

ohne Anmerkungen!) spricht N. auch über die Illustration des Jagdbuches (S. 37 – 62): er teilt die Handschriften, d. h. die 8 besten von den bekannten 21, auf 5 „Stilstadien“ auf – die Kopenhagener gehört zum 3. Stadium –, an Hand derer er die Entwicklung der Miniaturmalerei von 1380 bis 1460 in allgemeineuropäischer Sicht darzustellen vermag. Gerade die „neue Weltanschauung“ (S. 16), die aus diesen der Wirklichkeit entnommenen Stoffen und für die Wirklichkeit bestimmten Lehrbüchern spricht, läßt den Weg zum Realismus von der zweidimensionalen, addierten Komposition bis zum Landschaftsbild als atmosphärischer Einheit besonders gut verfolgen. Die Abbildungen sind auf diese Vergleiche zugeschnitten, doch werden sie erst so recht anschaulich durch N.'s lebendige Interpretation – die gelegentlich zur Verdeutlichung auch ganz zwanglos Vergleiche mit Matisse und Dufy heranzieht (S. 48). – Identifizieren ließen sich die Miniaturmaler nicht: jedenfalls stammen sie nicht aus den Hofwerkstätten, wie denn auch die Valois schon wegen der im Pest-Buch ausgesprochenen Sozialkritik nicht zu den Auftragebern gehörten (N. meint S. 59, wenn es damals in Frankreich eine königliche Zensur gegeben hätte, wäre das Buch wohl auf den Index gekommen!); vielleicht handelt es sich um Arbeiten nordfranzösischer Werkstätten. (Wer das Kopenhagener Exemplar im Original nicht kennt, konnte jetzt in Paris bei den „Manuscrits à peintures“ eine parallele Fassung der Zeit 1405/10 studieren – und auch das älteste bekannte Exemplar von 1379; vgl. Kat. 1955, Nr. 127 und 168).

Der recht ausführliche English Summary (S. 89 – 96) gibt eine sehr sorgfältige Zusammenfassung des schwedischen Textes, so daß sogar der, der des Schwedischen nicht kundig ist, das Buch mit Nutzen und Vergnügen verwenden wird. Hier im Summary gibt es auch 35 Fußnoten; es folgen eine umfangreiche Bibliographie (S. 97 – 99), ein Handschriften-Index (S. 100/101) und schließlich ein Namensregister, das vom Herzog von Berry bis zu Erwin Panofsky führt.

N.'s Buch zeigt, wie man auch eine für nicht-kunsthistorische Leser und sogar vorwiegend für Jäger bestimmte „in jeder Hinsicht exklusive Publikation“ (S. 8) zu einem wissenschaftlich ertragreichen Werk gestalten kann, ohne daß die eine Aufgabe unter der anderen litte.

Hans Wentzel

BETTINA POLAK, *Het fin-de-siècle in de nederlandsche schilderkunst. De symbolistische beweging 1890 – 1900. Utrechtse bijdragen tot de kunstgeschiedenis IV.* 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1955. VIII und 415 Seiten, 199 Abbildungen.

AGNÈS HUMBERT, *Les Nabis et leur époque, 1888 – 1900.* Genf, Editions Pierre Cailler, 1954. 152 Seiten, 51 Abbildungen.

Die Literatur zur Kunst der letzten 70 Jahre ist zwar außerordentlich zahlreich, aber sie hat mit wenigen Ausnahmen meist populären, propagandistischen oder belletristischen Charakter, und dies um so mehr, je näher das behandelte Thema unserer Gegenwart kommt. Ohne den Wert solcher Veröffentlichungen bestreiten zu wollen, muß bei strengen kunsthistorischen Maßstäben festgestellt werden, daß diese Kunst-

bücher, soweit sie nicht als Augenzeugenberichte den Wert von Quellenschriften haben, meist ohne die Grundlage einer exakten historischen Forschung geschrieben werden mußten. Notgedrungen, weil es an wissenschaftlichen Untersuchungen der wichtigen Stilphänomene im 20. Jahrhundert und ebenso an zuverlässigen Künstlermonographien immer noch mangelt.

Diese kurzen Hinweise auf die Notwendigkeit einer methodischen Bearbeitung der modernen Kunst seien vorweggeschickt, um die Bedeutung der ersten, hier anzugehenden Arbeit von Bettina Polak über die symbolistische Kunst Hollands am Ende des vergangenen Jahrhunderts zu unterstreichen. Die Verfasserin hat ihre ursprüngliche Dissertation für die Veröffentlichung zu einem stattlichen, äußerst gründlich angelegten Bande mit englischer Zusammenfassung des Hauptteils, großem Literaturverzeichnis und vor allem mit einem *Catalogue raisonné* der symbolistischen Arbeiten von vier niederländischen Künstlern (J. Th. Toorop, J. Thorn-Prikker, A. J. der Kinderen und R. N. Roland Holst) erweitert. Ihre Studie geht sogar über das eigentliche Thema hinaus und stellt eine grundlegende Untersuchung dieser so wichtigen künstlerischen Bewegung in Richtung auf Abstraktion und Surrealismus des 20. Jahrhunderts dar. Da die Autorin die vier Maler im übergreifenden Zusammenhang des europäischen Symbolismus vorstellt und ihre Beobachtungen durch gut gewählte Beispiele aus der symbolistischen Literatur zu einer geistesgeschichtlichen Analyse der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts entwickelt, interessiert ihre Arbeit nicht nur die spezialisierten Kenner der neueren Kunst in Holland.

