

Nicht weniger bedeutsam ist für das Gesamtbild, daß keine Befruchtung durch die byzantinische Kunst eintritt, die für die ottonische so entscheidend wird in Ikonographie und Stil. Damit hängt es zusammen, daß man in Frankreich die Kategorie der großen christologischen Zyklen nicht pflegt, die den ottonischen Werkstätten grobenteils durch Byzanz vermittelt werden und der deutschen Malerei dieser Epoche ein besonderes Gepräge geben — auch England, Italien und Spanien kennen diese ausgedehnten Bildfolgen zum Neuen Testament nicht. Dagegen sind ausführlich illustrierte Viten der Patrone, d. h. einzelner Heiliger, die freilich auch anderswo nicht fehlen, in Frankreich scheinbar besonders beliebt (St. Amandus, St. Audomar, St. Radegundis u. a.).

Wie die deutsche ist auch die französische Kunst des 11. Jahrhunderts unabhängig von Wirklichkeit und Anschauung, verschiebt die Proportionen, dehnt die Glieder, übersteigert die Bewegung. Aber während dies in deutschen Werken im Dienst der Ausdruckssteigerung, der Klärung des geistigen Gehaltes geschieht, steht in Frankreich das Formale im Vordergrund. Das geistreiche Spiel der Form, das Extravagante, Bizarre, die Eleganz und Kühnheit der Linienführung werden als künstlerische Werte in erster Linie gesucht. Diese französischen Schöpfungen sind nicht in dem Maße sakrale Kunst wie die ottonischen, sie sind nicht hintergründig, nicht so sehr Zeugnisse einer religiösen Ergriffenheit als solche eines anspruchsvollen Geschmacks, das Artistische tritt in den Vordergrund. Im Zusammenhang damit steht es, daß wir weder die Einfachheit noch die Monumentalität finden, zu denen ottonische Kunst auf der höchsten Stufe ihrer Entwicklung gelangt.

Charakteristischer Weise hält sich diese Freude am Bizarren, Extravaganten, an übertriebener Bewegung, an der Verschiebung der Proportionen in Frankreich auch im 12. Jahrhundert, das ja im ganzen die Tendenz einer größeren Annäherung an den Natureindruck verfolgt, sehr lange. Während jene Qualitäten in anderen Ländern nur als Übergangserscheinung in die neue Zeit hinspielen, findet man sie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Frankreich noch an vielen Stellen, man denke an Vézelay, Autun, Moissac, Souillac. Selbst ein Werk wie die 2. Vita sci. Amandi aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zeigt Reminiszenzen. Überhaupt verschwindet diese Freude am Außerordentlichen, an geistreicher Mißbildung der Figur nur auf dem Gebiet der erzählenden Kunst, sie behauptet sich im Ornament, vor allem in den Initialen, auch in den Kanonbogen während der ganzen romanischen Zeit. Hier empfindet man diese Gestalten einfach als Grotteske. Und von hier aus führt der Weg dann weiter zur Drölerie, also in die Zeit der frühen und hohen Gotik, in der Frankreich ja nun auf dem Gebiet der Buchmalerei die Führung hat. Dieser höchsten Blütezeit soll die nächste Ausstellung Porcher's gelten, sie ist schon für 1955 in Aussicht genommen.

Albert Boeckler

„ROCOCO ART FROM BAVARIA“ IN LONDON

(Mit 1 Abbildung)

Die Geschichte der nie zustande gekommenen deutschen Ausstellung in der Königlichen Akademie in London ist zu unerfreulich und zu umstritten, um schon jetzt niedergeschrieben zu werden — um so mehr als die Ausstellung ja doch vielleicht noch unter glück-

licheren Auspizien einmal stattfinden könnte. In diesem Zusammenhang muß die Ausstellung des Bayerischen Rokoko verstanden werden, die von Oktober bis Dezember 1954 im Victoria and Albert Museum in London zu sehen war.

Die Ausstellung war unter Beihilfe des Auswärtigen Amtes und der Bayerischen Regierung vom Bayerischen Nationalmuseum (Dr. Theodor Müller und Dr. Guido Schönberger) zusammengebracht worden. Das Londoner Museum, das nur selten seine Tore Ausstellungen ausländischer Kunst öffnet, hatte vier Säle zur Verfügung gestellt — nicht viel für die Anzahl und Qualität dessen, was zu Schiff in den Londoner Docks ankam und zu etwa 25 % durch einen Dockstreik für vierzehn Tage aufgehalten war. Das Museum hatte keine nennenswerten Mittel für eine architektonische oder dekorative Umgestaltung der Räume, so daß es z. B. keine eingezogenen Decken gab.

Die Bedingungen waren also einer in England so unbekanntem und so fremden Kunst nicht günstig. Doch für die Kunstwerke war diese Prüfung ein Triumph. Ihrer eigenen Umgebung beraubt, obwohl diese doch für die Kunst des Barock und Rokoko so unumgänglich nötig erscheint, und überdies keiner neuen künstlerisch auf ihren Charakter eingehenden Umgebung eingefügt, d. h. isoliert und auf ihr eigenes ästhetisches Daseinsrecht angewiesen, standen sie vor den Augen der Beschauer.

