

Verschollene Tafelbilder des Meisters des Bartholomäus-Altars



Das Wallraf-Richartz-Museum veranstaltet vom 20.5.-19.8.2001 eine Ausstellung über den Meister des Bartholomäus-Altars. Bei der Vorbereitung zeigte sich, daß seine »Anbetung der Könige« (Abb. 1) verschollen ist. Das für die Beurteilung der frühen Entwicklungsphase des Malers wichtige Bild wurde zuletzt 1961 auf der Ausstellung Kölner *Maler der Spätgotik* gezeigt (Kat.-Nr. 16), damals befand es sich in der Sammlung Mechthild Pankofer in Berg (Starnberger See). Weiterhin sucht das Museum ein Fragment »Kopf der Maria« (Stange 258c), dessen Gegenstück »Kopf des Joseph« gezeigt werden wird.

Für jeden Hinweis und aktuelle Aufnahmen ist das Museum dankbar und sichert auf Wunsch vertrauliche Behandlung zu.

Roland Krischel

Meister des Bartholomäus-Altars, Anbetung der Könige, verschollen (Ausst.kat. Köln 1961)

The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant

London, Tate Gallery, 4. November 1999-30. Januar 2000; San Marino, Kalifornien, The Huntington Library, 4. März-30. April 2000; New Haven, Connecticut, Yale Centre for British Art, 20. Mai-2. September 2000. Katalog hrsg. von Richard Shone, London 1999, 288 Seiten, 200 farb. und 120 s/w Abbildungen.

Art Made Modern: Roger Fry's Vision of Art

London, Courtauld Gallery, 15. Oktober 1999-23. Januar 2000, Katalog hrsg. von Christopher Green, London 1999, 221 Seiten, zahlr. Farb- und Schwarz-weiß-Abbildungen.

Zwei Ausstellungen wurden zur Jahrtausendwende in London der Kunst der Bloomsbury Group gewidmet – ein Ereignis, das zum Anlaß genommen wurde, um über die Stellung

der englischen Kunst im 20. Jh. im allgemeinen nachzudenken. Denn während andere Museen zu diesem Zeitpunkt, der zum Rückblick auf das zu Ende gehende Jahrhundert

aufforderte, ihre Meisterwerke der Moderne zeigten, erschien es vielen britischen Kritikern unverständlich, daß gerade den international kaum bekannten Bloomsbury-Künstlern die Ehre zuteil geworden war, stellvertretend für die englischen Avantgardisten des 20. Jh.s präsentiert zu werden. Trotz der Schmährufe der Presse erfreuten sich die Ausstellungen jedoch beim Publikum großer Beliebtheit und wurden von Bloomsbury-Kennern, Liebhabern wie Wissenschaftlern, als längst fällig gelobt.

Zwei dieser Wissenschaftler sind als Kuratoren der beiden Ausstellungen und als Herausgeber der dazugehörigen Kataloge hervorgetreten. Richard Shone, Mitherausgeber des *Burlington Magazine*, richtete in der Tate Gallery den Blick auf die drei wichtigsten Maler der Gruppe, Vanessa Bell, Duncan Grant und Roger Fry. Für die Courtauld Gallery erarbeitete Christopher Green, Dozent am angeschlossenen Institut, eine kleinere, innovative Ausstellung, in der er Frys Leistungen als Maler, Kunsttheoretiker und Wegbereiter des Postimpressionismus in England präsentierte. Wie aber läßt sich »Roger Fry's *Vision of Art*« in einer Ausstellung anschaulich darstellen? Im ersten Raum war man bemüht, dem Besucher die Person Fry anhand von Autographen, Photos, Selbstporträts und Karikaturen vorzustellen. Signifikant als Auftakt für ein Vertiefen in Frys kunsttheoretische Gedankenwelt aber war das Selbstporträt Cézannes, das im Original und in einer Kopie Frys ausgestellt war: Dem Kritiker Fry galt Cézanne als Urvater der Moderne, der durch sein vielzitiertes Diktum von Kugel, Kegel und Zylinder den Anstoß für die Befreiung von einer illustrativen Bilderzählung zugunsten einer selbständigen Komposition aus abstrahierten Formen gegeben habe.

