

gabten Künstlers mitwirkt, spüren wir den Hauch der reinen Kunst. Gerade die Vogelbücher, die wohl die anmutigste Gruppe im Gesamtbereich der zoologischen Bilderwerke darstellen, lassen uns diese subtile Grenze zwischen technischer und künstlerischer Vollkommenheit besonders deutlich und in höchst lehrreicher Weise wahrnehmen.

Ludwig H. Heydenreich

WERNER HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*. Prestel-Verlag München. 1954. 550 Seiten, 40 Kunstdrucktafeln. 28,50 DM.

Werner Haftmanns Geschichte der modernen Malerei im späten 19. und im 20. Jahrhundert ist eine außerordentliche historiographische Leistung. An dieser grundsätzlichen Feststellung ändert auch nichts die Vermutung, daß nicht alle Leser dem Autor in jedem Punkte zustimmen werden. Die Kritik am Detail hebt nicht die summarische Anerkennung auf, weil das Buch innerlich konsequent und als Gesamtes aus einem Guß ist. Insbesondere verdient der mutige Versuch, eine kritische Geschichte der Malerei vom Impressionismus bis in die Gegenwart des Erscheinungsjahres zu entwerfen, die Bewunderung aller, denen die verwirrende und andrängende Fülle moderner Kunstphänomene und damit die Größe der Aufgabe vor Augen steht.

Wie das vorangegangene Werk des Autors „Paul Klee, Wege bildnerischen Denkens“ ist auch dieses ein Lesebuch und keine kommentierte Bildersammlung. Die 40 zwischengeschalteten Tafeln zeigen nur Portraits der bedeutendsten Künstler in vorzüglichen Aufnahmen. Ebenso sind die eingestreuten, aber auf die erste Hälfte des Buches konzentrierten Textabbildungen nach gezeichneten Selbstbildnissen oder Bildnisskizzen berühmter Zeitgenossen in erster Linie als geschichtliche Dokumente gedacht. Im Vorwort kündigt der Verfasser einen ergänzenden Bildband, sowie einen dritten mit den benutzten Quellen, Manifesten und Künstlerbriefen an. Diese sehr wünschenswerten und notwendigen Erweiterungen könnten tatsächlich Haftmanns sorgfältig edierte, mit Künstlerkatalog und Registern ausgestattete Arbeit zu einem Standardwerk für moderne Malerei in deutscher Sprache machen.

Gesamtdarstellungen einer noch im Flusse befindlichen Kunst erhalten ihr Gesicht durch die Disposition, durch die Auswahl und die Akzentuierungen. Ein Blick auf ähnliche Unternehmungen, die sich seit Überschreitung der Jahrhundertmitte auffallend mehren, beweist, daß in der Erfassung und Gliederung des ungeheuren und nahen Stoffes die wesentliche Aufgabe zu leisten ist. Haftmann hat sich dieses Material „handlich“ gemacht, indem er viele kleine, das Lesen erleichternde Kapitel herauschnitt und in fünf chronologisch aufeinanderfolgenden Büchern wieder zusammenfügte. Die Titel dieser Hauptteile lauten: 1. Die Kunstwende. — 2. Wege zur Ausdruckswelt. — 3. Die magische Dingerfahrung — Die Erfahrung des Absoluten. — 4. Der große Stilentwurf — Die Kunst zwischen den Kriegen. — 5. Europäische Gegenwart — Die Kunst der Nachkriegszeit.

Die hier zitierte Einteilung schlägt keine neuen Wege ein, sondern übernimmt die vorhandenen geschichtlichen Ordnungen und Begriffe. Was Haftmanns Darstellung erst unterscheidet, ist die reichere Füllung der üblichen Terminologie (die trotzdem aus Gründen der allgemeinen und internationalen Verständlichkeit einer einleitenden Defi-

tion bedurft hätte) durch deskriptive Einzelheiten und durch Kombination historischer Stilentwicklungen. Haftmann faßt beispielsweise das Thema „Ausdruckswelt“ viel weiter, als es sonst geschieht, und zwingt hier alle künstlerischen Strömungen der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts, also die Fauves, die Expressionisten, Kubisten, den „Blauen Reiter“, den Rheinischen Expressionismus, die heterogene Künstlerschaft vom „Sturm“ und sogar den späten Juan Gris in das enge Bett seiner geschichtlichen Zusammenfassung. Aber nach den vielen analytischen Einzelstudien ist es vielleicht nützlich, daß einmal das große Gemeinsame dieser heroischen Epoche des Aufbruchs dargestellt wird. Haftmann unterbaut dies übrigens mit eindringlichen, gleichsam augenzeugenartigen Beobachtungen der Details und anekdotischen Milieuschilderungen. Er zeichnet in das große Weltbild der modernen Malerei kritische Untersuchungen über die Beziehungen der „Brücke“-Maler zu den Fauves, über die Abhängigkeit des „Blauen Reiters“ vom französischen Kubismus oder die Entwicklung des italienischen Futurismus aus dem Spätimpressionismus und erweist sich so als Kritiker mit unabhängigem Urteil. Seine Geschichte der modernen Malerei ist also nicht nur eine Materialsammlung großen Stils; sie wird auch von eigenen Erkenntnissen getragen und bringt das bekannte Geschichtsbild in den Blickwinkel ungewöhnlicher Gesichtspunkte.

Die oben erwähnte Einteilung in den schnellen Rhythmus kurzer Kapitel, die teils den sukzessiven Perioden der Künstler, teils monographischen Zusammenfassungen oder sogar Übersichten ganzer Epochen gewidmet sind, haben freilich den Nachteil, daß durch das Auf- und Abtreten der jeweiligen Hauptfiguren der innere Zusammenhang bei der Darstellung einer Künstlerpersönlichkeit leidet. Vielleicht wäre es daher günstiger gewesen, wenn die dem Ganzen zugrundeliegende Methode einer Stilentwicklungsgeschichte konsequent durchgehalten und nicht durch künstlergeschichtliche Einschübe (die Vorwagnahmen unvermeidlich machen) unterbrochen worden wäre.

