

am Pal. Mattei und einem weiteren Blatt Taddeos aus dem Britischen Museum (Inv. Nr. 1952-1-21-73) mit der von einer gleichnamigen Komposition Polidoros abgeleiteten Goldwägung des Brennus auf dem Kapitol (siehe *Burl. Mag.* XCIX, 1957, S. 162 und Fig. 30).

Angesichts der großen Seltenheit solcher direkt faßbaren Vorzeichnungen hätte man sich auch die Gelegenheit nicht entgehen lassen sollen, eine bereits von Voss erkannte Figurenstudie Pellegrino Tibaldis aus dem Berliner Kupferstichkabinett für die dem Corso Vittorio Emanuele zum Opfer gefallene Fassade am Vicolo Savelli n. 24 (Kat. S. 60) in die Ausstellung einzubeziehen (vgl. *Jahrb. d. Preuß. Kunstslgn.* 34, 1913, S. 299, nicht 209, Abb. 2).

Den in der zweiten Hälfte des 16. Jh. einsetzenden Umschwung vom Chiaroscuro zur farbigen Behandlung des Fassadenfreskos repräsentiert die noch heute an Ort und Stelle erkennbare und im Katalog gebührend berücksichtigte Malerei Federico Zuccaris an einem Hause gegenüber von S. Eustachio (Kat. S. 72). Solchen verhältnismäßig gut belegbaren Beispielen stehen andere gegenüber, von denen wir zwar eine bildliche Überlieferung besitzen, bei denen jedoch die Künstlerfrage bislang völlig ungeklärt ist, obwohl man auch hier bei näherer Beschäftigung zweifellos weiterkommen würde (siehe im Katalog S. 50 – Via Giulia n. 79; S. 93 – Via di S. Matteo in Merulana). Erstaunlich ist es z. B. auch, wie wenig bisher über die Ausführung der alttestamentlichen Szenen an der Rückfront des Pal. Massimo (Kat. S. 55) bekannt ist. Man ersieht daraus, wie viele neben den hier angeschnittenen Fragen weiterhin offen bleiben.

Dennoch ist durch den Katalog eine Fülle wichtigen, bisher schwer zugänglichen Materials zur weiteren Bearbeitung bereitgestellt. Gleichzeitig ist mit der hier vorgenommenen Aufteilung ein Gerüst geschaffen, das für einen künftigen Ausbau geeignet erscheint. In jedem Falle aber dürfte es für den Benutzer des Katalogs ratsam sein, die angegebenen Quellen erneut kritisch zu prüfen und mit der Möglichkeit von Ergänzungen zu rechnen.

Rolf Kultzen

DIE PARISER AUSSTELLUNG „QUELLEN DES 20. JAHRHUNDERTS“

Die sechste große repräsentative Ausstellung des Europa-Rates (Katalog 410 Textseiten, 1346 Objekte), die unter dem Titel „Les sources du XX^e siècle“, 1884 – 1914, bis Ende Januar in Paris zu sehen war, also vom Spätimpressionismus über art nouveau (resp. Jugendstil) bis zu den Anfängen der Fauves und des deutschen Expressionismus reichte, unterschied sich grundsätzlich von den vorausgehenden dadurch, daß sie so weit in die Gegenwart vorstieß, daß sie trotz sorgsamster Vorbereitung naturgemäß nicht im gleichen Maße ein abschließendes historisches Bild zu geben vermochte, da ihr mehr der Charakter eines propagandistischen Manifestes eigen war. Das vorausgeschickt, sind ihr instruktiver Wert und die Umsicht der Durchführung gar nicht genug zu loben. Gerade das Hauptanliegen dieser europäischen Veranstaltungen: die Aufzeigung der gleichgerichteten geistigen Antriebe in allen Ländern und der besondere Anteil der einzelnen Nationen, trat in dieser Epoche besonders hervor, so

daß sie nunmehr besser gewürdigt zu werden vermag. Besonders erfreulich für uns, daß zum erstenmal auf internationalem Felde auch unsere Kunst mit besten Werken vertreten war (die vorzügliche Auswahl besorgten Kurt Martin und Siegfried Wichmann) und so der deutsche Beitrag überraschend deutlich und positiv in Erscheinung trat.

