

schauer gewesen. Solche Inseln aber kann man nur beizeiten erwerben! Später sind solche Käufe unerschwinglich. Hierin zeigt die Schau der Neuerwerbungen einer unserer vermutlich bedeutendsten Sammlungen moderner Kunst, wo es uns dringlich fehlt – und von Jahr zu Jahr mehr wird es uns an den Möglichkeiten fehlen, das seit über 20 Jahren Versäumte nachzuholen. Videant Consules!

Mehr Hoffnung läßt in dieser Hinsicht die Plastik-Sammlung. Sie mußte weitgehend neu aufgebaut werden, war doch vordem nur ein Weniges an Skulpturen unter dekorativen Gesichtspunkten gesammelt worden. Neben Hildebrand ist hier nun Rodins „Pierre de Viessant“ (aus den Bürgern von Calais) zu sehen, Maillols großartige „Rivière étendue“, Despiaux „Eva“, Brancusis „Kuß“, Marinis „Grande Cavallo“, eine Degas-Bronze, die „Frauen am Grabe“ von Minne. Hier ist jene größere Weite des Rahmens befreiend spürbar – und umso besser steht die schöne Zahl an Werken Barlachs und Lehmbrucks, stehen Güsse und Skulpturen von Gaul, Kolbe, Marcks, Scharff, Blumenthal, Heiliger, Hartung und anderen darin.

Gert von der Osten

DIE „DOCUMENTA“ IN KASSEL

(Mit 2 Abbildungen)

Es bedarf keiner prophetischen Begabung, um vorauszusagen, daß die von der „Gesellschaft für abendländische Kunst“ veranstaltete „Documenta“ eines Tages die gleiche legendäre Bedeutung innerhalb der Geschichte der Kunstaussstellungen haben wird wie die Kölner Sonderbundaussstellung von 1912 oder die Armory Show zu New York im Jahre 1913. Diese Veranstaltungen wurden ja nicht nur berühmt, weil sie eine Anzahl bereits anerkannter Meisterwerke zusammenfaßten, sondern weil sie zugleich die junge gegenwärtige Kunst vertraten und durchsetzten. Auch die „Documenta“ ist nur zum Teil eine historisch dokumentierende Ausstellung, denn sie gibt mehr als einen Rückblick auf die Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sie aktualisiert vielmehr die schon geschichtlich gewordene Kunst durch die breite Darstellung des unmittelbar Zeitgenössischen und umgekehrt leitet sie das Gegenwärtige aus den Werken der Vergangenheit ab. Aus dieser Wechsel-funktion, die einerseits auf dem objektiven Geschichtsurteil und andererseits auf dem subjektiven Prinzip der liebhaberischen Auswahl beruht, ergibt sich die spannungsreiche Lebendigkeit der Schau, ihr Wert als Bekenntnis und als geistige Leistung.

Man muß zuerst einmal die Fakten der „Documenta“ kurz zusammenfassen, um die Größe des Unternehmens von außen zu umreißen. Von den 7 beteiligten Ländern ist Deutschland als Gastgeber mit 58 Künstlern, darunter 17 Bildhauer, zahlenmäßig am stärksten vertreten vor Frankreich, das von 36 Malern und 7 Bildhauern repräsentiert wird. Der größere Anteil Deutschlands erklärt sich aus dem Wunsch, das Schaffen unserer lebenden Künstler in großzügiger Form mit der Kunst der Welt in Verbindung zu bringen. Auffallend stark ist auch der italienische Beitrag (24 Maler, aber nur 4 Plastiker), der etwa ein Sechstel der Gesamtzahl von zirka

680 Kunstwerken ausmacht. Holland ist durch zwei Maler nur retrospektiv ausgewiesen, vielleicht etwas wenig gegenüber sechs Schweizern. Von den 8 Engländern sind 5 Bildhauer, – ein sehr interessantes Verhältnis, wenn man die Auswahl als typisch ansehen darf. Die Kunst der USA wird nur angedeutet, da Europa als Grenze gilt. Zwei der drei amerikanischen Künstler sind Ingenieurplastiker und auch in der Alten Welt zu Hause, der dritte ist mehr zufällig dabei.

Daß dieses trockene, aber aufschlußreiche Zahlengerüst in der Kasseler „Documenta“ durch zahlreiche hervorragende Kunstwerke zu einem lebendigen Organismus geriet, ist das Verdienst einer außergewöhnlichen Arbeitsgemeinschaft, der die Museumsdirektoren Alfred Hentzen und Kurt Martin, der Kritiker Werner Haftmann, der Maler Arnold Bode (zugleich der Vater des Gedankens), der Bildhauer Hans Mettel und als Sekretär der Archäologe Herbert v. Buttlar angehören. Sie haben die verborgenen Schätze vieler Privatsammlungen, die Depots der Kunsthändler und die Museen zweier Erdteile mobilisiert, um diese respektable Ernte einzubringen.

