, Aram: »E salva l'italia nel Duce. Die katholische Kirche im faschistischen Italien 1922-1938«. In: Faber, Richard (Hg.): *Katholizismus in Geschichte und Gegenwart*. Würzburg 2005, S. 121–142.

Nerdinger, Winfried: »Giuseppe Terragni und die Verantwortung des Architekten«. In: ders.: *Architektur. Macht. Erinnerung. Stellungnahmen 1984–2004*. München, Berlin, London u.a. 2004, S. 81–89.

Pfammatter, Ulrich: *Modere und Macht. ‚Razionalismo': Italienische Architekten 1927–1942*. Braunschweig, Wiesbaden 1996.

Terragni, Giuseppe: »Building the Casa del Fascio«. In: Eisenman, Peter: *Transformations. Decompositions. Critiques*. New York 2003, S. 261–271.

Kontrastreiche Blicke: Félix Vallottons Holzschnitte
// *sabine halver*

> »Vallottons Oeuvre umfasst über 1.700 Gemälde, etwa 240 druckgrafische Arbeiten, 6 Kleinplastiken sowie einige Entwürfe für Anzeigen, Vignetten und verschiedene Objekte wie Lampenschirme oder Spielkarten.«[1]

Auch wenn das grafische Oeuvre des in der Schweiz geborenen Künstlers Félix Vallottons (1865–1925) lediglich knapp ein Siebtel – davon entstanden allein 200 Grafiken in den Jahren 1891–1898[2] – seines gesamten Schaffens ausmacht, so wurde er schon zu Lebzeiten als Grafiker berühmt. Noch heute zählen seine grafischen Arbeiten zu seinen bedeutendsten Werken. Nicht nur die Verwendung der Holzschnitt-Technik, sondern auch seine Fähigkeit, die Dinge mit nur wenigen Konturen darzustellen war seiner Zeit voraus und sollte Inspiration für nachfolgende Künstler sein. Um dies zu verdeutlichen, werden verschiedene Aspekte, wie zum Beispiel Technik, Stil und Bildinhalt in Vallottons Werk beleuchtet.

Nach einer kurzen Einführung in das gesellschaftliche Umfeld Vallottons sowie einigen biographischen Angaben, folgt die exemplarische Vorstellung einiger ausgesuchter Werke. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der herausragenden zehnteiligen Holzschnittreihe *Intimités* (1897/98). Inwieweit lässt sich Vallottons Werk als Spiegel der Gesellschaft verstehen? Sind die *Intimités* intime Szenen eines privaten Umfeldes und inwiefern werden öffentliche Themen zugelassen? Was ist an Vallottons Holzschnitten besonders, inwiefern waren seine Sujets und ihre Darstellungsmittel für diese Zeit bahnbrechend? Die Einflüsse des japanischen Holzschnittes sowie der Fotografie werden hierzu aufgezeigt, um den Blick auf das Werk Vallottons anhand der verschiedenen Medien zu schärfen.

Vallotton selbst war sich um die Bedeutung seiner Kunst bewusst. So verfasste er bereits mit zwanzig Jahren das *livre de raison* (1885), ein umfassendes Werkverzeichnis, »in das er bis zu seinem Tod Werk um Werk in Form knapper Beschreibungen eintrug«.[3] Schon 1932 erschien ein umfassender Werkkatalog, 1972 folgte der zweite und bis heute liegen viele Publikationen vor.[4]

Auch Kunsthistoriker sowie zeitgenössische Sammler würdigten seine Kunst: So lobte ihn etwa Julius Meier-Graefe, welcher die erste Monografie über Vallotton schrieb, mit den Worten:

> »Vallotton hat aus dem Holzschnitt so viel gemacht, dass er getrost auf den Ehrgeiz verzichten könnte, auch als Maler zu zählen [...] Denn malerischer als seine Bilder, farbenreicher als die Werke viel berühmterer ›Maler‹ sind diese Holzschnitte in Schwarz-Weiss.«[5]

Hedy Hahnloser, die zusammen mit ihrem Mann Arthur Hahnloser Kunst der Künstlergruppe *Nabis* und der *Fauves* sammelte, ließ sich von Félix Vallotton künstlerisch beraten[6], was das Vertrauen in seine künstlerische Expertise belegt.

// Félix Vallotton und der Holzschnitt

Der in Lausanne geborene Félix Vallotton reiste bereits mit 17 Jahren nach Paris um sich an der Académie Julian als Maler ausbilden zu lassen. Schon wenige Jahre später lernte er verschiedene druckgrafische Methoden kennen und stellte seine ersten Holzschnitte aus. Seine unsichere finanzielle Lage zwang den Künstler, als Illustrator und Kritiker bei Zeitschriften sowie als Restaurator bei Kunsthändlern zu arbeiten. Im Zuge dieser Tätigkeiten lernte er viele wichtige Künstlerpersönlichkeiten kennen und war Teil der Künstlergruppe *Nabis*. Valloton bediente sich einer Vielzahl von Sujets: Portraits ihm wichtig erscheinender Persönlichkeiten, Landschaften, Frauenakte, Interieurs und nicht zuletzt auch politische Inhalte, wie

1 Krämer, Felix: »Félix Vallotton. Leuchtendes Schwarz«. In: Ausst.-Kat. Félix Vallotton. *Idylle am Abgrund, Grafik*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2008, S. 7–49, hier: S. 7. Die Angaben variieren allerdings in der Literatur.

2 Vgl. Koella, Rudolf: *Über Félix Vallotton. Aufsätze aus 40 Jahren Forschungstätigkeit*. Zürich 2009, S. 23.

3 Koella 2009, (wie Anm. 2), S. 36.

4 Vgl. Koella 2009 (wie Anm. 2), S. 23.

5 Meier-Graefe, Julius: *Felix Vallotton: Biographie des Künstlers nebst dem wichtigsten Teil seines bisher unpublicierten Werkes & einer Anzahl unedierter Originalplatten / von J. Meier-Graefe*. Berlin 1898, S. 20 und S. 11f.

6 Vgl. Perucchi-Petri, Ursula: »Félix Vallotton in der Villa Flora«. In: Ausst.-Kat. *Felix Vallotton in der Villa Flora*. Winterthur, Villa Flora, 2007/08. Bern 2008, S. 9–51, hier S. 7.

der 1. Weltkrieg, zählen dazu.[7]
Inspiriert durch wirtschaftliche und gesellschaftliche Veränderungen, zeitgenössische Literatur- und Theaterströmungen zeichnete er mit Scharfsinn ein präzises Bild der Pariser Gesellschaft.[8] Die französische Metropole um 1900 erlebte ein enormes wirtschaftliches und demografisches Wachstum. Mit Hilfe der städtischen Gestaltungspläne von Georges-Eugène Haussmann hatte sich die Stadt in rasantem Tempo verändert.[9] Paris verlor seine mittelalterliche Gestalt und entwickelte sich zum Prototyp der modernen Stadt; Es entstanden Geschäfte, die neue Handelsformen zuließen. Die neuen, großen Auslagen luden den vorbeigehenden Spaziergänger dazu ein zu verweilen.
Die neue Präsentationsweise der Ware in den großen Schaufenstern ermöglichte einen Einbezug aller gesellschaftlichen Schichten und sprach neue Kundenkreise an. Das Treiben in den Einkaufsstraßen ähnelte einem Jahrmarkt und es wurden zahllose Schaulustige durch »Taschenspieler, Akrobaten, Ringer, Schlangenbeschwörer und Bauchredner«[10] gelockt. Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch bei den musikalischen Freizeitangeboten wie etwa den Revuen oder der zeitgenössischen Literatur feststellen.[11]

abb. 1 // Félix Vallotton, *Le Joyeux Quartier Latin*, 1895, Holzschnitt.