Offen bleibt eine andere Frage: ob diese durchaus eigene, zeitlich richtig abgegrenzte Epoche wirklich die „Quellen“ dessen aufzeigt, was heute den inzwischen noch weit einheitlicheren internationalen Kunststil auszeichnet. Zumindest seit 1945 hat auch auf künstlerischem Gebiet eine ganz neue Weltepoche begonnen, die auf grundsätzlich anderen Voraussetzungen beruht, wenn sie gewiß auch nicht völlig den Zusammenhang mit den voraufgehenden Jahrzehnten leugnet. Am besten also werden wir den vorgeführten Werken gerecht, wenn wir sie nicht allein als Vorbereitung auf die Gegenwart betrachten, sondern als eine Zeit des Aufbruchs, die zugleich auch die Erfüllung der von ihr angestrebten Ziele gebracht hat. Dieser Blickpunkt wird besonders dadurch nahegelegt, daß seither zwar eine Verbreiterung gleichgerichteter Tendenzen sichtbar geworden ist, die eigenwüchsigen stilbildenden Persönlichkeiten aber nicht zahlreicher, sondern offensichtlich geringer geworden sind. Ähnliches gilt vielfach auch in Bezug auf die großen Meister jener Zeit selbst, die noch in die unsrige hineingelegt haben: nur selten haben sie in der Folgezeit, sondern gerade in ihren Anfängen ihr Bestes geleistet. Ein erschreckendes Beispiel für viele: der in seinen frühen Jahren recht bedeutsam den Jugendstil repräsentierende Däne Jens Ferdinand Willumsen, dem Germain Bazin nicht mit Unrecht einen Platz neben Odilon Redon zuweist, versandet später, obwohl in Paris lebend, bis zur Trivialität. Wir wissen, daß auch bei einigen der deutschen Expressionisten Vergleichbares zu beobachten ist.

Will man aber bis zu einem gewissen Grade den vorbereitenden Charakter gelten lassen, so darf dabei auch das Negative nicht vergessen werden: die Vereinsamung, die Lebensverzwiefelung, der immer häufiger geübte Freitod, die geistige Umnachtung, von der manche gerade der Besten bedroht worden sind, und die mehr auf ein Ende als auf einen Anfang schließen lassen. Georges Seurat, der neben van Gogh und Gauguin mit seinem Divisionismus am deutlichsten einen neuen Aufbruch bezeichnet, hat zwar, wie die Ausstellung zeigt, zunächst eine begeisterte Schar von Gefolgsleuten gehabt (selbst Matisse geriet in jungen Jahren in seinen Bann, auch Munch und viele andere), doch haben dann nicht nur Pissaro, der nur kurz unter seinem Einfluß stand, sondern auch ein zunächst so konsequenter Pointillist wie der Italiener Gaetano Previati ausdrücklich vor ihm als Vorbild gewarnt, ja seine Methode offen einen Irrweg genannt. Die Anregungskraft des „Erfinders“ freilich und sein persönliches Genie werden dadurch nicht angetastet. Auch so erregende und eine Zeitlang äußerst bedeutsame neue Ansätze wie der italienische Futurismus, selbst der Kubismus eines Picasso und Braque sind relativ kurze Intermezzi geblieben, wenn auch unterirdisch länger nachwirkend. Endlich sollte man es sich auch eingestehen, daß van Goghs sich vorbereitende geistige Zerrüttung in manchen seiner spätesten Bilder zu einem Nachlassen der künstlerischen Kräfte führt, daß auch Gauguins Ende

schließlich ein künstlerisches Scheitern bedeutet. Daß von den beiden schwedischen Hauptmeistern, Carl Fredrik Hill und Ernst Josephson, ausschließlich Arbeiten aus der Zeit ihrer Umnachtung gezeigt wurden, ist charakteristisch. Gerade die Zeichnungen der Letztgenannten, in der übrigen Welt immer noch nicht genug bekannt und gewürdigt, sagen nichts gegen die hohe künstlerische Qualität: es ist die Zeit, in der, wie kaum in einer anderen, Genie und Wahnsinn nahe beieinander wohnen. Die Reihe ließe sich noch lang fortsetzen. Überall erweist es sich, daß der Durchbruch des Überwirklichen, die fortschreitende Zersetzung der Realität, die schwersten Opfer gekostet hat. Notwendige Opfer, gewiß, auch im Lebenswerk der „Gesunden“ wie Munch und Ensor erkennbar, jedoch die Epoche nicht nur in ihren Erfolgen, auch in ihren Begrenzungen bezeichnend.