Im Hauptraum wurde die Umsetzung von Frys Theorien vor allem an zentralen Werken der Courtauld-Sammlung erläutert, die zu einem beträchtlichen Teil aus Frys Nachlaß besteht. Den Schwerpunkt legte man auf Frys Konzept der *cross-cultural connections*, das er in sei-

nem Essayband *Vision and Design* ausführte. Ausgehend von diesen Schriften wurden vier Gruppen vorgestellt, auf die Fry als impulsgebend für die zeitgenössische Kunst immer wieder verwies: außereuropäische Kunst, byzantinische und frühe italienische Malerei sowie schließlich Werke der französischen Avantgarde. Den Arbeiten ist gemeinsam, daß sie sich laut Fry durch »significant form« auszeichnen. Seiner Theorie zufolge vermag ein Bild, das mit diesem, die Bloomsbury-Ästhetik prägenden Begriff bezeichnet wird, aufgrund von Farb-, Linien- und Formgebung beim Betrachter »aesthetic emotions« auszulösen. In der Ausstellung wurden diese Hintergründe auf Schrifttafeln neben den Exponaten erläutert. So führte man am Beispiel von byzantinischen Medaillons und Gauguins *Te Rerioa* vor, daß Fry eine Parallele zwischen byzantinischer und zeitgenössischer Kunst zog, indem er die Entwicklungstendenz von naturalistischer Formgebung in der römischen Wandmalerei zu »formalistischen« Ansätzen in Byzanz mit Cézannes und Gauguins Abkehr vom Impressionismus verglich und daher diese beiden Künstler »proto-byzantinisch« nannte. Daß Fry und die übrigen Bloomsbury-Künstler diesen Vorbildern folgten, zeigte sich in der Courtauld Gallery an Werken wie Vanessa Bells *A Conversation* oder Frys *Provençal Landscape*, an denen einem die Reduktion auf schablonenhaft umrissene Farbflächen verdeutlicht wurde.

Die Ausstellung schloß mit den kunsthandwerklichen Arbeiten der Omega Workshops, in denen Frys Kunsttheorien ihre praktische Anwendung gefunden hatten. Fry hatte die Institution im Jahr 1913 gegründet und wollte durch sie, in der Tradition von William Morris' *Arts and Crafts*-Konzept, die Situation der angewandten Künste in England verbessern. Sein erklärtes Ziel war es, durch die Omega Workshops den Post-Impressionismus in Form von Möbeln und Dekorationselementen im Privathaushalt einzuführen.

Alle drei Bloomsbury-Künstler hatten mit

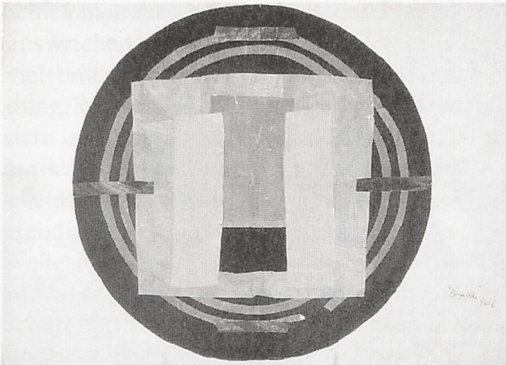


Abb. 1 Roger Fry, *Teppichentwurf für Arthur Ruck, 1916*. Tusche und Papiercollage. London, Victoria & Albert Museum (Kat. Tate, Abb. 97)

