

dieses Sektors eine auch nur annähernd umfassende Behandlung des Themas. Auch hier wird man sich zunächst fragen, weshalb der Verfasser auf die Erwähnung einer Reihe von Blättern verzichtet hat, die ihm auf der Mostra noch wichtig erschienen waren (n. 131, 132, 135, 136, 139 – 141), darüber hinaus aber hätte – wie es zum Wesen einer so aufwendigen Monographie gehört – die Diskussion über den Gesamtkomplex der „Bellini“-Zeichnungen nicht vermieden werden dürfen. Diese Forderung war um so gebieterischer, als fast gleichzeitig mit der Mostra der Unterzeichnete in seinem Buch zu den einzelnen Zuschreibungen Hadelns und der Tietze Stellung genommen hatte und seit 1950 der Katalog des Brit. Museums erschienen war, in dem Popham und Pouncey mit äußerster Vorsicht ihre Ansicht über die Bellini attribuierten Zeichnungen in London zum Ausdruck gebracht hatten. Unter den von Palluchini abgebildeten Blättern dürfte für 238, 239, 240, 249 kein Zweifel betr. Eigenhändigkeit des Meisters erhoben werden, und auch für 241 scheint uns heute die Anerkennung als G. Bellini entschieden berechtigter als jene an Mantegna. Dagegen sind die flüchtigen Skizzen auf den Rückseiten der Altarwerke für die Carità (242 – 244), für Zanipolo (246), für Bari (247 – 248) und für Pesaro (245) qualitativ so verschieden, daß schon eine hypothetische Inanspruchnahme für das Schulhaupt bedenklich erscheint; von einer Hand stammen die Erzeugnisse nicht und als Bekräftigung der Autorschaft Bellinis für die gemalten Fronten können sie kaum beitragen. Über den Knabenhaupt (Abb. 250) eine Entscheidung zu treffen, fällt ohne Kenntnis des Originals schwer; gemessen aber an dem Frauenkopf der Uffizien (Fig. 17 unseres Bandes) erscheint der Vortrag schwunglos und bar einer feineren Regie.

Luitpold Dussler

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER NEUEREN MALEREI

Bayonne, Musée Bonnat. Les Dessins Italiens de la Collection Bonnat, bearb. von Jacob Bean. (Inventaire Général des Dessins des Musées de Province Bd. IV). Éditions des Musées Nationaux. Paris 1960. 208 S., 329 Abb.

Die 278 italienischen Zeichnungen der wenig bekannten, durch den Willen ihres Stifters an Bayonne gebundenen Sammlung Bonnat sind jetzt von Jacob Bean in einem vorbildlich gearbeiteten und anschaulich angelegten Katalog zugänglich gemacht. Jacqueline Bouchot-Saupique und Jacob Bean skizzieren einleitend die Entstehungsgeschichte des Musée Bonnat: Die Umrisse einer bedeutenden Sammlertätigkeit des XIX. Jahrhunderts werden hier noch einmal deutlich. Léon Bonnat hatte 1880 – fundiert durch die Erfolge seiner Bildnisse der Prominenz der III. Republik – begonnen, auch Zeichnungen zu sammeln. Sein erster Kauf galt Michelangelos „Adam und Eva“ (Kat. 66), und auch künftig konzentrierten sich seine Bemühungen auf den Erwerb italienischer Blätter. Erst später wandte sich Bonnat den nordischen Schulen zu, um dann zwischen 1890 und 1895 seinen Bestand durch größere Ankäufe französischer Zeichnungen des XIX. Jahrhunderts abzurunden. In unablässiger Ausschau nach Blättern von künstlerischem Rang, persönlich oder durch Freunde auf den großen Auktionen in Paris, London, Amsterdam und Wien vertreten, wußte er seine Sammlung bis zur

Gründung des Musée Bonnat in seiner Vaterstadt Bayonne 1902 auf etwa 200 Zeichnungen zu vermehren. Mit dem Marquis de Chennevières, mit His de la Salle, Both de Tauzia und Gigoux muß Bonnat zu den produktivsten Sammlern des französischen XIX. Jahrhunderts gerechnet werden.