Vallotton lebte zu Beginn seiner Pariser Zeit im Quartier Latin (Abb. 1). Es war ein sehr lebendiger Stadtteil mit vielen Bibliotheken, Schulen und Hochschulen, Kirchen und Klöstern sowie Vergnügungsstätten und Theatern. Dieses Viertel bot Vallotton die Möglichkeit, verschiedene Gesellschaftsschichten wie Studenten, Gelehrte aber auch Bettler, Zigeuner und Lumpensammler zu beobachten und die »anonyme Menge in ihrer Reaktion«[12] wahrzunehmen.
Die ersten zehn Jahre in Paris machten dem zugezogenen Schweizer große Schwierigkeiten. Er war gezwungen sich selbst zu finanzieren, da der Vater ihn nicht mehr unterstützen konnte.[13] Die neue finanzielle Lage ließ keine großen Wahlmöglichkeiten seiner Tätigkeiten zu.
Da die Malerei als alleinige Einkommensquelle nicht genügte, arbeitete Vallotton als Restaurator, fertigte Reproduktionsstiche, zeichnete für Modezeitschriften und für verschiedene humoristische Blätter und schrieb Rezensionen für viele Zeitschrif-

7 Einen guten Einblick in sein Oeuvre bietet das Werk: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Maler und Grafiker im Paris der Jahrhundertwende*, Bietigheim-Bissingen, Städtische Galerie, 2003. Ostfildern-Ruit 2003 und die Aufsatzsammlung von Rudolf Koella: *Über Félix Vallotton. Aufsätze aus 40 Jahren Forschungstätigkeit*. Zürich 2009.

8 Vgl. hierzu: Becker, Christoph: »Diskrete Blicke. Schäferstündchen, Entblössungen, Ehebruch: Die Interieurs«. In: Ausst.-Kat. *Idylle am Abgrund*. Zürich, Kunsthaus, 2007, S. 19–23.

9 Durch Haussmann wurden zahlreiche Straßen verbreitert, Boulevards sollten Sicht-Achsen zwischen Monumenten bilden und betonten zugleich die Grenzen zwischen einzelnen Départements von Paris.

10 Perucchi-Petri 2007/08, (wie Anm. 6), S. 11.

11 Vgl. Perucchi-Petri 2007/08 (wie Anm. 6), S. 11.

12 Ebd., S. 14.

13 Vgl. Schädler, Linda: »Der distanzierte Betrachter. Eine Biografie«. In: Ausst.-Kat. *Idylle am Abgrund*. Zürich, Kunsthaus, 2007. S. 10.

ten.[14] Die finanzielle Situation blieb jedoch weiterhin kritisch. So berichtete die spätere enge Freundin und Sammlerin Hedy Hahnloser 1926:

> »wo die Sorgen ums tägliche Brot ihn jedweden Auftrag annehmen ließen. [...] Mit hohem Genuss, sagte er einmal, habe er so vor der saftigen côte de boeuf gesessen, welche er für eine alte Pensionshalterin, die ein Kochbuch herausgab, abzuzeichnen hatte...«.[15]

Seine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit der Technik des Holzschnittes begann im Herbst 1891. Vallotton hatte, nach einer ersten Einsendung weniger Blätter in den Salon des Indépendants von 1891, eine Gruppe seiner schwarz-weißen Schnitte im Salon de la Rose-Croix gezeigt.[16] Diese Holzschnitte hoben sich dezidiert von denen ab, die zuvor in den Salons zu sehen waren, was Vallotton selbst einige Anerkennung einbrachte. Dies sah er als Bestätigung seines künstlerischen Durchbruchs, wie er es in dem folgendem Zitat formuliert: »Meine Holzschnitte finden anscheinend Anklang in der Welt und machen mich sehr berühmt«.[17]
Im Zuge seiner Tätigkeit als Illustrator war Vallotton mit dem Radierer Charles Maurin, Henri de Toulouse-Lautrec und Edouard Vuillard in Verbindung gekommen. Maurin führte ihn in druckgrafische Techniken ein, die ihm seit dem Kontakt mit den *Nabis* nicht unbekannt waren. Anfänglich waren seine Arbeiten noch sehr durch den Stil Maurins geprägt. Vornehmlich stellte er Portraits her, welche durch ein paar einfache schwarze Striche ausgeführt wurden (Abb. 2).[18] In nur wenigen Jahren sollte sich seine Technik rasant ändern, was Vallottons Stadtbilder beweisen. Sein Stil entwickelte sich von einem malerisch, zeichnerischen zu einem flächenhaften Ausdruck. In seinen Holzschnitten finden sich kaum noch weiche Linien, es treten reduzierte und kontrastreiche Flächen in den Vordergrund; hier fand er zu seinem ausdrucksstärksten Medium.
In den 1890er Jahren begann er bei der *La Revue blanche* (1889–1903) zu arbeiten. Es handelte sich um eine Kunstzeitschrift, welche in Paris alle zwei Monate erschienen war und von den Brüdern Alexandre, Thadée und Louis-Alfred Natanson herausgegeben wurde. Diese Mitarbeit brachte ihn in Kontakt mit vielen anderen Künstlern und der Künstlergruppe *Nabis*, die für die Vielfalt der von ihnen verwendeten Medien bekannt war. Neben Malerei und Bildhauerei beschäftigten sie sich mit Drucktechniken, Posterdesign, Buchillustrationen, Textilien, Möbeln und Bühnenbildern.[19]

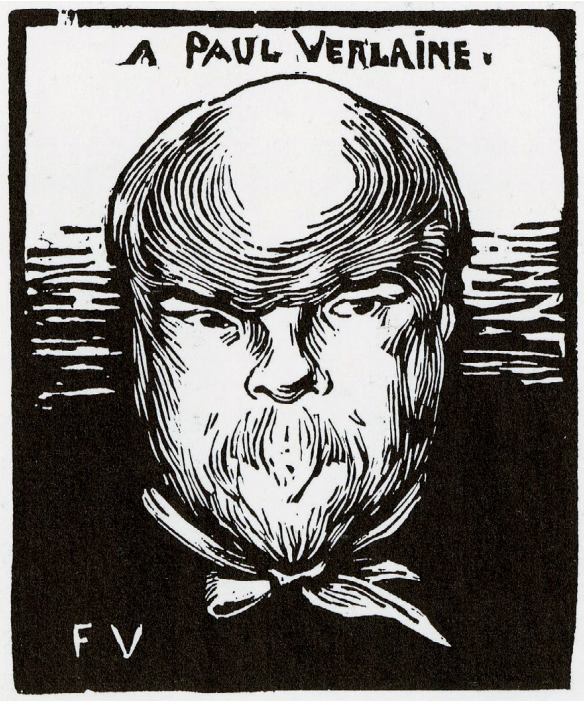

abb. 2 // Félix Vallotton, *A Paul Verlaine*, 1891, Holzschnitt.

Die *Nabis* vertraten den durch Paul Gauguin entwickelten Flächenstil und orientierten sich am Japanholzschnitt. Sie verwarfen die klassischen Werte, wie einen exakten Naturalismus und eine traditionelle Perspektive. »Linien, Formen und Farben wurden zentral. Und sie sollten nicht mehr das Sichtbare beschreiben, son-

14 Vgl. Krämer 2008, (wie Anm. 1), S. 8. Zeitschriften für die er unter anderem schrieb: Pan, La Revue blanche und die Gazette Lausanne. (Wie Anm. 1).

15 Krämer 2008, S. 8. zit. nach: Hedy Hahnloser-Bühler, *Félix Vallotton*, Winterthur 1926, S. 5 (Seperatdruck aus »Das Graphische Kabinett«, XI, 1926, Heft 2).

16 Vgl. Koella 2009 (wie Anm. 2), S. 49.

17 Krämer 2008, S. 7. Siehe etwa den Eintrag zu Vallotton im Dictionary of Art von Bellinda Thomsen; Bd. 31, London 1996, S. 830f.