Die schöne, aber etwas spärliche Vertretung der damals (nach 1884) noch tätigen großen französischen Impressionisten war für das besondere Thema nicht sehr ergiebig. Renoir hat wenig für diese neue Zeit zu sagen, Degas schon mehr, doch gaben gerade die beiden ausgestellten Bilder wenig Aufschluß. Den alten Monet aber, der noch bis 1926 gelebt hat, mit seinen zauberhaft atmosphärischen Spätwerken als Vorläufer einer bewußt abstrahierenden Kunst umzudeuten, bleibt abwegig. Einzig Cézanne – aber er ist ja nur sehr bedingt ein „Impressionist“ – erweist sich in seiner ruhig wachsenden Stetigkeit, die künstlerische Realisierung als eine echte Neuschöpfung der Natur zu vollziehen, als eine ewig währende Quelle – trotz aller mehr oder weniger mühsamen Nachfolge noch heute und wohl noch für lange Zeit nicht voll aususchöpfen. Schade, daß er zwar gut, aber nicht ganz so strahlend repräsentiert war, wie es hätte sein können.

Überhaupt die „Nachfolge“! Die Großen sind unnachahmbar. Die berühmte Schule von Pont-Aven wirkt neben ihrem Meister Gauguin ziemlich kümmerlich. Sérusier bleibt ein unschöpferischer Nachahmer, das große Programm-Bild „Madeleine au bois d'amour“ von Emile Bernard, der so vielen ein verständnisvoller Freund gewesen ist, wirkt heute in seiner platten Vergegenwärtigung schon antiquiert, fast ein wenig lächerlich. – Außerordentlich eindrucksvoll tritt Toulouse-Lautrec hervor, neben Seurat der zweite Meister eines echten neuen Aufbruchs. An verschiedenen Stellen hängen von ihm Bilder, Zeichnungen und vor allem Plakate, die mit ihrer nur scheinbar improvisierten, in Wahrheit pointiert ausdrucksvollen flächenhaften Farbigkeit überall maßstäblich wirken, vor allem auch heimlich gegenwärtig in den Räumen mit den kunstgewerblichen Manifestationen der Zeit.

Ein ziemlich heterogener Saal hat seinen etwas skurrilen Mittelpunkt mit einer Berglandschaft des schon genannten Dänen Willumsen, die Malerei teppichartig flach, der in Metall ausgestanzte Rahmen mit Jugendstilornamenten und sich schlängelnden Bergegeistern, oben gar begrenzt durch ebenfalls plastisch gearbeitete Bergspitzen. Ihr hätte eine der Berglandschaften Hodlers gegenübergestellt werden sollen statt dessen wenig glücklicher, nur dreifiguriger Fassung des „Tag“, und sehr vermißt man die in den neunziger Jahren entstandene „Nacht“, die schon damals bei ihrer Ausstellung in Paris berechtigtes Aufsehen erregt hatte. Sie ist im besten Sinne ein Programm-Bild

mit ihrer den Alpdruck des träumereichen Schlafs symbolisierenden Ausdruckskraft. Moreau wirkt heute, mit Verlaub zu sagen, kitschig. Böcklin fehlte – er ist wesentlich bedeutender. Angenehm war die klangvolle Zusammenordnung kleiner Bilder von Puvis de Chavannes mit einem schönen Segantini. Es bleibt bedauerlich, daß solche aufschlußreichen Konfrontierungen im weiteren Verlauf der Ausstellung zu Gunsten von Ländergruppen wieder aufgegeben waren.

