

*Busca* (1825, Nr. 6), zeigt sich seine ausgeprägte Vorliebe für dieses Sujet. Verschiedene repräsentative Kardinalsporträts deuten die Wertschätzung an, derer sich Podesti im Kreise der römischen Kurie erfreute (*Cesare Nembrini Gonzaga*, Nr. 13; *Gabriele Ferretti*, Nr. 38; *Antonio Maria Cadolini*, Nr. 39).

Trotz des späten Beharrens auf längst überholte Stilmuster, beeindruckt das in sich geschlossene Werk Francesco Podestis, und der Katalog, der neben den erwähnten Beiträgen ein kritisches Verzeichnis der ausgestellten Werke, eine (etwas knappe und dennoch leider unübersichtliche) Biographie sowie eine Bibliographie enthält, bietet einen guten Einstieg in das Verständnis dieser Kunst, ersetzt jedoch nicht den noch ausstehenden kritischen Katalog des Oeuvres. Ergänzend sei die Autobiographie des Künstlers empfohlen (Francesco Podesti: *Memorie biografiche*, in: *Labyrinthos* 1/2, 1982, S. 209-253).

ANDREAS STOLZENBURG  
 Museum der Bildenden Künste  
 Leipzig

**Regine Prange: Jackson Pollock. Number 32, 1950.** Die Malerei als Gegenwart (*Fischer Kunststück Bd. 11858*). Frankfurt: Fischer 1996; 113 S.; ISBN 3-596-11858-1; DM 16,90

Die Kunst der Nachkriegszeit sorgt zwar bisweilen für spektakuläre Besucherzahlen bei Ausstellungs-Ereignissen, doch auf dem Buchmarkt ist die „zweite Moderne“ eigentlich nach wie vor ein Stiefkind. Um so bemerkenswerter ist es, daß soeben in der eher populären, von Klaus Herding begründeten „kunststück“-Reihe des Fischer Verlages eine Publikation von Regine Prange zu Jackson Pollock erschienen ist.

Der bereits im Alter von 44 Jahren verstorbene Künstler, zweifellos eine Schlüsselfigur der Nachkriegskunst, wird am Beispiel seines Hauptwerkes, dem Bild Nr. 32 aus dem Jahre 1950, von der Tübinger Kunsthistorikerin vor dem Hintergrund seines zeitgeschichtlichen Kontextes vorgestellt, wobei Prange gleich am Anfang ihrer Analyse zu Recht die „ambivalente Popularität“ (S. 6) Pollocks hervorhebt und diese im Zuge ihrer materialreichen, d.h. mit zahlreichen Abbildungen gespickten Ausführungen auch eindrucksvoll belegen kann. Das Spektakuläre an Pollocks Malweise beruht dabei auf dem Verfahren des „drip paintings“, bei dem die vom Pinsel abtropfende Farbe auf der auf dem Boden liegenden Leinwand in Gestalt von Spuren auf die Bewegung des Herstellungsaktes verweist, ohne mit dieser jedoch zusammenzufallen, da der Pinsel die Leinwand nicht berührt und auch die Schwerkraft der Farbmasse eine Rolle spielt. Regine Prange verfolgt die kunsthistorischen Wurzeln dieser Malweise, die vor allem im automatistischen Ansatz des Surrealismus begründet liegen (vgl. S. 6 ff.) und betont die Neuartigkeit des Werkbegriffes von Pollock. Hierbei handelt es sich zum einen um eine akompositionelle Bedeckung der Bildfläche („all over“), die mehrere, irregulär verteilte Zentren bzw. lineare Verdichtungen besitzt (Polyfokalität). Die Wirkung des in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf befindlichen Bildes von Pollock

demonstriert eben diese Aspekte genauso eindrucksvoll wie die Bedeutung des über- großen Formates, das für die amerikanische Malerei der Nachkriegszeit gleichsam charakteristisch ist. Prange erörtert in diesem Zusammenhang auch – was in der Literatur gerne vergessen wird, jedoch zu den wesentlichen Fragen einer Rezeptionsästhetik rechnet – die erforderliche Präsentationsweise des Bildes (vgl. S. 20 f.) und betont die Bedeutung der Materialität der Farbe und der Leinwand.

Als wesentlich für die bald schon ein halbes Jahrhundert währende Rezeption der Malerei Pollocks stellt die Autorin überdies die Stilisierungen von kunstkritischer Seite – hier besonders die am Beispiel Pollocks eskalierende Kontroverse zwischen den amerikanischen Kritikern Rosenberg und Greenberg – sowie visueller Art (Filmaufnahmen von Namuth) heraus (vgl. S. 29 ff.), infolge derer das künstlerische Subjekt als neuer Genius angepriesen wurde. An dieser Stelle offenbaren sich, was Prange bezeichnenderweise gar nicht verfolgt, restauratorische Tendenzen der Nachkriegskunst, die etwa in der von Pollocks Ansatz verschiedenen informellen Kunst kulminiert. Prange hebt dafür auf die Funktion einer (politischen) Nobilitierung der amerikanischen Kultur ab, wobei die Präsentation des Bildes Nummer 32 auf der Kasseler Documenta II 1959 von Werner Haftmann, dem mittlerweile legendären Verfechter der modernen Kunst, sogar als ein „Modellfall von Menschheitskultur“ (S. 41) schlechthin gepriesen wurde. Berücksichtigt man allerdings die von Prange eingangs betonte ambivalente, d.h. die Moderne ob ihrer vermeintlichen Banalität ironisch in Frage stellende Popularität von Pollock, so läßt sich jedoch konsequenterweise auch die Bedeutung der politischen Funktion dieses Bildes durchaus nicht eindeutig festschreiben, da die sicherlich unleugbare politische Absicht einiger Apologeten von der faktischen Wirkung zu unterscheiden bleibt.