18 Vgl. de Carvalho, Rosa; Roos, Fleur: »The Quintessence of Black and White. The Woodcuts«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Fire Beneath the Ice*. Amsterdam, Van Gogh Museum, 2014, S. 62–77, hier: S. 75.

19 Zu den wichtigsten Vertretern der Künstlergruppe *Nabis* zählen Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Ranson, Édouard Vuillard, Félix Vallotton, sowie Georges Lacombe. Die Gruppe wandte sich von den etablierten Traditionen der Akademie ab und forderte eine Erneuerung der Kunst. Sie suchten den Ausdruck durch die Form, lehnten eine Hierarchisierung der Kunstgattungen ab und waren somit für die Gleichbehandlung aller Kunstgattungen. Inspiration fanden sie im japanischen Holzschnitt. Vgl. hierzu Perucchi-Petri, Ursula: »Die Nabis und das Dekorative«. In: Ausst.-Kat. *Monet, Gauguin, van Gogh ... Inspiration Japan*. Essen, Museum Folkwang, 2014. Göttingen 2014, S. 87–93, hier: S. 87f.

abb. 3 // Félix Vallotton, *La Manifestation*, 1893, Holzschnitt.

dern Ausdrucksträger für etwas Unsichtbares sein.«[20] In Vallottons Schaffen schlugen sich diese gestalterischen Ausdrucksmöglichkeiten nieder, dennoch behielt er seinen eigenen persönlichen Duktus bei.[21]

// Der Mensch in der großen Masse

Als die *Nabis* begannen die Themen der Großstadt aufzunehmen, griffen sie auf eine erprobte Art von urbanen Darstellungen wie etwa von Honoré Daumier, Edgar Degas und Camille Pissarro zurück. So prangerten Daumier und Degas in ihren Bildern die »Ungerechtigkeiten der sozialen Ordnung« an.[22] Trotz mancherlei Anregungen durch diese Künstler entwickelten die *Nabis* in ihrer Auseinandersetzung mit dem Großstadtleben eine andere Formensprache. Vallotton verstand es, laut Koella, wie kein anderer Künstler ein gleichsam so fesselndes aber auch distanziertes Bild zu schaffen.[23]

In dem Holzschnitt *La Manifestation* (1893) ist eine Menschenmenge zu sehen, die in den oberen rechten Bildrand flüchtet (Abb. 3). Nur die Personen sind in flächigem Schwarz dargestellt. Der Raum hingegen wird durch zwei Elemente skizziert: zum einen durch den Bordstein und zum anderen durch die Fassade eines Hauses. Beides befindet sich im oberen, linken Bildviertel. Mit Hilfe einer weißen Fläche im unteren rechten Bildviertel versteht der Künstler es, eine spannungsreiche, kompositorische Leerstelle einzufügen. Vallotton stellt mit nur wenigen Details und höchster Reduktion die Bewegung der Personengruppen dar. Die Verbildlichung der chaotischen Hast der fliehenden Demonstranten wird regelrecht spürbar, da sie sich zum oberen Bildrand hin verdichten und in extremer Laufbewegung dargestellt sind. Die Bewegung im Bild wird zusätzlich durch den wehenden Schal oder den fallenden Hut eines Mannes unterstrichen. Er erzeugt einen spannungsvollen Kontrast zwischen der Leere des Vordergrundes und der dunklen Menschenmenge.

Auf dem ersten Blick scheint die Darstellung in *La Manifestation* (1893) stimmig zu sein. Zu sehen ist eine aufgebrachte Menschenmenge, die vor etwas flieht, und auch der Titel weist auf eine Demonstration hin. Ein genauer Blick auf das Werk wirft einige Fragen auf: Wieso sind die Personen so festlich gekleidet? Handelt es sich bei der weiß gewandeten Frau um eine Braut? Aus welcher Perspektive schaut der Betrachter auf die Szene? Als Betrachter ist man der Menge erhaben und nicht Teil der Szenerie. Wieso baut Vallotton solch dramaturgische Elemente ein wie den Mann, der seinen Hut verliert?

Vallotton scheint es nicht wichtig zu sein, um welches Ereignis es sich speziell handelt, vielmehr interessiert ihn die Auswirkung der Bewegung auf die Menschen-

20 Schädler 2007 (wie Anm. 13), S. 11.
21 Vgl., ebd.

22 Koella 2009 (wie Anm. 2), S. 27.
23 Vgl. Koella 2009 (wie Anm. 2), S. 27, vgl. Perucchi Petri 2007/08 (wie Anm. 6), S. 10.

abb. 4 // Félix Vallotton, *Le Mensonge*, 1897, Holzschnitt.

masse. Dabei vermag er die Menschen sowohl in ihrer Einzelbewegung als auch in der Verdichtung als Masse darzustellen und ihnen eine Bewegungsrichtung zu geben. Diese Mehrschichtigkeit in seinen Holzschnitten wird uns vor allem bei seinen *Intimités* noch begegnen.

Inspiration fand er laut Ursula Perucchi-Petri sicherlich auch in Zeitschriften und Büchern dieser Zeit, so werden etwa in *Les Physiologies* (1840) oder *Les Français peints par eux mêmes* (1839–1876) diese Stereotypen aufgegriffen.[24] Besonders beeinflusst haben wird ihn auch die soziologische und psychologische Abhandlung *La Psychologie des foules* (1895) des Theoretikers Gustave Le Bon. Er beschrieb die Masse in ihrem »wilden, instinkthaften Verhalten«.[25] Weiter ordnete er der Masse Leidenschaftlichkeit und Erregbarkeit als Eigenschaften zu und stellte ihre Fähigkeit der Urteils- und Kritikfähigkeit sowie der Vernunft in Frage.[26] Vallotton wird hierbei sicherlich der soziologische Aspekt des Massenphänomens interessiert haben, wobei unbewusste Handlungen der Menge an die Stelle der Tätigkeiten von Individuen treten.[27]

// Von Ehebruch und dem Geschlechterkampf

Zwei Jahre bevor Vallotton seine langjährige Geliebte für Gabrielle Rodrigues-Henriques[28] verließ, entstanden seine *Intimités* (1897/98). Die Hochzeit mit Gabrielle, Tochter von Alexandre Bernheim – Pariser Kunsthändler und Inhaber der Galerie Bernheim-Jeune – brachte positive finanzielle und gesellschaftliche Veränderungen für Vallotton mit sich. Das frisch vermählte Ehepaar konnte von dem ärmeren Stadtteil, von der linken auf die rechte Seite der Seine ziehen. Der Künstler trat in die gehobenere Gesellschaftsschicht ein, die er »zuvor kritisiert hatte«.[29]

Bei den *Intimités* handelt es sich um eine Serie aus zehn großformatigen Holzschnitten[30], die in einer Auflage von 30 Exemplaren als Edition in der *La Revue blanche* erschienen ist. Gemeinsam ist ihnen alle die Darstellung von Personen in Interieurs. Mann und Frau stehen in unterschiedlichen Konfliktsituationen zueinander. Die Titel, die Vallotton den Blättern gab, verleihen den *Intimités* einen satirischen Charakter, der den »Sittenspiegel der Zeit«[31] wiedergibt.[32] Zum Beispiel

24 Vgl. Perucchi Petri 2007/08 (wie Anm. 6), S. 14.
25 Vgl. ebd.
26 Perucchi Petri 2007/08 (wie Anm. 6), S. 14.
27 Vgl. Ebd., S. 14f.
28 Ehemals Bernheim. Das Paar heiratete 1899.
29 Schädler 2007 (wie Anm. 13), S. 14.
30 Größe des Blattes: 24,7 x 32,6 cm und des Druckes: 17,8 x 22,5 cm.
31 Koella 2009 (wie Anm. 2), S. 60.
32 Die Titel lauten unter anderem: *Le mensonge, Le triomphe, Le grand moyen, L'irréparable.*

abb. 5 //Félix Vallotton, *L'Argent* (1898), Holzschnitt.