Auch ist ja der englische Beschauer im großen ganzen in einer anderen Lage als der deutsche. Seit Pinders Deutschem Barock, d. h. seit 1911, und vor allem in den letzten dreißig Jahren ist so viel Wissenschaftliches und Populäres über das deutsche 18. Jahrhundert, zumal in Baukunst und Skulptur, geschrieben worden, daß es heute als ein allgemein anerkannter und geliebter Teil des nationalen Kunsterbes dasteht. England hat keine Rokokoarchitektur, und seinem Barock, etwa in den Bauten von Vanbrugh und Hawksmoor, werden erst in den allerletzten Jahren von einem kleinen Publikumskreis die hohen künstlerischen Qualitäten zugestanden, die ihm ohne Zweifel eigen sind. Die Plastik des 18. Jahrhunderts ist zum Teil hervorragend, aber sie ist meistens Ausländern zu verdanken, Roubiliac aus Lyon, Rysbrack aus Antwerpen usw. Vielleicht ist das kein Zufall: denn obwohl im 18. Jahrhundert die Kenner die Grabmäler der Barockbildhauer bewunderten (und bezahlten) und noch Wesley, der Gründer des Methodismus, ihnen Begeisterung entgegenbrachte, hat das 19. Jahrhundert sich fanatisch von ihnen abgewandt, Pugin, Ruskin, Morris haben sie verabscheut und das mit aller Deutlichkeit ausgesprochen. Und Ruskins puritanisch moralisierende Thesen sind vom englischen Bürgertum nie völlig überwunden worden. Trotzdem ist es überraschend, sie in der Times anlässlich der bayerischen Ausstellung in alter Frische ausbrechen zu hören: "It becomes absurd to ask whether these works are beautiful; as a technical performance they are overwhelming and it would be ludicrous to look for depth of feeling in anything so extreme, so stylish, and so absolutely indifferent to any conceivable criticism that moderation or common sense might apply."

Es bleibt allerdings zu fragen, von wie vielen unter den Besuchern, deren Zahl sich zwischen 3000 und 4000 in der Woche hielt, diese Meinung geteilt wurde. Es wurden immer wieder Stimmen laut, die von „grace“ und „charm“ sprachen und gerade darauf hinwiesen, daß hier gleichsam ein Neuland erschlossen werde: "The exhibition of Ba-

varian rococo is admirably selected, admirably displayed and admirably breaks new ground for most of us in this country" (The Spectator).

Die Auswahl war vorzüglich getroffen: Großplastik und Kleinplastik (einschließlich 11 Stücke von Dietz und annähernd 20 Porzellanfigurinen von Bustelli), Gemälde (leider nur kleinen Formates), Goldschmiedearbeiten, Gobelins und Meßgewänder, und einige Möbel, sowie ein Stück der weiß und goldenen Vertäfelung des Schlafzimmers der Reichen Zimmer.

Was bleibt nun rückblickend als die Hauptwirkung der Ausstellung bestehen? Vor allem die turmhohe Überlegenheit der Plastik! Ignaz Günther, dessen Namen kaum einer unter tausend Besuchern je gehört haben kann (das einzige Buch hierzu in englischer Sprache ist „German Baroque Sculpture“, London 1938, mit 40 S. Einleitung von Sacheverell Sitwell, 48 Taf. und 40 S. Kommentaren zu den Tafeln, Bibliographie usw. von N. Pevsner) und von dem 30 Werke, einschließlich der Kunigunde und des Petrus Damianus von Rott, der Verkündigung und der Pietà von Weyarn, dem Schutzengel aus dem Bürgersaal und der Pietà von Nenningen, zu sehen waren, konnte sich als einer der genialsten Rokokobildhauer Europas ausweisen; Bustelli, was niemand wundern konnte, als der größte aller Porzellanmodelleure. Die Silberstatue des kleinen Prinzen Max Joseph von de Groff (Abb. 1), blank geputzt mit allen Mitteln der Neuzeit, wurde sofort der Liebling des Publikums, und die Asamtüren von St. Johann Nepomuk gaben das Geheimnis ihrer Ikonographie auch in der Stadt, die das Warburg-Institut beherbergt, nicht preis.

Die Figuren Günthers sah man, dank dieser Ferienreise nach London, unter neuen stilistischen Gesichtspunkten. Im Vergleich mit Roubiliac und Rysbrack tritt bei Günther eine Eigenschaft hervor, die einem in Bayern nie so auffallen würde. Die Kunigunde und der Schutzengel haben wohl jenen Ausdruck manchmal beinahe arroganter, manchmal beinahe suffisanter Überlegenheit, den man auch von Tiepolo kennt, aber ihre Gesichtszüge sind dabei nicht aristokratisch, sondern bayerisch-volkstümlich, mit starken Knochen, rundlichen Backen und Grübchen. Es ist oft gesagt worden, daß Günther die Traditionen der Spätgotik fortsetzt und zu Ende führt. Die Synthese von Raffinement und Naivität, die die Ausstellung in fremdem und metropolitanem Klima herstellte, bekräftigt diese Deutung.

Die Malerei konnte sich nirgends mit der Plastik messen. Vielleicht kann die Studie im Rokoko eben das Fresko nicht ersetzen: aber die eine Tiepoloskizze (für den Würzburger Kaisersaal), die unvorsichtigerweise ausgestellt war, widerlegte diese Apologie. Tiepolos Genius leuchtete auch in dem kleinen Maßstabe ebenso blendend wie der Günthers.

Nikolaus Pevsner

ZUR KREUZABNAHME ROGIERS VAN DER WEYDEN IM ESCORIAL

Schon früher ist mir aufgefallen, daß in der wissenschaftlichen Literatur zwar nicht in der Regel, aber doch hier und da statt des Originals der berühmten Kreuzabnahme Rogiers im Escorial die eine oder die andere der beiden im Prado befindlichen Kopien des Bildes abgebildet und irrtümlich als das Original ausgegeben wurde. Meine dies-