Darüber hinaus läßt sich natürlich über die sachliche Grundlage einiger Ordnungsversuche des Autors diskutieren. Wenn er, wie zitiert, den Kubismus als einen der „Wege zur Ausdruckswelt“ bezeichnet, dann widersprechen dem nicht nur die Aussagen der Künstler (Gris, Braque), sondern auch die Kunstwerke selbst. Die expressive Kunst und die architektonische des Kubismus mit seinen Folgeerscheinungen könnten eher als die großen Alternativen in der Kunst unseres Jahrhunderts angesehen werden. Diese Gegensätze werden ja auch heute in den jüngsten Tendenzen des Tachismus und der konstruktiven Abstraktion sichtbar.

Haftmann ist wohl einer der besten deutschen Kenner der italienischen Gegenwartskunst und hat ihr eine besonders ausführliche Darstellung gewidmet. Wir lernen durch ihn die wesentlichen Beiträge Italiens seit dem Symbolismus, vor allem die Futuristen und die metaphysische Malerei, kennen, vernehmen aber auch eine Fülle weniger wichtiger Namen, die in dem „europäischen Stilgewebe“, das Haftmann freilegen will, zu entbehren wären. Es ist natürlich ein heikles Unternehmen, mit einem Historiker zu rechten, warum jener Maler erwähnt und dieser ausgelassen wurde. Aber die Anteile müßten in einem Buche, das zwar nicht vollständig, aber doch grundlegend sein will, in einer angemessenen Proportion bleiben. Englische Leser werden vermutlich das Fehlen

von Graham Sutherland monieren. Die Belgier könnten auf die flämischen Expressionisten oder auf ihre Surrealisten Magritte und Delvaux, die nicht vorkommen, verweisen und umgekehrt die Berechtigung anzweifeln, unsere späten Epigonen des Surrealismus zu nominieren. Wir selbst vermissen einen Maler vom Rang Joseph Faßbenders. Aber das sind Meinungsunterschiede, die strittig bleiben müssen. Die „Kunst des Weglassens“ ist das Recht des Autors, der ja auch Liebhaber ist und dem wir aus seinem Engagement andererseits großartige Kapitel über Munch und Klee, über die Bildbereiche der Surrealisten und eine souverän-kritische Übersicht der gegenwärtig führenden Maler in Frankreich und Deutschland verdanken.

Über die formgenetischen Untersuchungen, die sich häufig durch eine schöne Klarheit der Diktion auszeichnen, greifen die philosophischen und geistesgeschichtlichen Gedanken des Autors hinaus und zielen auf eine Ideengeschichte der modernen Kunst, deren Leitmotive in Formulierungen wie „der tragische Lebensentwurf“ (für die Zeit um 1900) auftreten. Die Gemeinschaft der Künste wird aufgezeigt, die Parallelen der Malerei zur Musik, die Stellung der modernen Literatur zur bildenden Kunst und vor allem die Analogien zur Naturwissenschaft. Schriftstellerisch und erkenntnismäßig ist Haftmann freilich da am stärksten, wo er unmittelbar über das Kunstwerk spricht. Dort hat seine Sprache die größte Wirkung und bezeugt in ihrem dynamischen, vorwärtsdrängenden Stil die echte Parteinahme des Zeitgenossen. Auf Anschaulichkeit der Worte und poetische Metaphern legt Haftmann großen Wert. Die Fülle der Sprachbilder (vgl. Seite 220, letzter Absatz) ist jedoch manchmal bedrängend. Allzuviel Anschaulichkeit kann auch die Anschauung verhindern. Häufige, einhämmernde Wortwiederholungen hängen vermutlich mit der pädagogischen Neigung des Verfassers zusammen, der sein Talent auf diesem Gebiet durch vorzügliche Resümees der Hauptteile beweist.

Es ist selbstverständlich, daß ein so lebendig geschriebenes Buch über eine Kunst, die uns so nahe steht, auch vor polemischen Äußerungen nicht zurückschreckt. Schade, wenn es das nicht täte! These und Antithese sind schließlich die Grundpfeiler europäischer Geistigkeit. Man muß Haftmann daher dankbar sein, daß er nicht allein orientiert, sondern auch Widerspruch und Gegenthese provoziert.

Das Schlußkapitel gehört dem „Blick nach vorn“. Haftmann entwirft hier einen geschichtsphilosophischen Aspekt der kommenden „Weltkultur“, in der das „Große Abstrakte“ und das „Große Reale“ als bleibende Aufgaben gestellt werden. Dieser Blick in die Zukunft ist der berechtigte Abschluß eines Buches, das sich mit solch brennender Intensität an die Lebendigen wendet, weil sie — wie Haftmann sagt — „immer in einer wundervollen Weise die Letzten sind“.

Eduard Trier

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Aachen

Ausstellung flämischer und holländischer Gemälde aus Aachener Privatbesitz. Ausstellung Suermondt-Museum 19. 6.—31. 7. 1955. Einf. v. Felix Kuetgens. Aachen 1955, 11 Bl., 17 S. Taf.

Ausstellung Gemeinschaft junger europäischer Künstler. Bokchan, Bouqueton, Dahmen, Fiorini, Götz, Manton, Müller-Kraus, Moser, Ollard, Omcikous, Pastor, Schaffrath, Schwerdt, Ubac, Werden. Ausstellung Suermondt-Museum 6.—20. 5.