

Predella des Giovanni da Ponte (Nr. 61) mit einer Szene aus der Legende des Kaisers Heraklius ist das neu entdeckte Gegenstück zu einem Bild des Louvre. Die drei Apostel von Taddeo di Bartolo in originalen Tabernakelrahmen (Nr. 109) aus Stuttgarter Privatbesitz können mit den dem gleichen Künstler zugewiesenen Frühwerken aus dem Kestner Museum in Hannover (6 Szenen aus der Franziskuslegende) (Nr. 100—105) konfrontiert werden. Ebenso läßt sich der Göttinger Hl. Jakobus von Antonio Veneziano mit der Madonna dieses Meisters aus Hannover vergleichen (Nr. 6, 7). Die vier Passionsszenen aus Göttingen (Nr. 31—44) werden von Oertel einleuchtend als Riminesisch bestimmt.

Nur wenigen Besuchern der Ausstellung dürfte der leuchtende Altar des Maestro del Bambino Vispo aus Würzburg (Nr. 74—76), gegen 1430 gemalt, bekannt sein; in ähnlich vorzüglichem Erhaltungszustand sind die hier zum ersten Mal gezeigten Bilder des von einer Taube inspirierten Thomas von Aquino von Lorenzo Monaco (Nr. 68; um 1410) und die reizvolle, ungedeutete Legendenszene, die Oertel dem Meister der Griggschen Kreuzigung zuschreibt (Nr. 80; Abb. 2); beide Tafeln kommen aus Stuttgarter Privatbesitz. Unter den Werken des Quattrocento bedeuten das hervorragende Bildnis eines Jünglings (früher Slg. Earl of Powis), Boltraffio zugeschrieben (Nr. 14) und der Teppich des Cosimo Tura mit der Beweinung Christi (Nr. 112; früher in den Sammlungen Vieweg und Lenbach) besondere Kostbarkeiten, um die sich Bilder aus dem Kreis des Fra Angelico und Filippo Lippi gruppieren. Der Werkstatt des letzteren wird ein Heiliger in Kardinalstracht aus Bern (Nr. 66) erstmalig zugewiesen.

Die Venezianische Schule des 15. Jahrhunderts, die im Gesamtbild der Ausstellung etwas zu kurz gekommen ist, wird durch einen Petrus des Bartolommeo Vivarini vertreten. Eine früher dem Giovanni Bellini zugeschriebene Predella mit der Legende des Hl. Gallus bringt der Katalog mit Berreguete in Zusammenhang.

Die Ausstellung bietet Anlaß zu manchen Erörterungen auf dem Gebiete der Ikonographie. So interessiert etwa ein Mailänder Schmerzensmann (um 1500; Privatbesitz) mit den Leidenswerkzeugen und der Weltkugel, welche von den aus den Wunden sich ergießenden Blutstrahlen benetzt wird (Nr. 70). Auch das um 1400 entstandene venezianische Bild der Stuttgarter Galerie (Nr. 119) mit dem Triumph des Christentums über das Heidentum ist hier zu nennen, dessen oft angezweifelte Künstlerinschrift und Jahreszahl von Kurt Wehlte einwandfrei als falsch bestimmt wurden. Dorothee Westphal

## ZUR AUSSTELLUNG „DIE MALER AM BAUHAUS“ HAUS DER KUNST, MÜNCHEN

(mit 2 Abbildungen)

Mit der Kunst des „Blauen Reiters“ (die Münchner Gedächtnisausstellung wurde von Januar bis März 1950 in der Basler Kunsthalle wiederholt) ist ein erster großartiger Schritt in das neue Jahrhundert getan worden. In der sich damals erst andeutenden Richtung sind die Maler fortgeschritten — jeder auf seine Weise —, deren Werke der

jetzigen Ausstellung im Haus der Kunst das Gesicht geben. Was sich um 1910 noch wie eine Emotion gebärdete, hat nach 1920 Verfestigung gewonnen, das zunächst nur Persönliche wurde zum Allgemeingültigen. Mit dem Bauhaus wird die Neue Kunst, der Neue Stil zugleich Grundlage einer Erziehung.

Bei seiner Gründung im Jahre 1919 ging das Bauhaus noch von Ideen der Jugendbewegung aus, die jedoch bald überwunden wurden. Der Leitgedanke, der 1908 zur Konstituierung des Deutschen Werkbundes führte, war auch der seine: die Überwindung der Kluft zwischen schöpferischer Kunst und ausführender Technik. Die Bedeutung des Bauhauses liegt darin, daß es aktuelle Gestaltungsaufgaben in stetiger Entwicklung im Sinne des Funktionalismus neuartig und überzeugend löste und damit wieder Kunst und Technik zusammenführte. Das Bauhaus hat nicht nur das Neue Bauen entwickelt und ihm die Vorbilder geschaffen, es hat, weit umfassender noch, für die gesamte Umwelt des modernen Menschen die Prototypen und weiterwirkenden Beispiele geschaffen, für Möbel, Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände, für Wandbehandlung und Wandschmuck, für Photographie und Bühne, für alle Arten der Reklametechnik usw.