eigenen Arbeiten wie Geschirr und Stoffdesigns zum Erfolg des »design laboratory« beigetragen – Gegenstände und Entwürfe, die sich durch schlichte, geometrische Formen und klare Farben auszeichnen (Abb. 1). Daß Omega aber kein reines Bloomsbury-Unternehmen war, sondern sich aus gänzlich verschiedenen Künstlern zusammensetzte, die erstaunlich ähnlich arbeiteten, wurde in der Ausstellung deutlich, indem man neben Fry, Bell und Grant auch die Werke von Henri Gaudier-Brzeska und Wyndham Lewis zeigte. Einen weiteren Teil des Omega-Raumes machten eine Reihe von Kinderzeichnungen aus, deren Bedeutung für die moderne Kunst Fry für so entscheidend hielt, daß er für sie eine eigene Ausstellung in den Werkstätten veranstaltete.

Als Kritikpunkt an der Präsentation in der Courtauld Gallery wäre vor allem die unübersichtliche Hängung im Hauptraum zu nennen, die es dem unvorbereiteten Betrachter schwer machte, sich in der Fülle von Objekten zurechtzufinden. Die stellenweise unmotiviert wirkende Ausstellungsarchitektur stand im Gegensatz zu dem klar durchdachten Katalog, der nicht zur Vergegenwärtigung des Gesehenen dient, sondern als unabhängiges Werk besteht. Man folgte nicht der üblichen stereotypen Unterteilung in Textteil und Katalogteil,

sondern entschied sich für eine Aufsatzsammlung junger wie bereits etablierter Autoren zu einem ganzen Spektrum neuer Aspekte um Roger Fry. Einige dieser Texte seien genannt: Anna Gruetzner-Robins bringt Frys Verhältnis zu Walter Sickert zur Sprache, das vom anregenden Schlagabtausch der beiden Maler und Kunstkritiker geprägt war. Im zweiten Teil »Remaking the Canon« schreibt Flaminia Gennari Santori über Frys prägende Zeit als Kurator für europäische Kunst am Metropolitan Museum in New York, während Green die von Fry verwendeten Begriffe »Civilized« und »Savage« umfassend analysiert. Der dritte Teil ist eine Art Nachschlagewerk mit Einträgen zu Stichworten und Namen, die grundlegend für Frys Ästhetik sind: z.B. »Cézanne«, »Chinesische Art«, »Italian Primitives« oder »Omega«. Diese Begriffe wurden zwar mit einem passenden Exponat illustriert, jedoch wurde zugunsten weniger exemplarischer Werke auf ein bebildertes Gesamtverzeichnis verzichtet. So bildet der Katalog eine wertvolle Ergänzung zur Ausstellung, deren Schwerpunkte er aufgreift und detailliert erörtert.

Die Tate Gallery blieb im Aufbau des Kataloges wie auch in der Präsentation der Ausstellung bei altbewährten Retrospektive-Mustern. Hervorzuheben ist, daß in diesem Rahmen eine Reihe von bislang noch nie ausgestellten Bildern sowie einige kürzlich erst entdeckte Werke, wie Vanessa Bells *By the Estuary*, gezeigt werden konnten. Für die Kapitel des Katalogs übernahm man den nicht immer gelungenen, oft bemüht wirkenden Einfall der Kuratoren, die Räume mit passenden Titeln von Büchern zu versehen, deren Autoren mit Bloomsbury verknüpft sind. Die Aufteilung der Ausstellung ergab sich aus grob chronologisch gehängten Bildern, die großzügig auf zehn Räume verteilt waren. Beginnend mit den frühesten, um die Jahrhundertwende entstandenen Gemälden, führte sie bis hin zu den Stilleben, die der hochbetagte Duncan Grant noch Anfang der 70er Jahre malte. An einigen Stellen bot es sich an, innerhalb des zeitlichen