Le Triomphe (1898) oder *Cinq Heurs* (1898).[33]

Auf dem ersten Blatt der Serie, *Le Mensonge* (1897), ist ein eng umschlungenes Paar auf einem Sofa in einem Innenraum zu sehen (Abb. 4). Der Mann sitzt auf einem lediglich durch dünne, weiße Linien kenntlich gemachten, schwarzen Sofa. Die Frau schmiegt sich an den Mann. Die Beine der beiden Personen sind ineinander verschlungen. Die Raumwirkung wird zum einen durch zwei Sofas erzeugt: eines, welches schräg im Vordergrund des Raumes steht und durch ein weiteres, welches im Bildhintergrund erscheint. Und zum anderen wird eine Raumwirkung mithilfe einer auffällig schwarz-weiß gestreiften Tapete hervorgerufen. Auch hier ist der Mann wieder in schwarz dargestellt. Die ist Frau in weiß und schwarz gehalten.

Übersetzt man den Titel wörtlich mit ›Lüge‹, so erweitert er die Bedeutung der Szene für den Betrachter. Man fragt sich, wie die beiden Personen zueinander stehen und wie sie in der Gesellschaft situiert sind. Prangert Vallotton hier die Doppelmoral der Gesellschaft an?

Man kann den Titel auch mit dem literarischen Begriff der Lebenslüge übersetzen. Koella bezieht diese Darstellung auf das von Le Bon eingeführte Massenphänomen, wie wir es bei den Stadtbildern bereits gesehen haben. Koella konstatiert weiter, dass Vallotton nun nicht mehr die Massen in der Öffentlichkeit beobachte – auf der Straße oder in den Parks, im Café oder im Theater – vielmehr wende er ihnen Aufmerksamkeit zu in der Privatheit der eigenen vier Wände.[34]

Die zunehmende Emanzipation der Frau wurde in den intellektuellen Zirkeln diskutiert und sorgte für Verunsicherung und Ängsten vor der Sexualität und den »animalischen Instinkten« der Frau.[35] Lise Marie Holst sah in dieser Werkreihe die Bloßstellung der Institution Ehe, dies verneint Koella allerdings.[36] Er sieht vielmehr eine Darstellung des Spannungsverhältnisses zwischen Mann und Frau, den Geschlechterkampf.[37] Bezieht man Vallotons Lebensumstände mit ein, wie die Abhängigkeit von seiner Frau Gabrielle, so lässt sich diese These stützen.

Perucchi-Petri schreibt Vallottons *Intimités* einen »latenten Antifeminismus«[38] zu. Der Künstler inszeniert in ihnen die Verunsicherungen in den Geschlechterbeziehungen aus der Sicht des Mannes, wobei die zugesetzten Titel die Aussagen ein-

33 »Fünf Uhr nachmittags, das war um die Jahrhundertwende in Paris die Stunde, zu der die Frau Ausgang hatte und die ihr die Möglichkeit zu heimlichen Abenteuern bot.« Perucci-Petri 2007/08 (wie Anm. 6), S. 34.

34 Vgl. Koella 2009 (wie Anm. 2), S. 96.

35 Perucchi-Petri 2007/08 (wie Anm. 6), S. 38.

36 Vgl. Koella 2009 (wie Anm. 2), S. 97.

37 Ebd.

38 Perucchi-Petri 2007/08 (wie Anm. 6), S. 38.

abb. 6 // Félix Vallotton, *La Paresse*, 1896, Holzschnitt.

deutiger erscheinen ließen als in den späteren Bildern[39]:

> »Es geht ihm nicht mehr um die Schuldzuweisung an die Frau, und die Beziehungen werden auch nicht mehr als eigentlicher Machtkampf zwischen den Geschlechtern dargestellt.«[40]

39 Perucchi-Petri 2007/08 (wie Anm. 6), S. 38.

40 Ebd.

Dass er Frauen in künstlerischer Hinsicht nicht wertschätzte, ist allerdings unumstritten: So äußerte er sich 1891 in der Gazette Lausanne darüber, ob Frauen überhaupt in der Lage seien, Kunst zu machen. Er beschrieb ihre Kunst als »hausbacken, gewöhnlich und plump«.[41]

Auf dem fünften Blatt *L'Argent* (1898) werden ein Mann und eine Frau an einem Fenster im linken Bildviertel gezeigt (Abb. 5). Die Frau wendet ihren Blick ab und schaut aus dem Fenster. Der Mann steht der Frau sehr nahe und versucht, mit ihr zu interagieren. Die Szene wird durch das einfallende Licht des Fensters beleuchtet. Der Rest des Bildes ist in schwarz gehalten. In welcher Beziehung die beiden stehen, ob es sich bei dem Paar um Eheleute handelt oder nur um flüchtige Bekannte, wird nicht deutlich.

Betrachtet man das Bild näher und bezieht den Titel *L'Argent* (dt. das Geld) mit ein, so bekommt es eine doppeldeutige, zwielichtige Anmutung. Handelt es sich hier um eine ehebrecherische Handlung, etwa um eine verheiratete Frau, die sich mit ihrem Geliebten trifft, oder um einen verheirateten Mann, der gegen Geld Liebesdienste der Frau fordert? Es scheint eine Bedrohung von Seiten des Mannes auszugehen, da er deutlich der schwarzen Fläche des Bildes zugeordnet ist. Oder bittet der Mann die Frau um Geld? Inwieweit fließen hier biografische Elemente des Künstlers ein? 1894 lernte er die reiche Gabrielle Rodrigues-Henrique kennen, die er später heiraten sollte; er selbst hat schwer für seinen Lebensunterhalt gearbeitet.

Geschichten von Ehebruch und von außerehelichen Liebschaften erfreuten sich in der zeitgenössischen Literatur großer Beliebtheit. So wurde durch Henry Becque und Alexandre Dumas die ehebrecherische Liebe beschworen. »Dieses Arrangement erlaubte die Befriedigung der Sinnlichkeit und den Genuss einer Wollust, deren Heimlichkeit ein zusätzlicher Kitzel war.«[42] Koella schreibt Vallottons *Intimités* eine Theatralik zu, so sind die einzelnen Szenen »auf eine möglichst dramatische Wirkung hin konzipiert«.[43] Vallottons Interieurs sind im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Veränderungen in Paris und dem daraus resultierenden Wandel der Lebensumstände zu sehen.

41 Krämer 2008 (wie Anm. 17), S. 44. Zit. nach: Félix Vallotton, »Les Femmes artists«. In: *Gazette Lausanne*, 28. Februar 1891.

42 »Aus der Geschichte des privaten Lebens von Philippe Aries und Georges Duby«. In: Perucchi-Petri 2007/08 (wie Anm. 6), S. 37.

43 Koella 2009 (wie Anm. 2), S. 61.

abb. 7 // Ernst Ludwig Kirchner, *Mädchenakt auf Sofa*, 1905, Holzschnitt.

Das Spannungsfeld zwischen Unterhaltung und Bedrohung stellte eine große Herausforderung für die Menschen dar. Die eigene Wohnung diente als Rückzugsort, in dem man vor der ständigen Überreizung durch Menschenmassen, Umweltveränderungen und wachsendem Verkehr flüchten konnte.

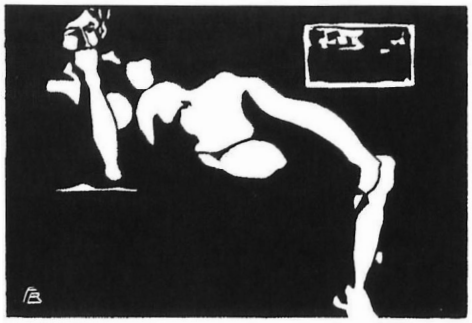

abb. 8 // Fritz Bleyl, *Ruhender Akt*, 1905/06, Holzschnitt.