Werner Haftmann hat es ferner übernommen, in dem vortrefflichen Katalog das Programm der „Documenta“ zu erläutern. Die Aufgaben seien: Darstellung der „Entwicklung und europäischen Verflechtung der modernen Kunst“, Fixierung der bisher erreichten Positionen, Aufnahme des internationalen Kontakts sowie Unterrichtung der aufwachsenden Jugend. Haftmann erwähnt auch die Schwierigkeiten, die das Ideal einer dokumentarischen Ausstellung vereitelt hätten. Die Vorläufer im 19. Jahrhundert wie Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat usw. mußten aus finanziellen Gründen ausgelassen werden; Werke von Picasso und Matisse waren wegen anderweitiger Verpflichtungen nur beschränkt zu haben; Brancusi (der bitterste Verzicht in der Plastik) und Giacometti mußten aus ähnlichen Gründen ausfallen. Diese Verlustliste, die sich wider Willen der Veranstalter auf die Vollständigkeit des dokumentarischen Teils der „Documenta“ auswirkt, wäre noch um manche wichtigen Namen zu verlängern, schon bei den Bildhauern um Archipenko, Lipchitz, Richier, Wotruba und Zadkine. In der Malerei sind Marcel Duchamp, Salvador Dali, Yves Tanguy, Picabia – also vor allem der schwach besetzte Dadaismus und Surrealismus – nachzutragen. Diese Lücken, so bedauerlich sie auch sein mögen, beeinträchtigen aber nicht den Wert der Ausstellung und die Leistung des Arbeitsausschusses, dem die fehlenden Namen selbstverständlich bekannt sind. Im Gegenteil verdienen die prächtige Privatinitiative und die in wenigen Monaten bewältigte Sichtung der europäischen Moderne rückhaltlose Bewunderung. Es wäre nur zu überlegen, ob man nicht durch Aufnahme graphischer Arbeiten bestimmte Fehlstellen in der Dokumentation der Gesamtentwicklung und im Werk einzelner Künstler hätte überbrücken können? Das hätte nicht nur den Anteil des deutschen Expressionismus wirkungskräftiger gemacht, sondern auch die Aufnahme vorwiegend graphisch tätiger Künstler von Rang ermöglicht.

Der ursprünglich angekündigte Plan (Information 2), im Erdgeschoß des Museums Fridericianum die historischen Gruppen zu einer Generalübersicht der Entwicklung

und Verflechtung zu versammeln, im Obergeschoß dann die gegenwärtige Kunst sowie die Hauptmeister darzustellen, ist nicht ausgeführt worden. Er hätte vermutlich ein starres System vorausgesetzt. Der didaktische Charakter wurde demnach zugunsten eines mehr ästhetisch befriedigenden Arrangements aufgegeben, in dem die historische Abfolge nur in einer lockeren, häufig durch Schwerpunkte markierten räumlichen Ordnung in Erscheinung tritt. Diese Lösung hat den Vorzug, durch Überraschungen Spannung zu erzeugen. Der Akzent liegt gleichsam auf dem Thema der Verflechtung der Stile und nicht auf der Darstellung der kontinuierlichen Entwicklung, die man aber selbst durch Kombination der verschiedenen Anschauungen herstellen kann. Die Fauves und die deutschen Expressionisten sind beispielsweise räumlich getrennt. Verwandte und vergleichbare Phänomene werden also nicht konfrontiert, wie es manchmal in den Begegnungsausstellungen geschieht; man muß vielmehr das Vergleichsmaterial aus der Erfahrung heranziehen. In diesem Sinne wirkt die „Documenta“ sehr erzieherisch, aber sie setzt Kenntnisse voraus. Vielleicht hätte man noch eine kleine instruktive Sonderschau mit einer knappen Auswahl von Originalen, ergänzt durch Fotos, graphische Darstellungen und dokumentarisches Material (Manifeste, Bücher, Kataloge, objets d'art usw.) zur Einweisung der Jugend angliedern sollen. Die Großfotos der „Quellen“ und der „Ahnen“ der modernen Kunst, sowie die Bildnisse der Künstler, die im Vorraum eindrucksvoll zusammengestellt sind, deuten diese pädagogische Möglichkeit bereits an.