Jacob Bean widmete den italienischen Zeichnungen ausführliche Angaben und kritische Diskussion. Die Herausgeber des Katalogs fügten zu recto und verso jedes Blattes eine Abbildung und mehrten so den praktischen Wert dieser Publikation erheblich. Der Prüfung Beans ergaben sich elf Blätter von Leonardo (Kat.-No. 40 – 50), acht von Raffael (126 – 133) und sechs von Michelangelo (65 – 70) als authentisch. Hinzutreten die drei großartigen Landschaften von Tizian (171 – 173), drei „ignudi“ von Signorelli (155 – 157), drei Studien mit Architekturmotiven von Piranesi (111 – 113), sechs Blätter von Parmigianino (85 – 90) sowie fünf von Perugino (97 – 101). Unter den bedeutenden Einzelobjekten stechen Veroneses „Kreuzigung“ (180), Rossos „Thron Salomonis“ (146), Correggios Studienblatt (25) und Guercinos frühe Zeichnung „Venus und Adonis“ (39) hervor. Die Ausscheidung zahlreicher Schulblätter und Kopien zeugt noch einmal von der geleisteten Kritik. Weitere Veröffentlichungen der Schulbestände des Musée Bonnat, die wie der vorliegende Katalog unter der Redaktion von Roseline Bacou stehen, sollen die Zeichnungssammlung des „französischen Lenbach“ vollständig erschließen.

The Walpole Society 1958 – 1960. Volume XXXVII: Abraham van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I. Edited, with an Introduction, by Olivar Millar. The University Press, Glasgow 1960. 256 S.

Das Inventar der Kunstsammlungen Karls I. von England wurde hier mit der Unterstützung der Walpole Society durch Olivar Millar neu veröffentlicht. Zu Beginn des Bandes sind die Verdienste des Earl of Ilchester gewürdigt, der der Walpole Society bis 1959 vorstand. Die Einführung Millars gibt den Lebensgang und die künstlerische Tätigkeit van der Doorts und geht auf die verschiedenen Manuskripte ein, in denen das Inventar überliefert ist. Der Holländer kam um 1609 nach England und war am Hof als Medailleur und Goldschmied tätig. Im Stadtkern von London ansässig, teilte van der Doort mit vielen anderen Künstlern, die für das Haus Stuart arbeiteten, die wechselnden Gnaden, Launen und Bezeugungen der Ungunst. Zudem war seine Stellung als „Surveyor of Pictures“ bei den königlichen Sammlungen nicht mit genügenden Vollmachten ausgestattet, um eine verantwortliche und selbständige Initiative zu gewährleisten. Im Sommer 1640 gab sich van der Doort selbst den Tod. Sein Sammlungsinventar ist in einem Manuskript der Bodleian Library zu Oxford, einer weiteren Handschrift ebendort und zwei Manuskripten in der Royal Library zu Windsor und im British Museum erhalten. Die drei letztgenannten Handschriften sind in ihrem Kopienverhältnis zu dem Originalmanuskript in Oxford von Millar ausführlich erläutert. Auch die verschiedenen Bestimmungen, denen die angefertigten Kopien des Kunstinventars dienten, sind dargelegt. George Vertue veranlaßte dann in der Mitte des XVIII. Jahrhunderts einen Abdruck des Inventars van der Doorts nach den beiden Oxforder Handschriften, zu dem Horace Walpole eine Einleitung schrieb. In der neuen Ausgabe nun

ist der ursprüngliche Text des Oxforder Originalmanuskripts getreu transskribiert, wobei den verballhornten Stellen erklärende Anmerkungen hinzugefügt sind. Als Anhang erscheint ein anonymer Katalog der Gemälde und Kunstobjekte, die sich um 1640 in Whitehall und St. James' Palace befanden. In dem anschließenden Kommentar Millars ist dann ein erster Versuch unternommen, die im Inventar van der Doorts erwähnten Gemälde mit heute erhaltenen Werken zu identifizieren. Künstlerregister und Namensverzeichnis vervollständigen die sorgfältig gearbeitete Publikation. Jedem Sachkenner und Forscher im Felde der Kunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts wird die Neuauflage dieses Katalogs ein willkommenes wissenschaftliches Instrument sein. Van der Doorts Kunstinventar ist in der Genauigkeit und Ausführlichkeit seiner Anlage ein einzigartiges Dokument innerhalb der englischen Sammlergeschichte. Zudem mehrte sich seine Bedeutung durch die von ihm erfaßten Kunstbestände, die im Prozeß des Heranwachsens des nationalen Kunstgutes in England eine wichtige Etappe bildeten.

JULIUS HELD, *Rubens' Handzeichnungen*. Eine Auswahl. Phaidon-Verlag. Köln 1960. 240 S., 202 Abb., davon 6 Farbtafeln.