Die — wie wir heute im Rückblick zu erkennen vermögen — für das gesamte abendländische Kulturleben entscheidenden Jahre 1922 und 1923 waren auch für die Entwicklung des Bauhauses bedeutungsvoll. Damals begann Kandinsky seine Bilder aus rein geometrischen Formen aufzubauen; Klees Arbeiten ließen jetzt verfestigende Tektonik spüren; auch die „Tischgesellschaft“, die Oskar Schlemmer als sein wichtigstes Bild ansah, und seine streng komponierten Reliefs entstanden zur gleichen Zeit.

Paul Klee erklärte 1924 in einem Vortrage über Moderne Kunst in Jena: „Ein Bestreben scheint sich unter den Künstlern, auch den Jüngsten, allmählich auszubreiten: Die Kultur dieser bildnerischen Mittel, ihre reine Aufzucht und ihre reine Verwendung.“ Den Weg dazu hat er mit dem aus seinem Unterricht am Bauhaus hervorgegangenen „Pädagogischen Skizzenbuch“ (1925) gewiesen, dem 1926 Kandinskys „Punkt und Linie zu Fläche“ folgte. Für das Bauhaus kam es nicht so sehr auf das einzelne Kunstwerk des Malers als auf die „Kultur der bildnerischen Mittel“ und die Kunstpädagogik an, die die Maler-Lehrer damit verbanden. Seitdem Bilder entstanden sind, in denen die Funktion der malerischen und zeichnerischen Mittel rein verwirklicht wurde und seitdem schöpferische Künstler ihren Unterricht auf dieser Basis aufbauten, ist der Funktionalismus auch in die Malerei eingezogen. Mit dieser Rückführung alles Schaffens auf die gestalterischen Grundkräfte konnten die Maler am Bauhaus aus dem Bereich ihrer Kunst heraustreten und nach allen Seiten fruchtbar weiter wirken. Daß sie, die eine schöpferische Erziehung am Bauhaus verwirklicht haben — wie vor allem Klee und Kandinsky — zugleich zu den bedeutendsten Malern unseres Jahrhunderts gehören, zeigt sich in der jetzigen Münchner Ausstellung. Kandinsky, der 1914 nach Rußland zurückgekehrt war, fand sich nach der Revolution von 1917 vor neue Aufgaben gestellt. Er wurde im neuen Sowjetstaat Organisator des gesamten künstlerischen Lebens, des Museumswesens wie der Kunsterziehung. Nach vier Jahren verließ er jedoch ein zweites Mal die Heimat und ging zunächst nach Berlin; von dort holte ihn

kurze Zeit darauf Walter Gropius, der Begründer des Bauhauses, nach Weimar, wohin Klee bereits ein Jahr vorher berufen worden war.

Alle am Bauhaus als „Meister“ vereinten Maler waren als Erzieher prädestiniert. Oskar Schlemmer kam aus der pädagogisch so fruchtbaren Schule von Adolf Hölzl. Georg Muche war bereits an maßgebender Stelle in Herwarth Waldens Berliner Kunstschule des „Sturm“ tätig gewesen. Johannes Itten führte mit einem Stamm alter Schüler in Weimar das fort, was er in Wien begonnen hatte und entwickelte die Grund-erziehung aller Bauhäusler durch den „Vorkurs“; auch er hatte bei Hölzl gelernt.

Alle diese Maler-„Meister“ waren Doppelbegabungen, und in dieser Vielseitigkeit be-ruht ein Teil ihrer Bedeutung für das Bauhaus. Klees Musikalität, die ihn in der Jugend schwanken ließ, für welche der beiden Künste er sich entscheiden sollte, ist be-kannt. Feininger, aus einer badischen Organistenfamilie hervorgegangen, komponierte selbst streng gebaute Fugen. Schlemmers bühnenkünstlerische Gestaltungen stehen gleich-wertig neben seinen malerischen. Georg Muche, der Maler, erhielt 1923 bei einer in-ternen Konkurrenz mit den Architekten den Preis für das „Haus am Horn“, das Musterhaus auf der ersten Ausstellung des Bauhauses und seines Schaffens. Gerhard Marcks, Bildhauer und Holzschneider, war Leiter der keramischen Werkstätte auf der Dornburg.