Zu Beginn untersucht Bettina Polak die „Atmosphäre des fin-de-siècle“. Sie konstatiert sachlich die wesentlichen Merkmale der Epoche, u. a. die gesellschaftliche Isolierung der Künstler bei gleichzeitig zunehmendem internationalen Gedankenaustausch, die Tendenz der Avantgarde zum Sozialismus und politischen Anarchismus, ihre Neigung zu esoterisch-mystizistischen Zirkeln (z. B. die Nabis), nicht zuletzt den Einfluß zeitgenössischer Denker wie Bergson und Nietzsche. Zweifellos ist es nützlich, daß diese Faktoren einmal übersichtlich herausgearbeitet worden sind. Die addierende Aufzählung des einzelnen, oft überbewerteten Phänomens (etwa der sozialen Isolierung) führt jedoch m. E. die Gefahr mit sich, daß die eigentlich künstlerischen Triebkräfte, der Wille zu Form und Ausdruck, in einen Kausalzusammenhang mit ganz andersgearteten Zeiterscheinungen gebracht werden. Man lese hierzu als zeitgenössische Dokumente die Briefe von Camille Pissarro an seinen Sohn Lucien (bei Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich 1953), um die Unabhängigkeit des Kunstwillens von den politischen Strömungen zu erkennen.

Polak referiert anschließend über den französischen Symbolismus in der Literatur, der von den Dichtern Baudelaire, Mallarmé, Verlaine und Huysmans vertreten und durch Moréas definiert worden ist. Auf der Basis des literarischen Symbolismus unternimmt sie dann eine Bestimmung des Symbolismus in der bildenden Kunst, dessen Bedeutung sie in zwei Eigenschaften erkennt: 1. die individuelle Welt von Geist, Seele und Bewußtsein erhält jetzt ihren bildnerischen Ausdruck durch eine schematisierte Form; und 2. die Form wird unabhängig vom Inhalt, sie bekommt einen

eigenen ästhetischen und symbolischen Wert. Die Entwicklung zum „autonomen Bild“, die von der Autorin nur knapp skizziert und leider nicht ausreichend durch Illustrationen belegt wird, findet dann in der bekannten Definition der symbolistischen Malerei von G.-A. Aurier ihre Zusammenfassung und theoretische Begründung.

Zweifellos ist es ein großes Verdienst der Arbeit, daß sie einmal systematisch eine Ikonographie des Symbolismus (z. B. „Die fatale Frau“, „Pan“, „Die unschuldige junge Frau“, „Lebensalter“, „Arbeit“ usw. mit den dafür stehenden Symbolen) angelegt und reichlich durch literarische Quellen nachgewiesen hat. Die Ausführlichkeit des Inhaltsverzeichnisses steht jedoch in keinem Verhältnis zur Stilanalyse des Symbolismus, wie ja überhaupt die Formfragen etwas kurz abgetan werden. Vermutlich hat sich die Autorin von der Überlegung leiten lassen, daß die Symbole am meisten der Deutung bedürfen, weil ihre Sprache vergessen worden ist. Aber die formalen Probleme sind nicht weniger bedeutungsvoll, wie ja auch der Hinweis von Polak auf die Verselbständigung von Form und Farbe als Vorstufe zur Abstraktion die Tragweite des Symbolismus richtig einschätzt. Thorn-Prikker, der nach 1900 in Deutschland wirkte, ist selbst das beste Beispiel für die Entwicklung des Symbolismus zur gegenstandslosen Kunst.

Der größere Teil des Buches ist den vier genannten niederländischen Künstlern gewidmet, die etwa ein Jahrzehnt lang symbolistische Bilder gemalt, oder richtiger: gezeichnet haben, um dann verschiedene Wege einzuschlagen. Von ihnen sind Toorop, der „Magier der Linie“, und Thorn-Prikker als „Komponist von Linie und Fläche“ für die internationale Entwicklung, d. h. für Surrealismus resp. Abstraktion am belangreichsten, wenngleich sie – europäisch gesehen – zu den sekundären Erscheinungen eines Zeitstils gehören, der von Gauguin, van Gogh und Munch geprägt worden ist. Daß dieser „neue Stil“ sich unter ihren Händen zum Dekorativen hin verwandelt hat, wird zwangsläufig auch das Urteil über ihren künstlerischen Rang bestimmen.