// Rezeption

Bereits vor den *Intimités* ist Vallotton in seinem flächenhaften, konsequent kontrastreichen Stil gefestigt. Dies lässt sich an einem früheren Blatt ablesen: Auf dem Blatt *La Paresse* (1896) ist eine nackte Frau auf einem Sofa dargestellt; auf dem Bauch liegend, das Gesicht im Kissen versenkt (Abb. 6). Mit der rechten Hand fasst sie sich an die Haare, die linke gleitet das Sofa hinab, während eine Katze versucht, ihre linke Hand zu berühren. Die Beine sind angewinkelt und erheben sich nach oben. Die Räumlichkeit scheint aufgelöst, lediglich die stark ornamentierte Decke des Sofas strukturiert den Raum. In diesem Bild stimmt der Titel ›Die Faulheit‹ mit der visuellen Anmutung des Bildes überein; die Frau liegt entspannt, untätig oder gar gelangweilt auf dem Sofa. Das Gesicht der Frau ist nicht zu erkennen, ebensowenig der Grund für ihre Nacktheit.

Das Augenmerk soll jedoch hierbei weniger auf den Inhalt als auf die Technik des Werkes gelegt werden: Wie in den anderen Holzschnitten schon deutlich geworden ist, entwickelte Vallotton einen ganz eigenen Stil der Darstellung von Raum, den Umgang mit Flächen, harte Schwarz-Weiß-Kontraste und die Konzentration auf das Wesentliche durch Reduktion. Vallotton kreierte laut Busch eine neue, heftige, dissonante, eine »böse«[44] Farbskala, die er bewusst als Ausdrucksmittel für die spezifische psychologische Atmosphäre seiner Interieurs einsetze. »Stattdessen ›redet‹ der von menschlicher Gegenwart geprägte Raum vor allem durch die Farbe. Diese Farbe meidet durchgängig Transparenz und Lasur, sie ist schwer und stumpf.«[45] Spannend ist der Aspekt, dass Busch hier von einer Farbe spricht. Diese Farbe ist aber nicht in ihrer expressionistischen Übersteigerung gleichzusetzen

44 Busch, Günter: *F. Vallotton, Leben und Werk*. Frauenfeld 1982, S. 105.
45 Ebd.

wie bei Van Gogh, den *Fauves* oder dem deutschen Expressionismus.[46] Busch bezieht sich hier auf die Umwandlung von Farbwerten in die »graphischen Grundwerte«[47] von Schwarz und Weiß. Weiterhin verweist er auf eine psychologische Spannung, die durch das Schwarz aufgebaut wird; ein Schwarz, welches aus den Farbtönen Rot, Grün oder Blau entsteht.[48] In der folgenden Fachliteratur wird diese These von einer Farbe zu sprechen allerdings nicht weiter verfolgt.[49]

Dieser besondere Stil Vallottons sollte Einfluss auf nachfolgende Künstler und ihre druckgrafische Praxis haben. Die *Leipziger Volkszeitung* schrieb am 16.11.1905 über die Künstlergruppe die Brücke:

abb. 9 // Suzuki Harunobu, *Mädchen beim Überqueren einer Brücke*. Blatt der Serie: Furyu rokkasen, ca. 1760, Farbholzschnitt.

> »Und so wollen wir denn diese ganz Jungen, bei denen eben erst Vallotton und die Japaner künstlerisch Pate gestanden haben, freundlich aus den nicht ganz sauberen Windeln heben.«[50]

Ein Vergleich von *La Paresse* (1896) mit Ernst Ludwig Kirchners *Mädchenakt auf Sofa* (1905) macht deutlich, dass eine große Ähnlichkeit zwischen den beiden Werken besteht (Abb. 7). Beiden ist die Darstellung einer nackten Frau, die sich auf einem stark ornamentieren Sofa befindet, gemein. Die Frau liegt auf dem Rücken mit vor der Brust verschränkten Armen zum Betrachter gewandt, die Beine hat sie übereinander geschlagen. Kirchner wählt hier einen anderen Blickwinkel, die Szene ist durch den linken Rand viel ausschnitthafter dargestellt. Allerdings orientierte sich der Brücke-Künstler stark an den von Vallotton vorgegebenen Schwarz-Weiß-Kontrasten und Reduktion auf das Wesentliche.

Auch Fritz Bleyl dürfte sich mit seinem Werk *Ruhender Akt* (1905/06) an Vallottons *La Paresse* (1896) orientiert haben (Abb. 8). Auch Bleyl wählte eine nackte Frau in einer ähnlichen Position: die Beine übereinander geschlagen, den Kopf auf dem

46 Busch 1982 (wie Anm. 44), S. 104.

47 Ebd., S. 96.

48 »Eine indessen an jeder Stelle des Bildes gegenwärtige, psychologische Spannung, eine geheime, dumpfe Erregung wohnt in den Dingen. Sie entsteht aus den optischen Effekten einer Farbigkeit, deren dissonante Provokation von Farbzone zu Farbzone bis an die Grenze des Erträglichen getrieben werden, von Rot- oder Grün- oder Blau-Werten, die sich kaum je schreiend, untereinander beeinträchtigen, quälen, beissen.« In: Busch 1982 (wie Anm. 44), S. 105.

49 Vgl. hierzu: Rosa de Carvalho 2014 (wie Anm. 19), S. 62–77; Krämer 2008 (wie Anm. 17), S. 7–49; Eichhorn, Herbert: »›...ein leuchtendes Schwarz‹ – Zum Einfluss Félix Vallottons auf die frühe Grafik der Brücke«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Maler und Grafiker im Paris der Jahrhundertwende*. Bietigheim-Bissingen, Städtische Galerie, 2003. Ostfildern-Ruit 2003, S. 136–144.

50 »Eine Rezension über eine Ausstellung der Brücke Künstler Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl in der Kunsthandlung Beyer und Sohn in Leipzig«. In: Richard Stiller in der Leipziger Volkszeitung vom 16.11.1905. Zit. Nach: Eichhorn, Herbert: »›...ein leuchtendes Schwarz‹ – Zum Einfluss Félix Vallottons auf die frühe Grafik der Brücke«. In: Ausst.-Kat. Félix Vallotton. Maler und Grafiker im Paris der Jahrhundertwende. Bietigheim-Bissingen, Städtische Galerie, 2003. Ostfildern-Ruit 2003, S. 136–144.

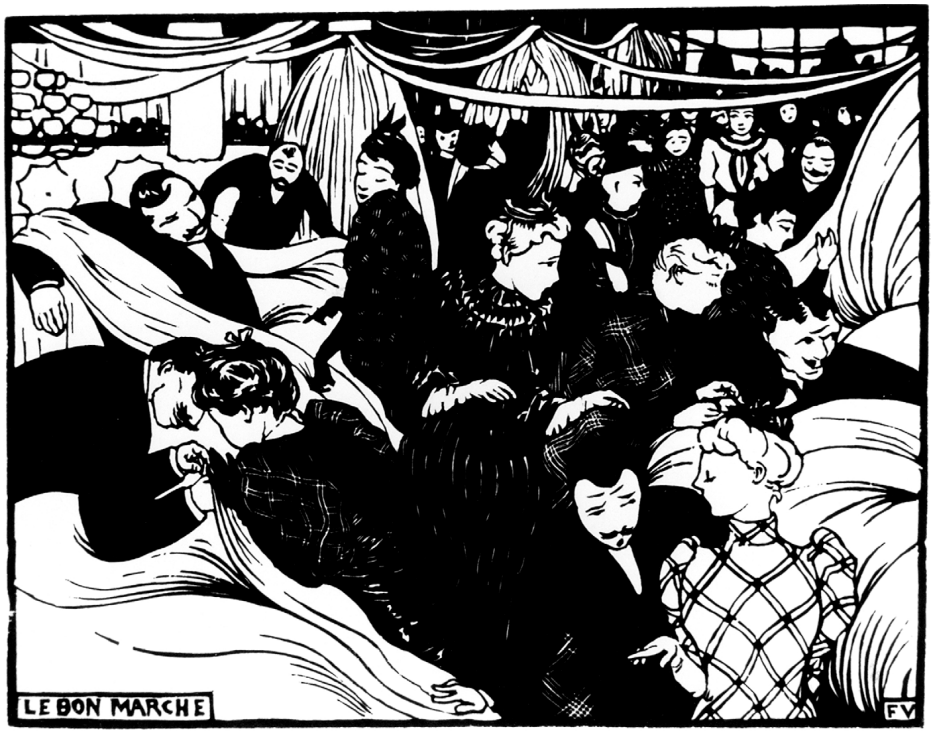

abb. 10 // Félix Vallotton, *Le Bon Marché*, 1893, Holzschnitt.