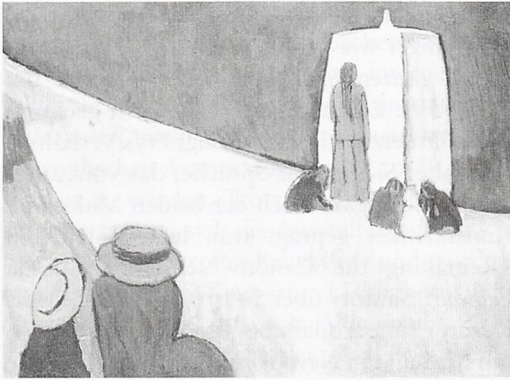


Abb. 2 Vanessa Bell, *Studland Beach*, um 1912. Öl auf Leinwand. London, Tate Gallery (Kat. Tate, Abb. 26)

Ablauf die Werke nach Themenbereichen zu ordnen; eine Unterteilung, die sich dem Besucher durch die verschiedenfarbige Tönung der Räume schnell erschloß. Ein zentraler Bereich war *The Voyage Out*, in dem unter dem Titel von Woolfs erstem Roman der stilistische Umbruch vorgeführt wurde, mit dem sich die Bloomsbury-Künstler auf die Reise aus viktorianischen Bildtraditionen hin zu Gestaltungsmitteln der französischen Avantgarde begaben.

Der Umbruch kann mit dem Jahr 1910 genau datiert werden, als Fry seine epochemachende Ausstellung *Manet and the Postimpressionists* eröffnete. Neben Arbeiten von Manet, den Fry als Begründer der Postimpressionisten begriff, zeigte er u. a. Werke Cézannes, Matisse's, Gauguins und van Goghs als Vertreter der »significant form«. Der Eindruck, den diese Ausstellung bei den englischen Künstlern hinterließ, kommt deutlich in den Bildern zum Ausdruck, die in dem Raum *The Voyage Out* gezeigt wurden. So war etwa Vanessa Bell mit einem ihrer Hauptwerke, *Studland Beach* (Abb. 2), vertreten, in dem sie mit großzügigen Farbflächen arbeitete und selbst die Personen soweit schematisierte, daß ihre Köpfe glatte Ovale ohne Gesichtszüge bilden. Gauguins und Matisse's Technik des *Cloisonnisme* griff Bell in der starken Umrandung ihrer Personen und Gegen-



Abb. 3 Duncan Grant, *The Queen of Sheba*, 1912. Öl auf Holz. London, Tate Gallery (Kat. Tate, Abb. 20)

stände auf, während Duncan Grant sich kurzzeitig in pointillistischen Bildern versuchte, wie etwa in *On the Roof*, 38 Brunswick Square oder *The Queen of Sheba* (Abb. 3), beide aus dem Jahr 1912. In der zweiten großen Postimpressionismus-Ausstellung, die Fry im Jahr 1912 organisierte, wurden dann bereits die jüngsten Arbeiten aller drei Künstler neben den französischen Vorbildern gezeigt.

Besonders in den Gattungen Porträt und Stillleben setzten die Bloomsbury-Maler die neuen Gestaltungsmittel ein, denn da sie keine Auftragsarbeiten annahmen, sondern sich auf den intimen Kreis der Freunde und Familie beschränkten, konnte das Bildnis gleichermaßen wie das Stillleben zum Experimentierfeld werden. So widmete die Tate Gallery diesen beiden Hauptthemen zwei eigene Räume, die mit den Titeln *Essays in Biography* und *A Room of One's Own* überschrieben waren.

Sieht man Frys, Grants und Bells Arbeiten in der Ausstellung nebeneinander, fällt Fry als schwächster Maler auf. Indem man eine möglichst geringe Anzahl seiner Bilder zeigte,

schien man dieser Tatsache in der Tate bewußt ausweichen zu wollen. In seinen Theorien sehr viel brillanter als in der praktischen Anwendung, bleiben Frys allzu sehr an den Vorbildern orientierte Stilleben und Landschaften stark im Dekorativen verhaftet. Dies fällt vor allem im Vergleich mit dem experimentierfreudigen Grant auf, der als einziger ein etwas weiter gefächertes Œuvre aufweisen kann, indem er außer den Gattungen Porträt, Landschaft und Stilleben auch mythische und phantastische Themen aufgriff, wie etwa in *Venus and Adonis* oder *Juggler and Tighrope Walker* aus dem Jahr 1919.