Die gleichen Phänomene innerhalb der französischen Kunst sind von Agnès Humbert nach anderen Gesichtspunkten behandelt worden. Auch sie gibt zwar ein Zeitbild der „belle époque“, in der die „Nabis“ auftraten, und sie schmückt es noch mehr mit bezeichnenden Zitaten und interessanten Details. Aber im Gegensatz zu der Ideengeschichte von Polak benützt sie die geistesgeschichtlichen und politischen Zusammenhänge nur dazu, um der kunstgeschichtlichen Würdigung einer Gruppe junger Maler und Bildhauer ein farbiges Milieu zu entwerfen. Bei ihr steht die Künstlergeschichte im Vordergrund. Da sie außerdem das Material virtuos beherrscht, liest sich ihre Darstellung gerade wegen der sachlichen und gut dokumentierten Präzision wie ein spannungsvoller Augenzeugenbericht. Sie beschreibt zuerst die Epoche von 1888 bis 1900, nennt dann die Vorläufer und charakterisiert die Künstler, die einmal Nabis werden sollten. Es folgt ein Gruppenporträt, das durch zwei Einzelwürdigungen von unbekanntem oder vergessenen Nabis (der Bildhauer Georges Lacombe und der Maler Paul Ranson) akzentuiert wird. Die beiden letzten Kapitel berichten von der Aktivität der Nabis und von ihren Theorien, deren Her-

kunft und Auswirkungen knapp aber gründlich analysiert werden. In seiner Mischung von persönlicher Erinnerung und Quellenforschung erinnert das Buch von Agnès Humbert an Ahlers-Hestermanns „Stilwende“, ohne allerdings die gleiche Souveränität der Überschau zu erreichen.

Eduard Trier

## PERSONALIA

### BONN

Dr. Rudolf Wesenberg, bisher am Niedersächsischen Denkmalamt in Hannover, wurde zum Landeskonservator von Nord-Rheinland ernannt.

### MÜNCHEN

Dr. Hans Konrad Röthel, bisher Hauptkonservator an den Bayer. Staatsgemäldesammlungen, wurde zum Direktor der Städtischen Galerie ernannt.

### ROM

Die Max-Planck-Gesellschaft hat Dr. Ludwig Schudt und Dr. Heinrich Schwarz zu wissenschaftlichen Mitgliedern der Bibliotheca Hertziana ernannt, ferner Professor Dr. Harald Keller und Dr. Rudolf Wittkower zu auswärtigen wissenschaftlichen Mitgliedern der Bibliotheca Hertziana.

## AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

### *Aachen*

Alva, London. Ausst. Suermondt-Mus. September 1956. Aachen 1956. 4 Bl., 8 S. Taf.

### *Ansbach, Bayreuth*

Markgraf Alexander von Ansbach-Bayreuth, 1736 – 1806. Gedächtnisausstellung in der Residenz Ansbach und im Neuen Schloß Bayreuth zur 150. Wiederkehr seines Todestages. Katalog bearb. von Günther Schumann. Ansbach 1956. 38 S., 1 Bl., 8 S. Taf.

### *Aschaffenburg*

Das Museum der Stadt Aschaffenburg, ein Führer durch die Sammlungen. Text v. Ernst Schneider. Aschaffenburg 1956, 16 S. m. 18 Abb.

### *Augsburg*

Augsburger Rokoko. Begleitheft z. Ausst. d. Städt. Kunstsammlungen Augsburg 1956. Zusammengestellt v. Norbert Lieb

u. Hannelore Müller. 36 S. m. Abb., 1 farb. Umschl.-Taf.

### *Basel*

10 Zürcher Maler. Ausst. Kunsthalle Basel 15. 5. – 24. 6. 1956. Vorw. v. A. Rüdlinger. Basel 1956. 16 S., 12 Taf.

Sammlung Rudolf Staechelin. Gedächtnis-Ausst. z. 10. Todesjahr des Sammlers. Kunstmuseum Basel 13. 5. – 17. 6. 1956. Einführungstexte v. Georg Schmidt u. Ernst Saxer. Basel 1956. 98 S., 11 Taf.

Sammlung Richard Doetsch-Benziger. Malerei, Zeichnung und Plastik des 19. u. 20. Jh. Ausst. Kunstmuseum Basel. 9. 6. – 8. 7. 1956. Geleitwort von Georg Schmidt, Dokumentation von Margrit Bosshard-Rebmann. Basel 1956. 4 Bl., 74 S., 3 Bl.

Bauchant, Bombois, Seraphine Vivin. Ausst. Kunsthalle Basel 30. 6. – 12. 8. 56. Einl. v. Arnold Rüdlinger. 12 S., 12 Taf.