Als große und freudige Überraschung wirkte hier in Paris die glanzvolle Repräsentation von Edvard Munch mit neun Gemälden und 14 gut gewählten, unvergleichlichen graphischen Arbeiten. Hier kündigt sich das neue Jahrhundert machtvoll an, wenn auch die Franzosen ihn als visionären Außenseiter nur eben gelten lassen. Das hätte vielleicht vermieden werden können durch Einreihung eines der ganzfigurigen Porträts, am besten durch das Gruppenbild der vier Söhne des Dr. Linde, das auch Munchs vorzügliche „peinture“ ausweist, jenes Gruppenbild par excellence, das sich allen anderen der Ausstellung gegenüber als überlegen gezeigt hätte, etwa dem steifen, modisch-pointillistischen des Belgiers van Rijsselberghe und auch dem „Hommage à Cézanne“ von Maurice Denis, das ohne eigene Kompositions-idee den Vorbildern von Fantin-Latour folgt. Im gleichen Saal wie Munch fällt dessen Altersgenosse, der Belgier James Ensor, obgleich seine Malerei wesentlich differenzierter (französischer) ist, doch bei der Darstellung symbolhaltiger Szenen gegen ihn ab, zumal sein viel diskutiertes Riesenbild, der „Einzug Christi in Brüssel“ von 1888, mit stark sozialistischem Einschlag und mit seiner unübersichtlichen Figurenfülle – *mouvements désordonnés, exquise turbulence* – im Ganzen als mißlungen bezeichnet werden muß. Die ausdrucksvolle, groteske Maskenhaftigkeit einzelner Köpfe deutet auf Nolde voraus. Schmerzlich fehlen die Finnländer Axel Gallén und Helene Schjerfbeck, die schon in ihren Frühwerken Munch recht nahe kommt.

Die Engländer hatten außer Aubrey Beardsley (gut zusammenstimmend mit Thomas Theodor Heine) – wenig beizutragen. Warum wohl fehlte Whistler? Sickert dagegen steht, ebenso wie seine mit Recht fehlenden größeren deutschen Zeitgenossen, allzu unselbständig und verspätet unter dem Einfluß der französischen Impressionisten. Auch der Oesterreicher Romako gehört eigentlich nicht hierher, jedenfalls nicht mit den ausgestellten, ziemlich konventionellen Damenbildnissen, viel eher mit seiner leider nicht gezeigten originellen Komposition mit dem Admiral Tegethoff von leicht surrealistischen Charakter. Ein Höhepunkt dagegen waren fünf gut gewählte Frühwerke von Kokoschka (und einige seiner eminenten Zeichnungen), denen Arbeiten des heute so stark überschätzten Egon Schiele ziemlich wirkungslos angegliedert waren. Der gemeinsame große Lehrer Gustav Klimt, mehr Anreger und Stilexponent als Maler von Rang, war etwas hart und doch nicht ganz ungerecht als Wandschmuck in einen der Kunstgewerbe-Räume verbannt. Es sei hier angemerkt, daß ähnlich wie Romako und Sickert auch der begabte, frühverstorbene Belgier Evenepoel besser in einem anderen Zusammenhang gezeigt werden würde: in einer oft geforderten, niemals realisierten Ausstellung der Nachwirkungen des Naturalismus und Impressionismus in den außerfranzösischen Ländern. Neben Evenepoels bezauberndem Damen-

porträt mit weißem Federhut von 1897 aus englischem Privatbesitz – eine selten gesehene echte Entdeckung – hätten dann auch Bildnisse wie die des Schweden Josephson (aus seiner gesunden Zeit!), etwa das der Frau Ruben (Göteborg), den ihnen gebührenden Platz.

Die stärkste Aufmerksamkeit der meisten Besucher haben wohl die fünf nebeneinander gelegenen Räume des Untergeschosses erweckt, die zu bequemem Vergleich die Nabis (resp. Spätimpressionisten), die Künstler des „Blauen Reiter“, die Werke des Kubismus, die der Fauves und abschließend die deutschen Expressionisten enthielten. Bei aller persönlichen und nationalen Verschiedenheit wird hier die Gemeinsamkeit des neuen Aufbruchs um die Jahrhundertwende zum unvergeßlichen Erlebnis.