abb. 11 // Félix Vallotton, *Le Bon Marché*, 1893.

rechten Arm aufgestützt, der Blick ist zur Seite gewandt. Die einzigen Elemente, die den Raum ausmachen, sind die weiß ausgeleuchtete Frau und ein hängendes Bild im Hintergrund. Bleyl verzichtet darauf, die Sitzmöglichkeit detailliert wiederzugeben, lediglich eine weiße Linie suggeriert die Anwesenheit einer Liege. Vallottons Grundidee des Bildes wirkt hier nur noch nach. Dies zeigt, dass Vallotton neben den japanischen Drucktechniken als bedeutender Vorläufer des neu aufgekommenen Holzschnittes galt und seine Werke einen hohen Bekanntheitsgrad in Deutschland hatten.

// Der japanische Holzschnitt als Inspiration

1890 fand in der École des Beaux-Arts eine große Ausstellung statt, in der japanische Farbdrucken gezeigt wurden. Dies beeindruckte Vallotton und seine Künstlerkollegen der *Nabis*[51] und hatte, wie bereits erwähnt, Einfluss auf ihr Schaffen. Missverständlicherweise wurde der japanische Holzschnitt von den *Nabis* als ursprüngliche bis naive Kunst gesehen.[52] Da die Künstlergruppe die erprobten Akademietraditionen ablehnten, kam ihnen diese scheinbar ursprüngliche und unverbrauchte Darstellungsweise, wie sie im Japanholzschnitt zu finden ist, gelegen.[53] Fasziniert von dieser Kunst sammelte Félix Vallotton fernöstliche Kunstgegenstände und japanische Farbdrucke.[54] Vallotton entdeckte schnell das Potential dieser Kunst und lobte diese in einer Ausstellungskritik für ihre hohe handwerkliche Qualität, die sich »jedermann zum Vorbild nehmen solle.«[55] Er eignete sich die Technik des *ukiyo-e* an, das heißt, er glättete die Flächen des Holzblocks um intensive Farbflächen zu erzeugen. Hedy Hahnloser berichtete, dass Vallotton die Grundelemente des japanischen Holzschnitts der modernen Grafik dienstbar gemacht habe.[56] Koella weist allerdings darauf hin, dass sich Vallotton nicht in eine Abhängigkeit zur Japanmode

51 Vgl. Koella 2009 (wie Anm. 2), S. 46.

52 Vgl. Perucchi-Petri 2014 (wie Anm. 19), S. 87.

53 Ebd., S. 88.

54 Vgl. ebd., S. 16.

55 »Die Nabis und der Japonismus« in: Ausst.-Kat. *Die Nabis, Propheten der Moderne*, Kunsthaus Zürich, 1993, S. 33ff, zit. nach: Koella 2009, S. 47.

56 Vgl. Perucchi-Petri 2007/08 (wie Anm. 6), S. 16.

begeben hat, da er vielmehr in der westlichen Kunst verwurzelt war.[57]
Das Bildthema von *Le Coup de Vent* (1894) ist eine Menschenmenge, die von einem Windstoß erfasst wird.[58] Den Vordergrund ziert eine Frau mit einem Kind. Die Frau hält ihren Hut fest, damit er nicht vom Wind davon getragen wird, während das Kind in dem Kleid der Frau Schutz sucht. Vallotton stellt die Dynamik des Windstoßes vorwiegend durch grafische Linien in Form von Kreisen dar. Die Kraft des Windes ist regelrecht spürbar, so schwingen die Personen, durch den Windstoß angetrieben, rhythmisch mit.[59] Vergleicht man dieses Werk nun mit einem japanischen Holzschnitt, wie zum Beispiel Suzuki Harunobus *Mädchen beim Überqueren einer Brücke* (ca. 1760), so lassen sich Einflüsse belegen (Abb.9). Vallotton vergegenwärtigte mit ähnlichen Mitteln wie Harunobu, etwa der wehenden Kleidung der Person, die geschwungenen Linien, die Wirkung von Windstößen.
Ein wichtiger Aspekt ist, dass Vallotton sich zwar die Technik des japanischen Holzschnittes aneignete, allerdings auf Farbe verzichtete. Rosa de Carvalho merkt hierzu an, dass Vallotton die Qualität nicht in den zahllosen Farbabstufungen sah, sondern in den Kontrasten zwischen Schwarz und Weiß, dem »Tiefenschwarz der Farbe und dem puren Weiß des Papiers«[60]. Ein frühes Beispiel hierfür ist *Le Bon Marché* (1893) (Abb. 10). In diesem Werk erhält der Betrachter einen Einblick in das seit 1838 bestehende, gleichnamige Warenhaus. Die Masse des Angebotes scheint die Menschenmenge regelrecht zu überrollen. Die dynamische schwarze Wellenform, hier in der Zusammenstellung der Käuferinnen und Verkäufern, versinnbildlicht die Anziehungskraft der ausgelegten ›Warenflut‹ auf die Frauen.[61]
Caroline Guignard hat zu Vallottons Zeichnungen geforscht und dabei das Verhältnis zwischen Zeichnung und Druck betrachtet. Die Vorzeichnungen zu *Le Bon Marché* (1893) weisen viele Details auf, die Vallotton in der druckgrafischen Ausführung stark reduzierte (Abb. 11). Vallotton skizzierte die Details in der Zeichnung erst nach Einschwärzung der großen Flächen mit weißer Gouache. Mit Hilfe einer schrittweisen Reduktion der Details von der Zeichnung zum Druck schafft der Künstler eine ausdrucksstarke Komposition.[62]

// Was kam zuerst: Die Grafik oder die Fotografie?

Bei einem Künstler, der einen solch kontrastreichen Stil entwickelt hat, indem er so konsequent mit Schwarz und Weiß umging, ist ein Vergleich mit der Fotografie unerlässlich. 1899 war für Vallotton ein Jahr, welches von vielen Veränderungen geprägt war: Er heiratete Gabrielle, wodurch sich seine finanzielle Lage rasant stabilisierte, er tauchte in eine neue gesellschaftliche Schicht ein und erzielte in dem Jahr zuvor mit seiner vielbeachteten Werkreihe der *Intimités* den künstlerischen Durchbruch. In dieser Zeit wendete er sich dem nun für die breite Masse zugänglichen Medium der Fotografie zu. Im Sommer 1899 schoss Vallotton während eines längeren Aufenthaltes an der Küste der Normandie eine Reihe von Fotografien.[63] Katia Poletti stellt in ihrem Aufsatz »Vallotton and Photography. Freeze Frame« fest, dass sich seine privaten Fotografien nicht von denen unterschieden, die er später als Vorlage für seine Gemälde verwendete.[64]
Poletti vergleicht Vallottons Fotografien mit seinen Gemälden, etwa das Foto *Gabrielle Vallotton seated before a fireplace* (1899) mit dem Gemälde *La chambre rouge, Etretat* (1899) (Abb. 12, 13). Beide Werke sind in demselben Jahr entstanden. In der darauf folgenden Zeit fotografierte Vallotton zusammen mit seinem Freund und Künstlerkollegen Edouard Vuillard.[65] Auf der Schwarz-weiß-Fotografie ist Gabrielle auf einem Stuhl, vor einem Kamin, sitzend dargestellt. Die Fotografie diente offensichtlich als Vorlage für das Gemälde *La chambre rouge, Etretat* (1899). Vallot-

57 Vgl. Koella 2009 (wie Anm. 2), S. 48. Koella führt hierzu ebenfalls an, dass sicherlich die alten deutschen Meister wie Dürer und Cranach einen großen Einfluss auf Vallotton hatten.