Das Kölner Haus des Phaidon-Verlags hat mit diesem Band eine deutsche Kurzfassung der englischen Publikation von Julius S. Held vorgelegt, die in London zweibändig, als Textteil und Abbildungsteil, erschien. Übernommen wurden in die deutsche Ausgabe die 179 vorzüglichen Reproduktionen des Abbildungsbandes sowie sechs Farbtafeln und siebzehn weitere Abbildungen aus dem Textteil. Zur Einleitung der Kölner Ausgabe schrieb Julius S. Held eine zusammenfassende Darstellung der Probleme, die mit der kritischen Erschließung der Rubenszeichnungen verbunden sind, und umriß die verschiedenen Bestimmungen der Blätter sowie die Entwicklung von Rubens' Zeichenkunst. Als gewichtiger Unterschied zu der englischen Edition fehlt der vorzüglich gearbeitete kritische Katalog, in dem Held seine langjährigen Forschungen zum zeichnerischen Werk von Rubens verarbeitete. Helds Buch stellt seit der Veröffentlichung von 241 Rubenszeichnungen durch G. Glück und F. M. Haberditzl 1928 die erste umfassende wissenschaftliche Stellungnahme dar, die den zahlreichen neu aufgefundenen Blättern des Flamen Rechnung trägt. Darüber hinaus machte Held durch die Auswahl und Akzentuierung des behandelten Zeichnungsbestandes wie auch durch die Gliederung seines Buches insgesamt auf eine Gattung innerhalb von Rubens' Zeichenkunst aufmerksam, die von Glück und Haberditzl nicht voll erkannt worden war: Dominieren in ihrer Publikation vor allem die Einzelstudien zu figürlichen Motiven, so betonte Held mit der Einführung von 79 Kompositionsskizzen den besonderen Rang des zeichnerisch festgehaltenen ersten Bildgedankens im Schaffensprozeß von Rubens. Die Reihe dieser großartigen Ideenskizzen zieht sich von der „Dornenkrönung“ (Braunschweig, Abb. 3) und den Entwürfen zu einem „Abendmahl“ (Chatsworth, Abb. 7) über den „Tod des Kreusa“ (Bayonne, Abb. 13) und „Judith und Holofernes“ (Frankfurt, Abb. 16) bis hin zur „Letzten Kommunion des hl. Franziskus“ (Antwerpen, Abb. 45) und „Diana und ihre Nymphen von Aktaeon überrascht“ (London, Count Seilern, Abb. 78). Die gezeichnete Kompositionsskizze wird künftig mit gleichem Gewicht neben die gemalte Skizze innerhalb der Genesis von Rubens' Wer-

ken rücken. Nützlich ist auch die Zusammenstellung von für Skulpturen, Kupferstiche und Holzschnitte gezeichneten Entwürfen innerhalb eines Abschnittes. Dem Abbildungsteil ist ein Anhang mit Anmerkungen beigelegt, in dem die Technik und Maße der jeweiligen Blätter, ihre Datierung und Bestimmung sowie ihr heutiger Besitzer genannt sind. Die deutsche Version von Helds Buch erscheint so durchaus geeignet, das zeichnerische Schaffen des großen Barockmeisters in breiter Öffentlichkeit bekanntzumachen. (Die englische Ausgabe dieser Publikation mit ihrem kritischen Katalog wird in der „Kunstchronik“ eigens ausführlich besprochen werden.)

LUDWIG GOLDSCHIEDER, *Rembrandt. Gemälde und Graphik*. Phaidon-Verlag. Köln 1960. 208 S., 128 Abbildungen, davon 35 Farbtafeln. Mit einer Einleitung des Herausgebers und den drei ersten Rembrandtbiographien.