Im ersten dieser mittelgroßen Säle ergibt sich, jedenfalls innerhalb der gebotenen Auswahl, eine künstlerische Überlegenheit Vuillards über den allgemein stärker gefeierten Bonnard, der zwar spürbar auf den Schultern der älteren Impressionisten steht, namentlich Renoirs, aber doch matter und konventioneller bleibt, während jener auf sehr eigene Weise die neu gewonnenen Wirkmittel des getupften Farbauftrags und eine flächenhafte Ausbreitung seiner Kompositionen zu überzeugender Vollendung bringt, namentlich in seinen kleineren Gemälden und seiner farbigen Graphik. Neben solchen Meisterwerken steht Maillols große Leinwand der „Frau mit dem Sonnenschirm“ als unzulänglicher Versuch (um 1896) im Anschluß an die Nabis, vor allem die Malerei von Maurice Denis, dessen zarte Durchseelung er nicht erreicht und im Leer-Dekorativen stecken bleibt. Auch der bei uns wenig bekannte, früh verstorbene Niederländer Rik Wouters ist hier eingereiht. Eine große Komposition „Fleurs d'anniversaire“ läßt dem Thema nach an Corinth denken, ist aber weniger vehement empfunden, unter dem Einfluß von Cézanne farbschön und harmonisch. Daneben fallen seine Skulpturen ab, etwa die gleich am Eingang der Ausstellung groß herausgestellte (auch schon in Köln gezeigte), monumental gedachte, aber etwas kleinbürgerlich geratene (schon dem Thema nach!) Frauenfigur „Soucis domestiques“ von 1913. Man braucht nur an Barlachs drei Jahre früher entstandene „Sorgende Frau“ zu denken, um sich darüber klar zu werden, wieviel schlackenloser er es versteht, das Alltägliche ins Symbolische zu erheben. Er ist mit drei bedeutenden Werken an anderer Stelle gut vertreten, wohl zum erstenmal in Paris.

Uns will die Repräsentation der deutschen Kunst in zwei Sälen als ein Triumph des Expressionismus neben der gewiß wesentlich harmonischer gestimmten, aber doch vielfach leicht traditionell ermüdeten der Franzosen erscheinen. Die Lebensleistung von Marc, Macke und vor allem des breit und bedeutend repräsentierten Kandinsky treiben die Entwicklung mächtig voran. Sie wirken wie Fanfarenstöße. Daß Kandinsky in seinen halb und ganz abstrakten Frühwerken ein großartiges malerisches Furioso entwickelt, gibt ihm eine gewichtige Überlegenheit gegenüber den reinen Theoretikern, wie dem doch wohl überschätzten Mondrian, von Malewitsch ganz zu schweigen. Er bleibt einer der größten Pioniere zu Anfang unseres Jahrhunderts. Marcs ganz abstrakte „Kämpfende Kräfte“, explosiv und farbenglühend, zeigen ihn am Ende seines Lebens auf verwandter Linie. Sehr erwünscht, daß in unmittelbarer Nachbarschaft von

Macke und Klee auch drei Arbeiten des Schweizer Moilliet zu sehen waren, des dritten Genossen der berühmt gewordenen Reise nach Tunis von 1914. Gerade in der äußerlich ähnlichen, bei Macke jedoch viel sichereren und kräftigeren Farbkombination bleibt er entschieden hinter diesem zurück. Klees Bedeutung läßt sich in den Werken bis 1914 noch nicht voll ablesen. Daß auf einer abschließenden Querwand Delaunay eindrucksvoll herausgestellt wurde, ist äußerst sinnvoll, da er wohl von allen Franzosen derjenige gewesen ist, der auf die Deutschen den größten Einfluß ausgeübt hat.