58 Vgl. Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. 1865–1925*. München, Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung, 1995/95. München 1995, Abb. 114.

59 Vgl. Perucchi-Petri 2007/08 (wie Anm. 6), S. 16.

60 Rosa de Carvalho 2014 (wie Anm. 18), S. 67.

61 Vgl. Guignard, Caroline: »Félix Vallotton als Zeichner«. In: Ausst.-Kat. Félix Vallotton. Von der Druckgrafik zur Malerei. Genf, Grafisches Kabinett des Museums für Kunst und Geschichte, 2010/11. Bern 2010. S. 31–134, hier: S. 38.

62 Vgl. Guignard 2010 (wie Anm. 61), S. 38.

63 Vgl. Poletti, Katia: »Vallotton and Photography. Freeze Frame«. In: Ausst.-Kat. Snapshot Painters and Photography. Bonnard to Vuillard. Washington D.C., The Phillips Collection, 2012; New Haven, Conn. 2011. S. 177–189, hier: S. 178.

64 Ebd.

65 Vgl. ebd., S. 180.

abb. 12 // Félix Vallotton, *La chambre rouge, Etretat*, 1899, Gelatinesilberdruck.

abb. 13 // Félix Vallotton, *Gabrielle Vallotton seated before a fireplace*, 1899, Öl auf Leinwand.

ton übernimmt hierfür die Komposition und entfernt lediglich einige Details wie die Decke auf dem Sofa und fügt das kleine, spielende Kind auf dem Boden vor Gabrielle hinzu. Hier soll es aber weniger um einen genauen Vergleich mit der Malerei gehen, als um die Wechselwirkung zwischen seinem grafischen Werk zur Fotografie.

Das Foto von Gabrielle Vallotton besticht durch die starken Konturen. Dies führt Poletti darauf zurück, dass der Künstler seine Interieur-Fotografien durch künstliche Hintergrundbeleuchtung inszenierte um damit eine dramatischere und schärfere Silhouette zu erzeugen.[66] Die Schwarz-weiß-Fotografie erzeugte automatisch einen starken Kontrast, so wie es der Künstler bereits aus seinen Holzschnitten kannte. Vallotton hatte diese Kontraste jedoch schon vor seinen Grafiken im Medium der Fotografie erprobt. Fotografien waren in seiner Zeit bereits für jeden zugänglich, ob nun in Zeitungen oder im privaten Haushalt. Notwendig wäre hier eine genaue Untersuchung, ab wann Vallotton mit Fotografie in Berührung kam und wie sehr ihn diese in Bezug auf seine Holzschnitte inspirierte oder ob er sich für dieses Medium interessierte, weil sie seiner künstlerischen Auffassung entsprach.

// Fazit

Es wurde auf Vallottons Stadtbilder und die *Intimités* eingegangen. Hierzu wurden zeitgenössische Tendenzen in der Politik und der französischen Literatur herangezogen. Es folgte ein kleiner Exkurs zur Rezeption durch nachfolgende Künstler der Brücke, welcher Vallottons eigenen Stil hervorhob und seinen Einfluss aufzeigte. Des Weiteren wurde der Einfluss des japanischen Holzschnittes sowie die Wechsel-

66 Poletti 2011 (wie Anm. 63), S. 177–189, hier: S. 178.

wirkung zur Fotografie betrachtet.

In gewisser Weise lassen sich Vallottons Holzschnitte als ein Spiegel der Gesellschaft verstehen. In *La Manifestation* (1893) geht Vallotton zwar nicht auf ein bestimmtes politisches Geschehen ein, dennoch stellt er, inspiriert durch zeitgenössische Literaten wie Le Bon, die Masse in ihrer Ganzheit, also in ihrem kollektiven Verhalten dar. Der private Wohnraum wird zum Zufluchtsort vor dem turbulenten Leben. Vallotton bedient sich dem Sujet des Interieurs und verbildlicht in seiner Holzschnittreihe *Intimités* die Moral der Pariser Gesellschaft. Hinter verschlossener Tür wird die gute Moral verworfen: Frauen treffen sich mit ihren Liebhabern, Männer mit ihren Geliebten und Eheleute versuchen den Schein einer intakten Ehe aufrecht zu erhalten. Der Künstler macht aus dem Tabuthema ein öffentliches, indem er den Betrachter Teil der Szenerie werden lässt, da die Raumgrenze des Betrachters und die des verwerflichen Geschehens auf eine Ebene gezogen werden. Vallotton stellt somit indirekt die Frage: Ist nicht vielleicht jeder mit Lastern behaftet?

Durch einen kleinen Exkurs zur Rezeption Vallottons *La Paresse* (1896) wurde aufgezeigt, dass seine Holzschnitte schon früh als herausragend anerkannt wurden. Seine Begeisterung für den Umgang mit Schwarz und Weiß war bemerkenswert in einer Zeit, in der die Farbe wie zum Beispiel in der Plakatkunst und in den bunten japanischen Holzschnitten ihren Ausdruck suchte. Krämer konstatierte resümierend:

> »Unter dem sauber gefassten Schwarz-Weiß lauert ein komplexes Geflecht aus Argwohn, Bedrängnis, Zwängen und Angst. Bitterböse ist der Humor, so dass einem das spöttische Lachen im Halse stecken bleibt.«[67]

Dass er Begeisterung für die Schwarz-weiß-Fotografie hegte, ist bei seinem Umgang mit Drucktechniken und seinem künstlerischen Verständnis für Kontraste und Tonwerte daher nicht verwunderlich.

Zurück zum Inhaltsverzeichnis

67 Krämer 2008 (wie Anm. 17), S. 7.

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Félix Vallotton, *Le Joyeux Quartier Latin*, 1895, Holzschnitt, Abb. nach: Krämer, Felix: »Félix Vallotton. Leuchtendes Schwarz«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Idylle am Abgrund, Grafik*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2008, S. 11. Bildnachweis: © Fondation Félix Vallotton, Lausanne.

Abb. 2: Félix Vallotton, *A Paul Verlaine*, 1891, Holzschnitt, Abb. nach: Krämer, Felix: »Félix Vallotton. Leuchtendes Schwarz«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Idylle am Abgrund, Grafik*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2008, S. 67. Bildnachweis: © Hamburger Kunsthalle; Christoph Irrgang.

Abb. 3: Félix Vallotton, *La Manifestation*, 1893 , Holzschnitt, Abb. nach: Krämer, Felix: »Félix Vallotton. Leuchtendes Schwarz«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Idylle am Abgrund, Grafik*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2008, S. 20. Bildnachweis: © Fondation Félix Vallotton, Lausanne.

Abb. 4: Félix Vallotton, *Le Mensonge*, 1897, Holzschnitt, Abb. nach: Krämer, Felix: »Félix Vallotton. Leuchtendes Schwarz«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Idylle am Abgrund, Grafik*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2008, S. 34. Bildnachweis: © Graphische Sammlung der ETH, Zürich.