Der von Ludwig Goldscheider redigierte Bildband vereinigt eine Auswahl aus den wichtigsten gemalten, gezeichneten und radierten Werken Rembrandts. War die englische Ausgabe des Bandes durch einen Essai von Henri Focillon eingeleitet, der Rembrandts Schaffen umriß, so steuerte Goldscheider für die deutsche Fassung eine entsprechende Einführung bei. Vorangestellt sind den Bildtafeln die drei frühesten Viten Rembrandts von Sandrart, Baldinucci und Houbraken. Dem Bericht Sandrarts aus der „Teutschen Academie“ von 1675 fügte Goldscheider einige Anmerkungen über die Lehrer und wichtigsten Schüler Rembrandts hinzu. Als nächste Biographie folgt die Darstellung des vor allem durch den Rembrandtschüler Bernhard Keilh über den Holländer informierten Baldinucci aus den „Cominciamenti“ von 1686. Als erster Rembrandtbiograph übernahm der Florentiner aus seiner Quelle die Nachricht von Rembrandts Beziehungen zu den Mennoniten und seinem finanziellen Zusammenbruch. Die dritte der Viten ist der mit erzählerischem Umschweif angefüllte Bericht Houbrakens in seiner „Groote Schouburgh“ von 1718. Die Auswahl der Abbildungen läßt die Leidener Frühzeit Rembrandts unberücksichtigt und setzt mit dem Beginn des Amsterdamer Schaffens 1631 ein. In der Zusammenstellung der Werke stechen vor allem das selten abgebildete Bildnis Saskias von 1635 (Château de Pregny, Slg. Rothschild, Abb. 9), die Gegenüberstellung des gezeichneten und gemalten „Ganymed“ in Dresden (Abb. 14, 15) sowie der Zeichnung von etwa 1643 (Dresden, Abb. 58) und des Gemäldes von 1647 (Berlin, Abb. 59, 60) zu „Susanna und die beiden Alten“, ferner der „Bathseba“ von 1654 (Louvre, Abb. 83) mit der etwa gleichzeitigen Aktzeichnung (Chicago, Abb. 82) hervor. In diesem Sinne fallen auch die selten reproduzierten Spätwerke der „Kreuzabnahme“ von 1656 (Washington, Abb. 92, 93) und des Damenporträts von etwa 1665 (Toronto, Slg. Frank P. Wood, Abb. 122) auf. Der angeschlossene Katalog Goldscheiders gibt sich recht ausführlich und geht beschreibend und kritisch auf die jeweilige Werkgeschichte ein. In einem Anhang erscheinen zusätzliche Abbildungen früher Selbstbildnisse Rembrandts, Darstellungen aus seinem Werkstattbetrieb, Bildmaterial zu den Vorläufern des Meisters sowie schließlich weitere Gegenüberstellungen, mit denen von Rembrandt aufgenommene Bildgedanken demonstriert werden sollen. Obzwar unter den Farbtafeln einige in ihrer Abbildungstreue recht problematisch wirken, wird dieses Buch doch über die Leistungen eines reinen Bildbandes

hinaus nützlich werden. Dazu tragen vor allem die Beifügung der Rembrandt-Viten und der eingehend behandelte Katalog bei.

ELIZABETH DU GUÉ TRAPIER, *Valdés Leal, Spanish Baroque Painter*. The Hispanic Society of America. New York 1960. Mit 86 S. Text, 4 Farbtafeln und 157 Abbildungen.