Die brennende Frage, die uns Deutsche besonders interessiert, ob etwa unsere Expressionisten, die Künstler der Brücke vor allem, den gleichen Rang halten wie die „Fauves“, könnte in zwei aufeinander folgenden Sälen entschieden werden, stünden wir der ganzen Bewegung nicht zeitlich noch allzu nahe und beständen nicht auf beiden Seiten schwer zu überwindende nationale Vorurteile. Es darf schon als eine gewisse stillschweigende Anerkennung gebucht werden, daß Jean Cassou im Katalog-Vorwort nicht vom Einfluß der Franzosen auf die Deutschen spricht, sondern von einem gleichzeitigen Nebeneinander. In der Tat war der Gesamteindruck des deutschen Saales in der Konzentration des Besten überwältigend. Neben Kirchner und Nolde traten die anderen ein wenig in den Schatten, wenn auch ihr persönlicher Beitrag gut erkennbar blieb. Liegt der Unterschied zu den Franzosen vor allem darin, daß sie eine malerisch undifferenziertere, „barbarischere“ Sprache führen? Gewiß sind sie die eigentlich „Wilden“, verglichen mit den Franzosen, die sich selbst diesen Namen gegeben haben. Ihre Ausdrucksgewalt, ihre temperamentvolle Farbigeit sind von romanisch geschulten Augen – und dazu gehören ja auch manche Deutsche – schwer zu würdigen. Trotzdem fühlte man in Paris, daß der Augenblick ihrer allgemeinen Weltgeltung unmittelbar bevorsteht. Namentlich Kirchner mit seiner geistvoll komprimierenden und doch so blühenden Pinselführung gewinnt schon heute seinen sicheren Platz neben den viel rationaleren, klug abwägenden Kompositionen von Matisse. Daß dessen „Coiffure“ von 1907 (auch ein wichtiges Jahr für Kirchners Entwicklung), wohl das schönste Gemälde des Fauves-Saales, heute Besitz der Stuttgarter Staatsgalerie ist (aus der Slg. Moltzau in Oslo), erfüllt mit Genugtuung. Rouault bleibt trotz des schönen malerischen Reichtums seiner Frühbilder hinter Nolde zurück, gerade auch im religiösen Bereich. Vlaminck, guter französischer Durchschnit, wird international überschätzt. Wenn die dekorativ so liebenswerten Frühbilder von Derain und Dufy manchem Deutschen nicht so viel zu sagen haben wie die Pionierleistungen der gleichzeitigen Brücke-Künstler, so mag das an jenen nationalen Vorurteilen liegen. Ganz deutlich aber machte ein Vergleich eines annähernd gleichen Themas bei van Dongen („Fatima et sa troupe“) – er gehört trotz niederländischer Geburt ganz zur École de Paris – und bei Nolde („Kerzentänzerinnen“) den auch qualitativ bezeichnenden Unterschied: dort ein harmonisch müdes Teppichgewebe, hier ein Bewegungsrhythmus von bestrickender Gewalt. Sehr erfreulich, daß ein schöner Akt von Erbslöh aus unverdienter Vergessenheit gezogen wurde; es hätte auch eine der kubistisch beeinflussten frühen Landschaften von Kanoldt dazugestellt werden sollen. Beide Künstler bedeuten einen Brückenschlag von der deutschen zur französischen Malerei. Schade,

daß Paula Modersohns bedeutendes Gemälde einer Bäuerin von 1906 auch hier wieder zu Unrecht als ein Anhängsel der Expressionisten auftritt, ihre Entwicklung ist schon abgeschlossen als jene beginnen. Sie hätte reichhaltiger vertreten sein sollen (etwa auf Kosten Pechsteins, der sich immer mehr als der Geringste erweist) und würde an anderer Stelle, z. B. in der Nähe der so viel flaueren französischen Gauguin-Nachfolge, stärkere Wirkung getan haben. Zu bedauern bleibt endlich, daß im Gegensatz zu den bei den französischen Malern auch gezeigten plastischen Versuchen (Gauguin, Matisse, Modigliani) keine entsprechenden Beispiele der deutschen Expressionisten ausgestellt worden sind, sie hätten einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur „periode nègre“ ergeben.

Von einzigartiger Schönheit war der Saal mit den kubistischen Arbeiten von Picasso, Braque und Juan Gris (Léger konnte sich daneben nicht behaupten). In ihnen manifestiert sich beides: das Destruktive wie das Aufbauende, eines der schönsten Beispiele der Harmonisierung ambivalenter Kräfte. Man ahnt es, daß dieser kurze Augenblick der Entwicklung einmal als das maßstäbliche Experiment für die ganze Epoche empfunden werden wird, in dem auch Cézannes Vorbild lebendig weiter wirkt. Auch hier ist ein Außerstes geleistet, aber das Konstruktive und das rein Malerische halten sich die Wage. Was zu seiner Geburtsstunde noch als pathologisch mißverstanden werden konnte, erscheint heute als das geniale Zusammenrücken heterogener Strebungen aus der Tiefe verschütteter Bewußtseinssphären. Immer dann, wenn Kräfte des Verstandes und des Gefühls zusammenwirken, schlägt Frankreichs große Stunde.