Wie auch immer: in Anlehnung an die amerikanische Deutungstradition sieht Prange in der Thematisierung der Figur-Grund-Problematik einen entwicklungslogischen Endpunkt in der Malerei von Pollock (vgl. S. 52-65) und weist damit auf die stillschweigende Motivation ihrer Studie hin, die als solche unkritisch dem spät-avantgardistischen Gesang einer „Trauer der Vollendung“ (Beat Wyss) huldigt und zugleich zu einer kunsthistorischen Blindheit gegenüber innovativer Malerei seit 1950 führt. Dies offenbart sich auch im Schlußsatz ihrer Studie, in der sie auch die inhaltliche Dimension des Bildes anspricht: „Pollocks Drip Painting hat das Bild als Stellvertretung des „Nicht-Sichtbaren“ abgelöst durch die Gegenwart des Bildes; er hat es sichtbar gemacht und damit die zweite Moderne eröffnet, der es nicht um die Erfindung des Neuen, sondern um die Erkenntnis des Gegebenen geht“ (S. 82). So erfreulich die populäre Öffnung der Kunstgeschichte gegenüber der Moderne zunächst auch sein mag (vgl. die banalen Begriffe im Glossar S. 108-113), so weit bleibt sie doch mit der unreflektierten Form einer klassischen Entwicklungsgeschichte von Kunstwerken dieser zweiten Moderne doch entfernt. Im Vergleich zu der Analyse von Walter Kambartel, der eben dieses Pollock-Bild bereits 1970 im Rahmen der Werkmonographien zur bildenden Kunst des Reclam-Verlages eingehend untersucht hat, verdeutlicht Pranges Beitrag nur das methodische Grundlagenproblem der Kunstgeschichte, die unter dem Horizont eines stagnierenden Geschichtsbegriffes gegenüber

den inhaltlichen Moment der Moderne weitgehend verständnislos bleibt. Alternativ zum ahistorischen Rekurs auf die werkimmanente Analyse (Kambartel) verliert sich Prange in einem gegenüber der Bild-Semantik letztlich indifferenten Kontextualismus, der die eingangs konstatierte „ambivalente Popularität“ Pollocks nur unfreiwillig fortschreiben kann, weil er das prekäre Verhältnis von Kunst und Geschichte ignoriert. Prange bekommt Pollocks Malerei nicht wirklich als „Gegenwart“ in den Blick, da die kunsthistorische Optik immer noch im 19. Jahrhundert, also im Zeitalter ihrer Begründung wurzelt und so modernitätsblind bleiben muß.

STEFAN GRONERT

Köln

**Fritz Schmalenbach: Käthe Kollwitz** (*Die Blauen Bücher*). Königstein/Taunus: Karl Robert Langewiesche Nachfolger 1990; 80 S., 72 Abbildungen; ISBN 3-7845-2671-3; DM 24,80

In der Reihe „Die Blauen Bücher“ ist 1990 die Neuauflage eines Bildbandes über Käthe Kollwitz (1867-1945) erschienen, dem eine Einleitung von Fritz Schmalenbach vorangestellt ist, die bereits 1948 verfaßt und 1955 um einige Anmerkungen ergänzt wurde. Der knappe Text ist kenntnisreich und doch in einfacher Diktion geschrieben, gestützt auf Schmalenbachs Umgang mit dem Werk von Käthe Kollwitz, deren Gedächtnisausstellung er 1946 in Bern gemeinsam mit August Klipstein (der 1955 das Verzeichnis der Druckgraphik der Kollwitz publizierte), organisiert hat. Die Einleitung schildert Biographie und künstlerisches Werk in den großen Zügen überzeugend, wenngleich aus heutiger Sicht wohl manches Urteil weniger apodiktisch und manche Betrachtung differenzierter ausfallen würden. Die stilistische Dichte des Essays und die Gabe, zwischen besonderen und allgemeinen Aspekten des Kollwitz-Werkes eine Brücke zu schlagen, faszinieren noch heute.

Das Schwergewicht liegt der Tradition der Reihe gemäß auf dem Bildteil, der auf 71 Tafeln vor allem die Radierungen, Lithographien und Holzschnitte nebst einigen plastischen Werken der Kollwitz illustriert. Die Qualität der Schwarzweiß-Reproduktionen ist gut, führt jedoch zugleich die Schwierigkeiten vor Augen, das reiche Farbspektrum ihrer druckgraphischen Arbeiten gerade in dem Nuancenreichtum der schwarzen und braunen Töne der druckgraphischen Originale wiederzugeben. Die Bildunterschriften beschränken sich auf Nennung von Titel, Technik, Maßen und Entstehungsdatum. Die unterschiedlichen Druckzustände und verwendeten Papierarten, die für die Druckgraphik der Kollwitz charakteristisch sind, werden also nicht benannt. Hierin drückt sich gewiß auch die Absicht aus, ein interessiertes Laienpublikum anzusprechen, das eher über einen thematischen Zugang, als über die technisch-formalen Besonderheiten der Druckgraphik von Käthe Kollwitz erreicht werden soll.

JAN NICOLAISEN

Museum der Bildenden Künste

Leipzig