Die Monographie der amerikanischen Hispanistin hat Lebensgang und Werke des Zeitgenossen von Murillo zum Thema, ohne weiter in die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts auszugreifen. Die Verfasserin versichert im Vorwort, von den zahlreichen, Valdés Leal zugeschriebenen Gemälden Kenntnis genommen zu haben, verzichtet aber auf ihre kritische Diskussion, da sie zur Klärung seines Werkes nichts beitragen. Auch die voraufgegangene Literatur über Valdés Leal ist nicht erörtert. In einem ersten Abschnitt, der die Frühzeit des Malers zwischen 1622 und 1657 behandelt, werden Jugendwerke wie der „Hl. Andreas“ (Córdoba, San Francisco, 1644, Abb. 1) und die „Reue Petri“ (Córdoba, San Pedro, Abb. 4) besprochen, die Anklänge an die Kunst des älteren Herrera zeigen. Unter die reiferen Frühwerke rechnet die Verfasserin die sechs Szenen aus dem Leben der hl. Clara, die Valdés Leal 1653 unter Verarbeitung Murillos für das Kloster der hl. Clara in Carmona schuf (Abb. 5 - 8, 10 - 12, 14; Farbtaf. 1). 1657, am Ausgang der ersten Schaffensphase, entstehen die sechs großen Darstellungen aus dem Leben des hl. Hieronymus für das Kloster San Jeronimo de Buenavista in Sevilla (Abb. 19 - 20, Farbtaf. 2). Der zweite Abschnitt des Buches gilt der reifen Schaffenszeit des Meisters zwischen 1658 und 1668. Ein Hauptwerk dieser Periode liegt in dem großen retablo vor, den Valdés Leal 1658 für die Carmelitas Calzados zu Córdoba fertigte (Abb. 43 - 58). Das Altarwerk ist von der Verfasserin ausführlich erläutert. In diese Jahre fällt auch die „Kreuzigung“ in der Kirche La Magdalena zu Sevilla (Abb. 68). In einem besonderen Absatz geht die Verfasserin auf die Vanitas-Darstellungen von Valdés Leal ein und erörtert die „Allegorie der Vergänglichkeit“ im Wadsworth Atheneum, Hartford/Conn. (Abb. 76, 78, 80). Als weitere bedeutende Werke dieser mittleren Schaffensperiode treten die „Verzückung des hl. Franziskus“ (New York, Durlacher Brothers, Abb. 85) sowie das „Sposalizio“ von 1667 in der Kathedrale von Sevilla (Abb. 98, 100) hervor. 1664 hatte der Maler eine Reise nach Madrid unternommen, wo das Studium der Werke des von Rubens und van Dyck beeinflussten Careño für ihn wichtig wurde. In der letzten Phase seiner Malerei, die die Verfasserin zwischen 1669 und 1690 ansetzt, weilt Valdés Leal ausschließlich in Sevilla. Lediglich 1672 reist er noch einmal kurz nach Córdoba. In dieser Spätzeit entstehen erneut zwei eindrucksvolle Vanitas-Allegorien (beide Sevilla, Hospital de la Santa Caridad, Abb. 123 - 129), zwischen 1674 und 1676 liefert der Maler acht Szenen aus dem Leben des hl. Ignatius von Loyola für die Casa Profesa der Sevillaner Jesuiten (Sevilla, Museo Provincial de Bellas Artes, Abb. 135 - 138, 142 - 145), und 1686 vollendet er das Gemälde „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ (Madrid, Prado, Abb. 157). Jedem wichtigeren Werk dieses Meisters der jüngeren Sevillaner Schule ist eingehende Beschreibung gewidmet, die Bebilderung des Buches ist recht ausführlich. So wird diese Publikation die weitere kunstgeschichtliche Erschließung der spanischen Barockmalerei des 17. Jahrhunderts fördern.

ALMA TIRLER-VON LUTZ, *Der Bozener Maler Henrici 1737 – 1823*. Universitätsverlag Wagner. Innsbruck 1960 (Schlern-Schriften, herausgegeben von R. Klebelsberg, No. 205). 106 S., 47 Abb., 4 Fabtafeln.

Das aus einer Innsbrucker Dissertation hervorgegangene Buch widmet dem Südtiroler Barockmaler eine ausführliche Betrachtung. Die Kapitel sind der schlesischen Knabenzeit, den Wanderjahren Henricis zwischen 1755 und 1757, seiner ersten Tätigkeit in Bozen bis 1760, den Lehrjahren in Verona, der reifen Schaffensphase in Südtirol sowie schließlich der Altersperiode des Malers gewidmet. Als Kind der Stadt Schweidnitz wuchs Henrici in der Sphäre des Jesuitenbarocks und der Kunst des Michael Willmann auf. Als Achtzehnjähriger wurde er vom Vater dem preußischen Militärdienst entzogen und nach Österreich geschickt. In Prag als Theatermaler tätig, ging er dann angesichts des vom Krieg hervorgerufenen Notstandes nach Wien. Es ist das Wien Paul Trogers und Unterbergers, Daniel Gran starb 1757, während des Wiener Aufenthalts Henricis. Der Schlesier fand kein Auskommen in der Kaiserstadt. Über Agram und Triest zog er nach Venedig, wo er die künstlerischen Einwirkungen Tiepolos und Guardi's erfuhr. Jedoch blieben Monumentalaufträge aus, Henrici brachte sich vor allem mit Miniaturmalerei durch. Erst nach seiner Niederlassung in Bozen fand er Förderer und Auftraggeber, die die Entfaltung seiner Kunst ermöglichten. Altarbilder für St. Nikolaus in Bozen (Abb. 5, Kat.-No. 1), Maria Schnee in Oberbozen (Kat. 4) sowie für St. Katharina im Lajener Ried (Kat. 5) entstanden in dieser ersten Südtiroler Schaffensperiode. Zur künstlerischen Weiterbildung zog Henrici – als bereits verheirateter Mann – 1760 für etwa drei Jahre nach Verona, um bei den Malern Giambettino Cignaroli und Felice Boscoratti zu lernen. In den folgenden Jahren der Meisterschaft lieferte er 1761 die Ausmalung des Treppenhauses des Palazzo Perottisizzo zu Covoelo bei Trient (Abb. 13 – 18, Kat. 6), 1770 die Fresken für die Casa Salvadori zu Trient (Abb. 19, 20, Kat. 7), fernerhin Altarblätter und Wandgemälde für zahlreiche Südtiroler Kirchen. Unter die Spätwerke Henricis fallen die um 1784 und im Jahre 1790 entstandenen Hochaltarblätter für St. Kassian im Gadertal (Kat. 54) und Pfalzen (Kat. 66) sowie die Ausmalung der Pfarrkirche zu Steinegg bei Bozen um 1795 (Abb. 39, Kat. 71). Ab 1798 zwang ein Augenleiden den Maler zur Untätigkeit. Den monographischen Kapiteln schloß die Verfasserin eine Zusammenfassung ihrer Darlegungen an, in der das konservative Verhältnis Henricis gegenüber der bereits während seiner Frühzeit einsetzenden Wende zum Klassizismus hervortritt. Ein Katalog der erhaltenen, verschollenen und zweifelhaften Werke des Malers sowie Regesten-anhang und Bibliographie ergänzen den anspruchslos aufgemachten Band, der einen Beitrag zu der bislang wenig erschlossenen Kunstgeschichte des Tiroler Barock darstellt.