Abb. 5: Félix Vallotton, *L'Argent* (1898), Holzschnitt, Abb. nach: Krämer, Felix: »Félix Vallotton. Leuchtendes Schwarz«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Idylle am Abgrund, Grafik*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2008, S. 38. Bildnachweis: © Graphische Sammlung der ETH, Zürich.

Abb. 6: Félix Vallotton, *La Paresse*, 1896, Holzschnitt, Abb. nach: Krämer, Felix: »Félix Vallotton. Leuchtendes Schwarz«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Idylle am Abgrund, Grafik*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2008, S. 31. Bildnachweis: © Graphische Sammlung der ETH, Zürich.

Abb. 7: Ernst Ludwig Kirchner, *Mädchenakt auf Sofa*, 1905, Holzschnitt, Abb. nach: Eichhorn, Herbert: »›...ein leuchtendes Schwarz‹ – Zum Einfluss Félix Vallottons auf die frühe Grafik der Brücke«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Maler und Grafiker im Paris der Jahrhundertwende*. Bietigheim-Bissingen, Städtische Galerie, 2003. Ostfildern-Ruit 2003, S. 136. Bildnachweis: © Fondation Félix Vallotton, Lausanne.

Abb. 8: Fritz Bleyl, *Ruhender Akt*, 1905/06, Holzschnitt, Abb. nach: Eichhorn, Herbert: »... ein leuchtendes Schwarz – Zum Einfluss Félix Vallottons auf die frühe Grafik der Brücke«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Maler und Grafiker im Paris der Jahrhundertwende*. Bietigheim-Bissingen, Städtische Galerie, 2003. Ostfildern-Ruit 2003, S. 136. Bildnachweis: © Fondation Félix Vallotton, Lausanne.

Abb. 9: Suzuki Harunobu, *Mädchen beim Überqueren einer Brücke*. Blatt der Serie: Furyu rokkasen, ca. 1760, Farbholzschnitt, Bildnachweis: Bilddatenbank Prometheus.

Abb. 10: Félix Vallotton, *Le Bon Marché*, 1893, Abb. nach: Guignard, Caroline: »Félix Vallotton als Zeichner«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Von der Druckgrafik zur Malerei. Genf, Grafisches Kabinett des Museums für Kunst und Geschichte*, 2010/11. Bern 2010, S. 24. Bildnachweis: © Fondation Félix Vallotton, Lausanne.

Abb. 11: Félix Vallotton, *Le Bon Marché*, 1893, Abb. nach: Guignard, Caroline: »Félix Vallotton als Zeichner«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Von der Druckgrafik zur Malerei. Genf, Grafisches Kabinett des Museums für Kunst und Geschichte*, 2010/11. Bern 2010, S. 24. Bildnachweis: © Musée d'art et d'histoire. Cabinet d'arts graphiques, Genève.

Abb. 12: Félix Vallotton, *Gabrielle Vallotton seated before a fireplace*, 1899, Gelatinesilberdruck, Abb. nach: Poletti, Katia: »Vallotton and Photography. Freeze Frame«. In: Ausst.-Kat. *Snapshot Painters and Photography. Bonnard to Vuillard*. Washington D.C., The Phillips Collection, 2012; New Haven, Conn. 2011, S. 182. Bildnachweis: © Isabelle de la Brunière (Photographic collection of Jacques Rodriques-Henriques.

Abb. 13: Félix Vallotton, *La chambre rouge, Etretat*, 1899, Öl auf Leinwand, 49,2 x 51,3 cm, Abb. nach: Poletti, Katia: »Vallotton and Photography. Freeze Frame«. In: Ausst.-Kat. *Snapshot Painters and Photography. Bonnard to Vuillard.* Washington D.C., The Phillips Collection, 2012; New Haven, Conn. 2011, S. 182. Bildnachweis: © The Art Institute of Chicago.

// Literaturverzeichnis

Busch, Günter: *F. Vallotton, Leben und Werk*. Frauenfeld 1982.

Becker, Christoph: »Diskrete Blicke. Schäferstündchen, Entblössungen, Ehebruch: Die Interieurs«. In: Ausst.-Kat. *Idylle am Abgrund*. Zürich, Kunsthaus, 2007, S. 19–23.

Dorival, Bernard: »Das Rätsel Vallotton«. In: Busch, Günter: *F. Vallotton, Leben und Werk*. Frauenfeld 1982, S. 8–13.

Eichhorn, Herbert: »...ein leuchtendes Schwarz – Zum Einfluss Félix Vallottons auf die frühe Grafik der Brücke«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Maler und Grafiker im Paris der Jahrhundertwende*. Bietigheim-Bissingen, Städtische Galerie, 2003. Ostfildern-Ruit 2003, S. 136–144.

Guignard, Caroline: »Félix Vallotton als Zeichner«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Von der Druckgrafik zur Malerei*. Genf, Grafisches Kabinett des Museums für Kunst und Geschichte, 2010/11. Bern 2010, S. 31–134.

Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. 1865–1925*. München, Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung, 1995/95. München 1995.

Koella, Rudolf: *Über Félix Vallotton. Aufsätze aus 40 Jahren Forschungstätigkeit*. Zürich 2009.

Krämer, Felix: »Félix Vallotton. Leuchtendes Schwarz«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Idylle am Abgrund, Grafik*. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2008, S. 7–49.

Meier-Graefe, Julius: Felix Vallotton: *Biographie des Künstlers nebst dem wichtigsten Teil seines bisher unpublicierten Werkes & einer Anzahl unedierter Originalplatten / von J. Meier-Graefe*. Berlin 1898.

Perucchi-Petri, Ursula: »Félix Vallotton in der Villa Flora«. In: 2007/08 Ausst.-Kat. *Felix Vallotton in der Villa Flora*. Winterthur, Villa Flora, 2007/08. Bern 2008, S. 9–51.

Perucchi-Petri, Ursula: »Die Nabis und das Dekorative«. In: Ausst.-Kat. *Monet, Gauguin, van Gogh ... Inspiration Japan*. Essen, Museum Folkwang, 2014. Göttingen 2014, S. 87–93.

Poletti, Katia: »Vallotton and Photography. Freeze Frame«. In: Ausst.-Kat. *Snapshot Painters and Photography. Bonnard to Vuillard*. Washington D.C., The Phillips Collection, 2012; New Haven, Conn. 2011, S. 177–189.

de Carvalho, Rosa; Roos, Fleur: »The Quintessence of 2013/14 Black and White. The Woodcuts«. In: Ausst.-Kat. *Félix Vallotton. Fire Beneath the Ice*. Amsterdam, Van Gogh Museum, 2014, S. 62–77.

Schädler, Linda: »Der distanzierte Betrachter. Eine Biografie«. In: Ausst.-Kat. *Idylle am Abgrund*. Zürich, Kunsthaus, 2007, S. 9–18.

Mitwirkende:

Moderation // ***catharina hiller*** / ***claire wellershaus***

Vorträge // ***ricarda altvater*** / ***miriam cockx*** / ***irina dudar*** / ***sabine halver*** / ***sarah von der lieth*** / ***christian mertmann*** / ***carina sperber*** / ***hannah taege***

Organisation // ***katharina güldner*** / ***anna lohs*** / ***nicole trzeja*** / ***nataliya oychvnnykova*** / ***karoline sieg*** / ***hannah schreiber***

Grafik, PR und Öffentlichkeitsarbeit // ***sabrina biegel*** / ***selina fingland*** / ***katharina fugmann*** / ***katharina müller*** / ***conny reschke*** / ***lisa thiele*** / ***hanna vogel***

Reader // ***meike deilmann*** / ***bettina hilgert*** / ***anna katharina lahr*** / ***stefanie grace müller***

Betreuung // ***dr. lilian haberer***