Zeitlich beginnt die „Documenta“ um 1905 mit den Fauves in Frankreich, sowie mit der „Brücke“ und der Vorläuferin deutscher Ausdruckskunst Paula Modersohn-Becker. Von Matisse konnte aus den geschilderten Gründen nur eine Kollektion von fünf Gemälden zwischen 1907 und 1922 gezeigt werden, darunter aber das großartige „Rote Studio“ (1911) aus dem New Yorker Museum of Modern Art. Man hätte dieses Hauptwerk unbedenklich im großen Saal der jungen gegenstandslosen Malerei dem Meisterwerk Picassos „Mädchen vor einem Spiegel“ (Abb. 2) ebenfalls eine New Yorker Leihgabe, als qualitatives und historisches Gegengewicht konfrontieren können. Die Fauves werden sonst noch durch zwei schöne frühe Derains und zwei Vlamincks vertreten. Dufy ist dagegen abseits gehängt, weil es sich meist um späte Arbeiten handelt. Das gleiche gilt für Rouault, der mit Miró und Léger in einem besonderen Saal die alte Ecole de Paris vergegenwärtigt. Die ursprünglichen „Brücke“-Maler E. L. Kirchner, Erich Heckel, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff setzen in der „Documenta“ erst ab 1910, also schon gegen Ende der „Brücke“-Zeit, ein. Frühwerke aus der Gründungszeit dieser Künstlergemeinschaft sind wie alle Inkunabeln schwer aufzufinden. So mußte man sich auch bei Delaunay, dem wichtigen Anreger für die deutschen Künstler im Kreis des „Blauen Reiters“ und Pionier der abstrakten Malerei, mit verhältnismäßig späten Beispielen behelfen. Umso glanzvoller wirken daneben einige Kollektionen, die einen intakten, qualitativ und historisch gleichermaßen repräsentativen Querschnitt bieten. Zu diesen Höhepunkten der „Documenta“ gehört das Kabinett der Kandinsky-Bilder auf schwarzem Fond, die meist von Frau Nina Kandinsky geliehen

wurden und einen vollständigen Überblick von der fauvistischen Periode bis zu den dekorativen Spätwerken gewähren. Die Klee-Auswahl, ausschließlich aus Schweizer Besitz komponiert, ist nicht minder gehaltvoll und demonstriert bewunderungswürdig die Entwicklung des Malers ab 1921 bis zum Tode. Selbst Picasso kommt mit 10 Ölbildern, darunter die analytisch-kubistischen Gemälde aus der Sammlung A. Vömel, der klassische „Harlekin“ (1915) aus dem New Yorker Museum und die Stilleben der 20er Jahre der Krefelder Sammlung Lange, vorzüglich zur Geltung, obwohl auf die äußerst raren Frühwerke der blauen, rosa und Neger-Periode verzichtet werden mußte. (Abb. 2) Die Serie köstlicher Tuschzeichnungen aus jüngster Zeit entschädigt jedoch vollauf für die erzwungenen Einschränkungen und beweist, wie gleichwertig Schwarzweiß-Blätter kleinen Formats sich neben großen Gemälden halten können. Auch Braque ist gut gewählt worden und konnte bis auf zwei Schweizer Leihgaben aus deutschem Besitz besorgt werden. Die Gemälde Juan Gris' kamen jedoch hauptsächlich aus dem Ausland. Diese kleine Sonderschau der Begründer des Kubismus ist – abgesehen von der Sammlung futuristischer und metaphysischer Malerei aus Italien – eine der glücklichsten Übersichten von Stilgruppen, wie man sie sich ähnlich für den Surrealismus gewünscht hätte. Die Darbietung der älteren italienischen Malerei von Chirico, Boccioni, Carrà und Ballà bis zu Morandi ist ebenfalls ein einmaliges Ereignis in Deutschland und von höchstem Reiz der Originalität. Letzteres kann man von den jungen italienischen Malern nicht immer behaupten. Hier hätte einiges der harten, knappen Auswahl wegen eingespart werden können, um andere junge europäische Künstler zu berücksichtigen. Aber dieser Teil, die Heerschau der gegenstandslosen Malerei aus Paris, Deutschland und Italien, gehört zur liebhaberischen Komponente der „Documenta“, die vermutlich stark von Werner Haftmann, dessen Konzeption überall zu spüren ist, bestimmt wurde. Der mutige Entschluß, die „Abstrakten“ der Gegenwart in das Zentrum der Ausstellung zu setzen, hat auf jeden Fall deutlich gemacht, wie viele schöpferische Kräfte sich selbst in einer so dichten und darin nicht ungefährlichen Massierung gegenstandsloser Bilder durchzusetzen vermögen, beispielsweise Baumeister, Bazaine, Bissière, Hartung, Soulages, Schneider, Nay und Vasarely. Das weite Panorama der Kunst des 20. Jahrhunderts, das die „Documenta“ geöffnet hat, enthält aber noch manche anderen Höhepunkte in den Sonderabteilungen für Chagall, Beckmann, Kokoschka, Macke, Mondrian, Nolde und Schlemmer, die in der Konzentration erlesener Werke Maßstäbe für die übrigen Aspekte bieten.