HERMANN BÜNEMANN, *Renoir*. Buch-Kunstverlag Ettal. Ettal o. J. (1960). 220 S., 138 Abb. im Text, 59 farbige Abbildungen.

In einem ersten größeren Abschnitt „Wachstum und Wahlverwandtschaften“ werden die Jugend und die Lehrzeit Renoirs, sein Heranwachsen zur Meisterschaft, seine Wendung zum Impressionismus, die dann folgende Abkehr von den Themen des Stadtlebens und schließlich die Erlangung der vollen Meisterschaft in seiner

Frauenmalerei dargestellt. In einem weiteren Hauptabschnitt wendet sich Bünemann dem Bildnismaler Renoir zu und stellt das Porträt als gewichtigen Anteil seiner Kunst heraus. Dem Bildhauer Renoir endlich gilt ein weiterer Abschnitt, in dem die innere Nähe Renoirs zur griechischen Skulptur und die wichtige Begegnung mit Maillol behandelt sind. Im Anhang des Buches sind die meisterlichen Besprechungen Meier-Graefes von Renoirs „Lise“ (Essen), des „Déjeuner“ (Frankfurt) und des „Nachmittag der Kinder in Wargemont“ (Berlin), ferner die Briefe Alfred Lichtwarks über den Erwerb der „Amazone“ (Hamburg) und die Bemerkungen Benno Reifenbergs zum „Ehepaar Sisley“ (Köln) beigefügt. Als Abschluß des Buches erscheint eine Übersetzung von Renoirs Vorrede zu einer Neuauflage von Cennino Cenninis „Traktat von der Malerei“ durch Mottez. Bünemann kam es hier wohl vor allem auf die Formulierung an, die Renoir in diesem Vorwort seinem eigenen Verhältnis zur Kirche verlieh. Die Sicht Renoirs als eines in geistiger Autonomie und modernistischer Ungebundenheit schaffenden Künstlers wird vom Verfasser dieses Buches nachdrücklich in Frage gestellt. Nicht zuletzt ist hier ein Renoir-Bild vorgetragen, das für diesen Maler die geglückte Synthese zwischen christlicher Glaubensverpflichtung und restloser Hingabe an die schöne Erscheinung des Irdischen in Anspruch nimmt. Die Darstellung des künstlerischen Werdeganges von Renoir ist hier immer wieder vom angemessenen Ton der Begeisterung durchzogen, und neben dem Maler tritt der Mensch Renoir in seinen Einstellungen und Wandlungen, Leiden und Erfahrungen gleich nachhaltig hervor. Der Künstler ist hier nicht so sehr beschreibend und analytisch erfaßt als vielmehr mit den Mitteln der „laudatio“ gewürdigt.

GÜNTER BUSCH, *Max Beckmann*. R. Piper u. Co. Verlag, München 1960. 131 S., 71 Abb., 10 Farbtafeln.