Ist diese Zeit des Übergangs keine große Zeit der Plastik gewesen? Die Ausstellung könnte diesen Eindruck erwecken und gewiß wirkt das vorwiegend malerische 19. Jahrhundert noch bis in die Anfänge des nächsten hinein. Eigentlich nur zwei Namen von hohem Rang bezeichnen die entscheidenden neuen Strömungen: Georges Minne und Wilhelm Lehmbruck, ersterer leider nicht seiner Bedeutung entsprechend, der andere vorzüglich vorgeführt (wenn auch nur mit späten Bronzegüssen). Minne wiederbelebt gotische, Lehmbruck manieristische Tendenzen. Maillol wirkte mit seiner berühmten „action enchainée“ von 1906, trotz des meisterhaft bewältigten plastischen Volumens, in unmittelbarer Nachbarschaft von Lehmbruck mehr wie der Abschluß einer abgelaufenen als der Beginn einer neuen Epoche. Brancusi und Archipenko waren nur andeutend vertreten. Die expressive Plastik von Epstein und Boccioni hat keine weltweit wirkenden Kräfte entwickelt, erst Zadkine hat sie später zur Blüte gebracht. Ein großartiger Gedanke war es, Rodins Balzac von 1898 als erstes Kunstwerk ganz an den Anfang der Ausstellung zu stellen, denn mit dem beliebten Schlagwort einer impressionistischen Plastik ist seiner beide Jahrhunderte beherrschenden Wirkung nicht Genüge getan. Die fast gegen die besonderen Stilmittel sich kraftvoll durchsetzende Monumentalität und sein Vorstoß vom Naturalismus zur symbolhaltigen Gestalt ist eine echte „Quelle“ alles dessen, was in der Folgezeit nach ihm und durch ihn sich entwickelt hat. Gerade dieses Denkmal erwies sich auch als eines der ranghöchsten Werke der Ausstellung, unendlich zukunftsweisender als die Arbeiten des um mehr als zwanzig Jahre jüngeren Maillol.

Wenn auch manche Hängung und Anordnung aus Not oder Nonchalance nicht völlig geglückt war, immer wieder blitzten geniale Kombinationen auf, so schon die Idee, den Besucher durch ein Eingangstor der Pariser Metro von Hector Guimard, einem typischen Beispiel von „art nouveau“, in die Ausstellung einzuführen und neben den Balzac von Rodin ein Riesenphoto des Untergeschosses des Eiffelturmes zu zeigen. So war man sofort „im Bilde“, um was es hier ging. Auch darüber war man gleich eingangs verständigt, daß die Architektur und die arts décoratifs gleichberechtigt die zur Diskussion gestellte Epoche mit zu repräsentieren hatten. Diese große, vielschichtige Abteilung verdiente eine eigene Abhandlung, doch können wir uns auf Andeutungen beschränken, da ihre Demonstration schon viel beachtete und viel besprochene Vorläufer gehabt hat, durch die große Jugendstil-Ausstellung in Zürich und vor zwei Jahren durch einen ähnlichen Versuch in München. So sehr haben wir uns daran gewöhnt, die Wiederentdeckung dieser noch kurz zuvor bspöttelten neuen stilbildenden Versuche als das entscheidende Quellgebiet aller neueren europäischen Kunst anzusehen, daß fast schon vor ihrer Überschätzung gewarnt werden muß. Wir Älteren, die ihre Hochblüte und ihren raschen Verfall noch miterlebt haben, neigen vielleicht allzusehr dazu, trotz allen genialen Elans die modischen Grenzen zu sehen, auch ihre heimliche Verbindung mit historischen Elementen. Ihr vorläuferhafter Wert ist dennoch nicht zu überschätzen und auch nicht ihre Bedeutung in Bezug auf die Absicht des Europa-Rates, die Querverbindungen über alle Nationen hin richtig abzuschätzen. Hier war die Sammeltätigkeit besonders bewundernswert bis hin zur Schule von Chicago mit Jenny, Sullivan und F. L. Wright, vielleicht mit Ausnahme der Wiener Werkstätte, die nicht genügend zu ihrem Recht kam. Oft wurde im kleinsten Gebrauchsgerät die durchgehende Tendenz zum Gesamtkunstwerk erkennbar. Der Katalog, schwer wie eine Bibel, wird gerade auch für diesen Teil der Ausstellung noch auf lange Zeit ein grundlegendes Handbuch bleiben.