Vanessa Bell wandte sich meist ihrer alltäglichen Umgebung zu, ihre Stilleben bestehen aus schlichten Gegenständen, die sie um sich herum vorfand, und in ihren Porträts widmete sie sich ihrer Familie sowie ihren engsten Freunden. Während Bell recht schnell für sich einen vor allem an Gauguin und Matisse geschulden Weg gefunden hatte, den sie unbeirrbar ging, erprobte Grant stets neue Stile, vom Pointillismus über Collage und Abstraktion zum Fauvismus. Diese unterschiedliche Herangehensweise zeigt sich dann besonders deutlich, wenn beide Künstler dasselbe Motiv wählten. In der Tate Gallery wurden zwei Stilleben nebeneinander gestellt: Bells *Still Life on Corner of a Mantelpiece* und Grants *The Mantelpiece* von 1914. Bell schließt zugunsten einer klaren Bildaufteilung nur wenige geometrische Formen in eine Dreieckskomposition ein, wohingegen Grant einen komplizierteren Bildaufbau schuf, der durch zusätzliche Collage-Elemente umso unruhiger wirkt.

Sowohl Bell als auch Grant malten in den Jahren 1914-1915 parallel zu ihren kunsthandwerklichen Arbeiten gegenstandslose Bilder. Grant zeigte sich besonders innovativ in seinem Werk *Abstract Kinetic Collage Painting with Sound* aus dem Jahr 1914, das in dem Raum *Vision and Design* zu sehen war. Es handelt sich hierbei um eine abstrakte Collage, die in der Art der chinesischen Schriftrollen Stück für Stück aus einem Kästchen hervorge-

zogen werden sollte – zu den Klängen der Brandenburgischen Konzerte. Im selben Raum wurden auch, ähnlich wie in der Courtauld Gallery, die Arbeiten der Omega Workshops ausgestellt. Hier wollte man die Wechselwirkung der Formen und Muster, die für die angewandten Künste entworfen worden waren, mit der ganz ähnlichen Bildsprache in den eigenständigen Collagen und Ölbildern illustrieren.

Während in der Courtauld Gallery der Endpunkt mit den kunsthandwerklichen Arbeiten gut gewählt war, da mit der Schließung der Omega-Workshops im Jahr 1919 auch die Blütezeit der Bloomsbury-Kunst zu Ende ging, setzte die Tate Gallery ihren Überblick chronologisch mit den Arbeiten ab 1920 fort. Der Höhepunkt im Werk der Bloomsbury-Künstler war längst überschritten, die Freude am Experimentellen vorbei, und es entstanden nun in melancholischer Weltabgewandtheit vornehmlich gefällige Stilleben und Landschaften sowie gegenseitige Porträts. 1937 schrieb Vanessa Bell an Virginia Woolf: »I'm only working at small things which matter to no one but myself«. Daß sich stilistisch nicht mehr viel änderte, bewies der letzte Raum der Ausstellung, in dem scheinbar konzeptlos Fensterausblicke neben Stilleben und Porträts in einer viel zu weiten Zeitspanne von 1920-1972 zu sehen waren. So wurde man hier in der Auffassung bestärkt, daß die bildenden Künstler der Bloomsbury Group in der Hauptsache Frys Theorien praktisch umzusetzen suchten und nur als Mittler der französischen Avantgarde-Kunst in die englische Kunstgeschichte eingingen. Auf diese Errungenschaften schienen sie nach dem zweiten Weltkrieg selbst schon resigniert zurückzublicken.

Es stellt sich nach dem Besuch beider Ausstellungen die Frage, ob sich die Art der Präsentation, die die Tate Gallery gewählt hatte, für eine Gruppe wie Bloomsbury überhaupt eignet. Man wäre den Leistungen der drei Künstler wohl eher gerecht geworden, wenn man sich entweder auf ihre experimentelle Zeit

beschränkt oder einen typischen Themenbereich wie Stilleben oder Porträt herausgegriffen hätte.