Das zur Einführung in das Werk Beckmanns bestimmte Buch erwuchs aus einem Vortrag, den Busch im April 1956 im Rahmen der großen Beckmann-Ausstellung in Den Haag gehalten hat. Der Verfasser greift vorsätzlich über die Grenzen der herkömmlichen expressionistischen Deutung Beckmanns hinaus und unternimmt es, den ganzen künstlerischen und geistigen Umfang seines Werkes neu auszumessen. Das geschieht vor allem in der Herausstellung der zentralen Momente im Schaffen des Malers, wobei die biographischen Zusammenhänge weitgehend zurückgestellt sind und der beschreibenden Bilderläuterung der Vorzug gegeben ist. Unter der Zielsetzung dieses Buches sticht vor allem der Ansatz hervor, Beckmann neben Picasso und Munch, Chagall und Kokoschka als den bedeutendsten Figurenmaler der Moderne nachzuweisen.

Busch beginnt seine Darlegungen mit den Selbstbildnissen, und er hebt damit die ständig erneuerte Selbsterforschung dieses großen Malers als wesentlichen Anteil seiner Kunst hervor. Er verfolgt die Selbstdarstellung Beckmanns vor allem an der Lithographie für den Piper-Almanach von 1912, der Radierung von 1914, dem ebenfalls radierten Selbstbildnis von 1917, dem Holzschnitt von 1920 sowie an den Gemälden von 1917 in Stuttgart, von 1927 in Cambridge/Mass. und von 1934 in Bremen. Ein weiterer Abschnitt gilt der Bildniskunst Beckmanns, die „immer über die Individualität

meditiert, um im Einmaligen der Physiognomie ein den Menschen Gemeinsames zu finden". Wie schon bei den Selbstbildnissen, so stellt Busch auch bei Beckmanns Porträts die Tendenz zum Figurenbild heraus, die über die Grenzen rein porträtmäßiger Bildanlage hinausdrängt. Für die „Ägypterin“ von 1942 ist auf mögliche Beziehungen zu Mumienbildnissen der Spätantike verwiesen. Die Landschaften und Stilleben Beckmanns sind in ähnlich zusammenfassender Weise behandelt wie die Bildnisse. Busch bespricht hier vor allem den „Kaiserdamm“ von 1911, die „Große Rivieralandschaft“ von 1940, die „Promenade des Anglais in Nizza“ von 1947 sowie das „Stilleben mit der gestürzten Kerze“ und das „Stilleben mit Möwen“. Ausführliche Erörterung ist dann den Historienbildern gewidmet. Von dem Holzschnitt „Totenhaus“ von 1923 und der „Nacht“ von 1918/19 bis zu den Darstellungen der zwanziger Jahre aus der mondänen Vergnügungssphäre legt Busch die Entstehung und Steigerung der Thematik des „scheinbaren Sittenbildes“ dar, wobei freilich gegen die zu einseitige Auslegung Beckmanns als Sozialkritiker Stellung genommen ist. Busch betont die auf die Idee, aufs Allgemeine gerichtete Intention des Malers. Die monumentale Figurenmalerei der Spätzeit ist dann am „Apachentanz“ von 1938, den „Zwei Frauen“ von 1940, der „Erschreckten Frau“ von 1947 sowie dem am Tage vor Beckmanns Tod vollendeten „Argonauten-Triptychon“ gedeutet. Insgesamt zielt dieses Buch immer wieder auf die Schwerpunkte in Beckmanns Kunst und wird so jedem, der um ihr Verständnis bemüht ist, eine hilfreiche Anleitung sein.

HANS-JÜRGEN IMIELA, *Otto Dill. Eine Monographie*. Verlag G. Braun. Karlsruhe 1960. 154 S., 39 Abb. im Text, davon 22 farbige sowie 36 Farbtafeln.

Mit dem vorliegenden Band ist dem pfälzischen Tier- und Landschaftsmaler eine erste ausführliche Darstellung gewidmet. Imiela gliederte seine Darstellung in einzelne Abschnitte, die die Jugendzeit, die Lehrzeit Dills an der Münchner Akademie, sein Schaffen während des ersten Weltkrieges und der beginnenden zwanziger Jahre, seine erste Reise nach Tripolis 1924, die während der Reisen in Spanien und Italien sowie später in der Pfalz entstandenen Werke, das Verhältnis Dills zum deutschen Impressionismus, die Reise im französischen Nordafrika 1929 sowie schließlich die Zeichnungen und die Spätzeit des Malers knapp und erschöpfend behandeln. Nach seiner in Pirmasens verbrachten Knabenzeit ging Dill als Vierundzwanzigjähriger zu Heinrich von Zügel nach München, um von 1908 bis 1914 bei ihm zu studieren. Zügel hatte 1894 schon in Karlsruhe den Lehrstuhl für Tiermalerei innegehabt und vermochte das früh erwachte, selbständige künstlerische Interesse Dills für die Tiergestalt entscheidend zu fördern. Darüber hinaus nahm Dill in der bewegten Münchner Kunstwelt der Vorweltkriegszeit wichtige Anregungen auf. Er avancierte zur Leitung eines Meisterateliers in der Münchner Klasse für Tiermalerei und gelangte während des Weltkrieges zu den ersten reifen Leistungen in diesem Fach. In der Absicht, die Lebenssphäre der Tiere in der Wildnis in eigener Anschauung kennenzulernen und vom akademischen Modell loszukommen, reiste er 1924 nach Tripolis. Er malt in der Folge viel-figurige Gruppen, auf Reisen in den Mittelmeerländern entstehen Landschaften. Die in diesen Werken hervortretende künstlerische Eigenart deutete Imiela überzeugend