Trotz ihrer äußeren Verschiedenartigkeit bildet die Kunst der „Maler am Bauhaus“ doch eine Einheit. Der Abstand zur Blauen-Reiter-Zeit zeigt sich am deutlichsten bei Kandinsky. Er, der 1912 am Ende seines Buches „Das Geistige in der Kunst“ erklärt hatte, daß seiner Ansicht nach der Maler bald stolz sein würde, seine Werke konstruktiv erklären zu können, gestaltet nun das ihn Bewegende mit Formen, die der Geometrie entnommen sind. Nach seinem eigenen Bekenntnis gilt seine Vorliebe dem Kreis „als der einfachsten und am meisten objektiven Form“. Das seit 1922 seine Bilder bestimmende konstruktive Element wirkt so zwingend, als ob in der Konstruktion schon das eigentliche Bildthema läge. Doch aus den Geraden, den Bögen und Kurven, den vielgestaltigen Flächen, die wie lebende, aktive Wesen gegeneinander stehen, sich durchdringen, aufeinander zuschießen und sich gegenseitig akzentuieren, die Farben aufnehmen und abwandeln, entstehen erst die „Bilder“ als künstlerische Schöpfungen (Abb. 3). Sie sind nach diesen sie bewegenden Kräften benannt: Braun um Bunt, Zick-Zack in die Höhe, Diskretes Blau, Schwebender Druck, Spitzen im Bogen. Jedes Bild hat einen bestimmten Charakter, teils heiter, teils ernst, spannungsvoll oder gelöst, polyphon klingend oder auf ein Thema gestimmt; häufig bekundet sich ein Rest rus-sischer Mystik. — Kandinskys ganz persönlich gefärbte Theorie ist aus seinem Schaf-fen erwachsen.

Gleichsam auf einem anderen Stern sind Klees Traumphantasien beheimatet (Abb. 4). Man muß sie Stück für Stück ablesen. Sie haben etwas Geschöpffhaftes, sich stetig neu Bildendes. Dies sind viel weniger daseiende „Bilder“ als die Schöpfungen Kandinskys. Wie einführende Wegweiser in die hintergründigen Welten erscheinen Klees Titel: Landschaft mit dem Galgen, Der Vollmond, Wachstum der Nachtpflanzen, Silbermond-geläute, Im Floratempel, Hauptweg und Nebenwege, Das Licht und Etlliches. Bei dem

Klänge der Namen melden sich schon rein assoziativ vielfältige Vorstellungen, die sich weit ausspinnen lassen und für die die alte darstellende Kunst keine Ausdrucksmittel bietet (wenn auch bei Klee den Titeln meist nur sekundäre Bedeutung innewohnt).

Die „Bettung der (menschlichen) Gestalt in Raum, Ton und Valeur“ steht als Thema über dem Schaffen Oskar Schlemmers: Stehende, sitzende, schreitende Figuren, Bildaufbau mit Senkrechten, Waagerechten, Orthogonalen und Diagonalen. Wie die Gestalten seines Triadischen Balletts sind auch die seiner Bilder weitgehend entindividualisiert, alles Menschlich-Persönlichen entkleidet. Gesichtslos, sind sie doch keine willenlosen, gelenkten Marionetten: sie leben in dem Raum, der sie umgibt und den sie erfüllen. Wie ein ganz neues Thema hat Lyonel Feininger die Landschaft — die Stadt und die Meereslandschaft — gestaltet. Einmaligen Eindrücken nimmt er das Zeit- und Materiegebundene; in durchscheinenden, kristallinischen Visionen bezieht er die Zwischenreiche des nur Geahnten ein.

Mit seinen harmonischen sowohl abstrakten wie gegenständlichen Flächengestaltungen fand Georg Muche in der Webereiklasse des Bauhauses und heute wieder an der Krefelder Textilschule ein wichtiges Tätigkeitsfeld.

Zu diesen fünf eigentlichen Malern kommt der Bildhauer Gerhard Marcks, der auf der Ausstellung durch seine frühen, in ihrer strengen, linearen Abstraktion eindrucksvollen Holzschnitte vertreten ist.

Vier weitere „Meister“, deren Werk die Ausstellung zeigt, haben in Weimar und Dessau nicht als Maler gewirkt. Lothar Schreyer, der Schriftsteller und Bühnenkünstler — mit Schlemmer zusammen leitete er bis 1923 die Bauhausbühne —, hat auch farbig Lithos angefertigt. Das Hauptverdienst von Laszlo Moholy-Nagy liegt in seiner Pädagogik (er leitete, zusammen mit Albers, nach dem Fortgange von Itten, den Vorkurs) und in seinen Experimenten auf dem Gebiete der Photographie (Erfinder des Photogrammes), der Bühne und des Filmes. Seine Bilder wirken neben denen Kandinskys als experimentelle Konstruktionen. Joseph Albers hat in der Glasmalereiwerkstätte in Weimar begonnen und dort erste Versuche in der Zusammensetzung verschiedenfarbiger, verschiedenartiger Gläser unternommen. Auch seine eigentliche Bedeutung liegt auf erzieherischem Gebiet. Herbert Bayer hat die neue künstlerische Reklametechnik mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln ausgebaut: Photomontage, Collage, Farbe, Schrift usw. Wie bei Alfred Arndt, der in der späteren Zeit Leiter der Tischlerwerkstatt war, entstanden Bayers surrealistische Bilder nur als Nebenprodukte. Wenn man sich bei diesen vier letzten Künstlern schon manches von dem eigentlichen Schaffen des Bauhauses vergegenwärtigen muß, so will die Münchner Ausstellung doch nichts von einer großen deutschen Bauhaus-Ausstellung vorwegnehmen, die zur Zeit noch nicht realisierbar ist. Diese hätte zu zeigen, was das Bauhaus in den 14 Jahren seines Bestehens an grundlegend Neuem geschaffen hat und was seitdem in Deutschland wieder weitgehend verloren ging.