Nur auf zwei selten so klar hervorgetretene Persönlichkeiten sei besonders hingewiesen. Dem mit 41 Objekten gezeigten Schotten Charles Rennie Mackintosh, tätig als Architekt, Entwerfer von Möbeln, Wandbehängen und kunsthandwerklichen Gegenständen aller Art, gebührt eine immer deutlicher erkennbare Führerstellung innerhalb der ganzen Bewegung. Nicht so sehr die geschwungene Linie des Jugendstils ist charakteristisch für seine konstruktiven Erfindungen als ein völlig neues, antibarockes Gefühl für Gliederung und Proportion. So sehr auch bei ihm ein neuer Sinn für das Praktisch-Nützliche obwaltet, sprechen doch eigenwillige ästhetische Vorstellungen mit, die sich schließlich als Grundelemente des ganzen künstlerischen Zeitstils erweisen. Offenbar auf ihn gehen die gewaltig überlängten (und doch immer graziösen) Stuhllehnen zurück, die keineswegs einem praktischen Bedürfnis entsprechen. Kündigt sich nicht hier schon in den neunziger Jahren etwas von dem an, was in Lehmbrucks überschlanken Gestalten, zunächst als antinaturalistisch befremdend empfunden, heute als ein legitimes Mittel zur Spiritualisierung uns ganz vertraut geworden ist? Die offenen und geheimen Verbindungen zwischen der sog. hohen und der angewandten Kunst –

Trennungen, die uns heute schon als überholt erscheinen – sind immer noch nicht genügend erforscht.

Ganz neu lehrt uns die Ausstellung auch die als abstrus verschrienen Architekturen und dekorativen Ausschweifungen des Spaniers Antonio Gaudi werten. Gewiß, er ist ein extremer Fall. Doch tritt hier zum erstenmal in neuerer Zeit wieder die Baukunst als „Kunst an sich“, fast ganz losgelöst vom praktischen Zweck, hervor. Stark im heimischen Barock wurzelnd, bleibt doch die expressive Form immer verbunden mit einer hohen konstruktiven Logik. So sehr auf den ersten Blick die ausrufende Phantastik frei zu wuchern scheint, fügt sie sich doch ein in ein streng geplantes Gesamtkonzept. Es können freilich die schönen Großphotos nur eine beschränkte Vorstellung vermitteln von den z. T. unvollendet gebliebenen Märchenbauten in Barcelona, die im Lauf der Zeit immer stärkere Aufmerksamkeit beanspruchen werden beim Studium der Übergangszeit zur Gegenwart.

Die Ausstellung entläßt uns mit einer beunruhigenden Frage: Was ist aus jenem Quellgrund weiterhin erwachsen? Wir müssen die Beantwortung schuldig bleiben, obwohl die Veranstalter sie sich gewünscht haben werden und jeder einzelne Besucher sie sich stellen wird. Doch ist die Dominante unseres inzwischen voll erblühten Jahrhunderts aus so großer Nahsicht viel zu unsicher zu ermitteln, um mehr als vage und sehr subjektive Vermutungen zu äußern. Jedenfalls wäre es verfrüht, sie jetzt schon durch eine ähnlich umfassende Ausstellung der Gegenwartskunst zu präjudizieren. Hüten wir uns vor einer Überforderung unseres historischen Urteilsvermögens, das schon die Pariser Ausstellung auf eine kaum zu bewältigende Probe gestellt hat.

Carl Georg Heise

REZENSIONEN

EBERHARD RUHMER, *Francesco del Cossa*. München, Verlag F. Bruckmann, 1959. 100 Seiten und 123 Abbildungen.

Nach der Tura-Monographie (1958) und mehreren einschlägigen Aufsätzen aus seinem Forschungsgebiet der ferraresischen Frührenaissance-Malerei hat Eberhard Ruhmer eine parallele Monographie über Cossa vorgelegt. Im Aufbau der Darstellung ähnlich und sorgfältig ausgestattet (auch mit einigen guten Farbtafeln) scheint das Buch durch sein kleineres Format sinnbildlich einen Abstand der Bedeutung beider Künstler auszudrücken. Beinahe etwas enttäuscht erkennt man: Der mit 42 Jahren verstorbene Cossa war kein früh verlöschendes Genie, vielmehr ein eigenwilliger, mitunter sprunghafter, kultivierter und sensibler Künstler zweiten Ranges, dessen Wirken R. einzugrenzen bemüht ist, ohne puristisch Möglichkeiten auszuschließen, für die Gewißheit einstweilen nicht zu erreichen ist. So entsteht trotz schwerer Verluste – besonders unter den Monumentalwerken – ein vielfältiges Bild von Cossas Tätigkeit, das am stärksten durch den Umstand beeinträchtigt wird, daß Ercole Roberti (den R. ebenfalls monographisch behandeln will) häufig Arbeiten des nachlassenden Cossa fertiggemalt hat. Der Hauptwert dieser seit Longhis systematischen Untersuchungen zur „Officina