als eine späte Variante des „Deutschen Impressionismus“. Bei einer zweiten Afrika-reise, die vor allem Tunesien gilt, kommen Skizze und Aquarell als künstlerische Mittel Dills zur Geltung. Seine Zeichnungen wachsen über die Funktion der Vorstudie hinaus zu selbständiger Stellung im Schaffen des Malers. In seiner Spätphase, zwischen 1930 und 1957, arbeitet Dill in München, Neustadt und Bad Dürkheim. Pferderennen, Landschaften mit Pferde- und Kutschenmotiven, Einzelaufnahmen aus Paris, Rom, Neustadt und Ludwigshafen bezeichnen den Themenkreis dieser Jahre. Diesen Kapiteln hat Imiela einen zweiten Teil angeschlossen, in dem 36 Aquarelle Dills ganzseitig farbreproduziert und erläutert sind. Die Auswahl beginnt mit Blättern aus Sizilien und zieht sich über einige Römische und Pariser Motive hinein in die vierziger Jahre, wo die pfälzische Heimat und der Schwarzwald Dill inspirieren. Die „Industrie-landschaft“ von 1956 bezeugt abschließend die Beschäftigung des Malers mit der technischen Verwandlung der heimatlichen Landschaft. Ohne Überschätzung seines Gegenstandes, sprachlich in sympathisch gesammelter, treffender Form dargeboten, wird dieser Band die ihm zugewiesenen Dienste leisten.

Justus Müller Hofstede

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Bamberg

Bamberger Maler vom Spätbarock bis zur Romantik. Ausst. Neue Residenz 2. 9. – 15. 10. 1961, veranst. v. d. Stadt Bamberg in Verb. m. d. Verein f. Kunst, Literatur u. Kunsthandwerk, Bamberg. Bamberg 1961. 36 S., 16 S. Taf.

Basel

Ausstellung Louis Mollet zum 50. Geburtstag. Gemälde und Aquarelle. Kunstmuseum Basel 22. 4. – 23. 5. 1961. Text von G. Schmidt. Basel 1961. 72 S. m. Abb.

Berlin

Die Nationalgalerie und ihre Stifter. Ausstellung zum 100jährigen Bestehen der Nationalgalerie, in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg 26. 3. – 7. 5. 1961. Text von L. Reidemeister. Berlin 1961. 46 S.

Braunschweig

Erich Buchholz. Zeichnungen, Plastik, Öl-bilder, Aquarelle. Ausst. Kunstverein

Braunschweig 16. 4. – 21. 5. 1961. Text von P. Lufft. Braunschweig 1961. 12 Bl., 4 S. Taf.

Chicago

Jean Baptiste Camille Corot, 1796 – 1875. An exhibition of his paintings and graphic works. The Art Institute of Chicago 6. 10. – 13. 11. 1960. Text v. S. L. Faison jr. u. J. Merill. Chicago 1960. 34 S., 34 S. Taf., 2 Taf.

Darmstadt

Bildhauer des 20. Jahrhunderts. Verzeichnis der ausgestellten Bildwerke. Ausst. Hessisches Landesmuseum 1961. Kat.-Bearbeitung von W. Beeh. Darmstadt 1961. 12 Bl., 9 Taf.

Neue Darmstädter Sezession. Große Herbstausstellung 1961, veranst. von der Neuen Darmstädter Sezession und dem Kunstverein Darmstadt mit Plastik, Male-rei und Graphik von Mitgliedern und Gästen der Sezession und Sonderausstel-lungen der Bildhauer Pericle Fazzini u. a.