Die 1938 vom New Yorker Museum of Modern Art veranstaltete Bauhaus-Ausstellung umfaßte nur die neun Jahre unter der Leitung von Walter Gropius: 1919—1928. Gropius und Herbert Bayer — wie viele ehemalige Bauhäusler heute in Amerika lebend —

haben daran anschließend ein erstes reich illustriertes, dokumentarisches Buch über das Bauhaus geschrieben. Was durch die Schließung des Bauhauses 1933 in Deutschland abgebrochen ist, hat vor allem in Amerika seine Weiterentwicklung erfahren.

Leonie v. Wilckens

## TOTENTAFEL AUGUST GRISEBACH

† 24. 3. 1950

Kurz vor seinem 69. Geburtstag wurde uns August Grisebach entrissen; schon zur Zeit der Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker in Nymphenburg 1949, für die er einen Vortrag angekündigt hatte, hielt ihn Krankheit in einem Sanatorium zurück. Wenn er auch im Winter seine Lehrtätigkeit an der Heidelberger Universität fortsetzen konnte, so waren seine Freunde doch von banger Sorge erfüllt, denn seine zarte sensible Natur war in den Jahren 1933—45 den schweren Stößen weltanschaulicher Verfemung weniger gewachsen gewesen, als er es sich selbst gestehen mochte. Aber gerade diese Jahre stiller Zurückgezogenheit haben auch sein letztes größeres Werk reifen lassen, „Die Kunst der deutschen Stämme und Landschaften“, das 1946 bei Paul Neff in Wien erschien. Hier hat er uns das geschenkt, was seinem feinfühligem, auf helllichtige Intuition eingestellten Charakter besonders gemäß war, eine bis in tiefe seelische Urgründe vorstoßende Analyse des in seinen Stämmen so mannigfaltig gebrochenen deutschen Kunstschaffens. Grisebach war ein dankbarer Schüler Wölfflins, von ihm hatte er im Sehen und Deuten der „Formen“ mehr gelernt als lernbar ist, in ganz persönlicher Weiterführung bildete sich bei ihm ein seelisches Verhältnis zu den Kunstwerken aus, das alle formale Durchdringung zu psychologischer Deutung erhob. Der in Heidelberg 1947 gehaltene, auch im Druck erschienene Vortrag über „Grundzüge der französischen Kunst“ zeigt die sehr persönliche Art seines Verhaltens zur bildenden Kunst, die ihm als Abbild gelebten Lebens vor allem Kunderin seelischer Ausdruckskraft geworden war. Noch in Breslau, wo er bis 1930 lehrte, war sein Werk über „Die alte deutsche Stadt in ihrer Stammeseigenart“ (Berlin 1930) entstanden, die erste wirklich ernst zu nehmende Sinnggebung deutscher Stadtbauformen, die nicht im technisch wirtschaftlichen Bereich beharrte, sondern weit darüber hinaus in intuitiver Einfühlung zur Wesensdeutung auf stammescharakterlicher Grundlage fortschritt. Diese Fähigkeit, die formale Erscheinung als Ausdruck innerer Seelenhaltung zu werten, charakterisiert auch sein 1924 erschienenenes Buch über Schinkel, galt es doch auch hier eine baumeisterliche Gestalt, die in ihrem scheinbaren Schwanken zwischen Altem und Neuem, zwischen Klassik und Romantik so leicht Mißdeutungen ausgesetzt ist, über die offizielle Hochachtung hinaus aus dem beseelten Leben der architektonischen Formen in der geschlossenen Einheit ihrer Persönlichkeit zu erfühlen. So ist bis heute sein Buch in seiner Wesensschau die beste Schinkelmonographie geblieben. Grisebachs Lebensbahn als Forscher ist schon durch sein erstes größeres Werk andeutungsweise vorherbestimmt, denn sein Buch „Der Garten, eine Geschichte seiner künstlerischen