Dies fiel umso mehr im Vergleich mit dem Konzept der Courtauld Gallery auf. Denn indem man dort an Frys unbestritten einflußreicher Kunsttheorie ansetzte, die die

Kunst Bloomsburys letztlich zum Leben erweckte, konnte in bescheidenerem Umfang umso nachdrücklicher gezeigt werden, wie, so formulierte es Kenneth Clark einmal, der Geschmack eines ganzen Landes durch einen Einzelnen verändert wurde.

Alexandra Kapp

Kunstgeschichte und Medienstudien/Visual Culture – ein Forschungsbericht

Auf thematisch geordneten Übersichtsseiten im Internet präsentieren sich *Media Studies* oder *Visual Culture* als eigenständige Entitäten gegenüber der Kunstgeschichte (<http://vos.ucsb.edu/shuttle/media.html>; <http://www.newmedia-arts.org>; <http://dutiem.twi.tudelft.nl/projects/MultimediaInfo/>; <http://www.aber.ac.uk/media/index.html>; <http://www.mediahistory.com/>). Im besten Fall setzt man Links zu *History of Art*. Untergruppen von Media Studies sind laut ‚Voice of the Shuttle‘ die Sparten Journalism, TV, Film/Video, Popular Music, Comics, Telecom Issues, Cyberculture und Media Theory. Nun sind, noch vor den durch den Computer bedingten Entwicklungen, Umbenennungen, Aus- oder Neugründungen vormals kunstgeschichtlicher Forschungszweige geschehen (»Kulturwissenschaft«, »Visuelle Kommunikation«). Doch das bei vielen Kunsthistorikern feststellbare Unbehagen daran, jedem (alten oder neuen) Gegenstand, den man studiert, schon kraft der eigenen Profession pauschal einen wie auch immer definierten »Kunstcharakter« unterstellen zu müssen, führt erneut zur Suche nach neutraleren Selbstbeschreibungen wie »Bildwissenschaftler«. Insofern wundert es nicht, daß selbst von Kunsthistorikern ausgerichtete Veranstaltungen zu Themen, die bisher weitgehend der Kunstgeschichte zugeschlagen wurden, mit sachlichen Differenzierungen operieren (vgl.

z. B. den Kolloquiumstitel: *Zur Repräsentation von Männlichkeit in der bildenden Kunst und in den visuellen Medien* von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Kunstgeschichtliches Institut Frankfurt/M., April 2000).

Sind also die »(visuellen) Medien« und die »visuelle Kultur« inzwischen als neu entstandene Entitäten, gar als Kompetenzverluste der hergebrachten Kunstwissenschaft zu buchen? Auch ohne das Postulat des oft beschworenen »Endes der Kunstgeschichte« stellt sich die Frage, ob die vorhandenen Interpretationssysteme sowie die selbstgestellten Ziele des Faches den technisch und »medial« bedingten Verschiebungen in seinem Objektfeld standhalten. Entziehen sich die vielen neuen »Bilder« dem Zugriff der Kunstgeschichte? Ironischerweise sprießen solche Befürchtungen zu einem Zeitpunkt, wo selbst die klassischen Textwissenschaften einen Schwenk zum Visuellen vollziehen: »Auch die Literaturwissenschaft wird, dem gegenwärtigen Epochenwandel entsprechend, die Kompetenz erwerben müssen, das Alphabet des visuellen Zeitalters zu buchstabieren [...]. Sie wird, wenn sie auf der Höhe ihrer Zeit und ihres Gegenstandes sein will, den Horizont ihrer Gegenstände und Problemstellungen erweitern müssen: von der Schriftlichkeit zur Visualität, vom Text zum Bild, vom Buch zum Bildschirm, von Semantik und Symbol zu Rechner und Netz« (Ralf Schnell, *Medienästhetik. Zu Geschichte und*