Die Plastik wurde mit bemerkenswertem Einfühlungsvermögen für die räumlichen Qualitäten der Werke in drei Sälen aufgebaut und geistvoll mit Gemälden des „Stijl“ und anderer Konstruktivisten (Vordemberge-Gildewart, Täuber-Arp, van Doesburg u. a.) in Verbindung gesetzt. Duchamp-Villon, Lehbruck, Marini, Moore, Gonzalez, Calder, Pevsner und Arp werden mit wichtigen Arbeiten gezeigt, ebenso Laurens, von dem aber nur verkleinerte Ausgaben zu sehen sind. Bei Barlach wären Holzschnitzereien unerlässlich, aber sonst sind die deutschen Bildhauer sehr ausführlich berücksichtigt, obwohl sie Neuerungen abwartend gegenüberstehen. Die

Engländer Reg Butler, Lynn Chadwick und Kenneth Armitage, sowie die Italiener Viani, Mirko und Lardera vertreten als einzige die abstrakten und surrealistischen Tendenzen innerhalb der jüngeren europäischen Plastik außerhalb Deutschlands. (Abb. 3)

Zum Schluß wäre noch die Fotosammlung moderner Architektur im Dachgeschoß, die gleichsam als Annex auf die Synthese der Künste verweist, zu erwähnen, ohne jedoch die Beispiele im einzelnen nennen zu können. Ein sehr einprägsames Beispiel moderner Architektur erlebt man aber in der „Documenta“ selbst, die von Arnold Bode und Rudolf Staege vorbildlich eingerichtet worden ist. Das Innere des Museums wurde weitgehend im Rohzustand der wiederhergestellten Konstruktion gelassen, die nackten Mauern einfach getüncht oder mit Faserplatten verkleidet, die Fülle des Seitenlichtes durch Plastic-Vorhänge angenehm reguliert. Besonders gut gelang die schwarze Leitarchitektur, die unaufdringlich gliedernd und akzentuierend an dem großartigen Gesamtbild moderner Kunst wesentlich beteiligt ist.

Eduard Trier

REZENSIONEN

DIETER GROSSMANN, *Die Abteikirche zu Hersfeld*. Der größte Karolingerbau. 2. Veröffentlichung des Hersfelder Geschichtsvereins. Kassel, Bärenreiter-Verlag 1955. 77 S. m. 18 Abb. u. 31 Abb. auf 12 Taf. Kart. DM. 5. - .

Angeregt durch ein historisch-kunstgeschichtliches Gemeinschaftsseminar in Marburg hat Grossmann von neuem den Versuch unternommen, urkundliche Überlieferung und Baubestand der alten Abteikirche in Einklang zu bringen. Bei der Bedeutung des Bauwerkes und dem immer noch offenen Streit, wie weit der Bestand karolingisch oder salisch ist, war das Unterfangen verständlich. Ob es dagegen an der Zeit war, diese Arbeit zu beginnen, ist eine andere Frage und das Ergebnis der Arbeit verneint sie leider. Seit der letzten Bearbeitung durch Münch vor 14 Jahren ist sehr viel Material über die frühe deutsche Baukunst ans Tageslicht gekommen, dessen Sammlung und Auswertung aber noch nicht abgeschlossen ist. Andererseits war die Zeit nach dem Krieg zur Beschaffung für Mittel zu Grabungen und Aufmaßen ungünstig. Grabungen müssen aber zur Überprüfung und Ergänzung der Ergebnisse Vonderaus als unerläßlich erachtet werden. Diese Möglichkeit einer in jeder Beziehung intensiven Bauuntersuchung war Grossmann nur beschränkt gegeben und er spürt selbst den Mangel. Aber er glaubt, durch eine neue Interpretation der Schriftquellen die gesuchte Lösung erreichen zu können. Bei dieser Einstellung verfällt er leider in den Fehler, genauen zeichnerischen Aufmaßen nicht das Gewicht beizumessen, das ihnen aber bei einer so komplizierten Untersuchung, wie das Langchorproblem sie darstellt, zuteil werden muß. Das ist umso bedauerlicher, weil er andererseits bei v. Bezold über Mangel an Verständnis für historische Quellen klagt und dessen Arbeit in zwecklos überheblicher Form abtut. Die steinerne Urkunde im Baubefund und die geschriebene Urkunde sind gleich wichtig. Man darf weder auf die eine, noch auf die andere verzichten. Aber