

GEDACHTNISAUSSTELLUNG ANTOINE PESNE

(Mit 2 Abbildungen)

Die Ausstellung der etwa 100 Gemälde und 20 Zeichnungen Antoine Pesne's, welche die Verwaltung der ehem. Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin zur 200. Wiederkehr des Todestages des Künstlers – mit einer durch die Wiederherstellungsarbeiten im Charlottenburger Schloß bedingten mehrmonatigen Verspätung – im Dezember 1957 und Januar 1958 gezeigt hat, war durch die Räume, in denen sie stattfand, ein museales Ereignis sehr besonderer Art. Die mobiliare Ausstattung, der geschnitzte, stukkierete oder gemalte Dekor, nicht zuletzt die architektonischen Verhältnisse der Schloßräume ergaben ein stilverwandtes Ambiente von sehr differenzierter Bezogenheit. In den Räumen des Eosanderbaues vom Anfang des 18. Jahrhunderts waren die vorfriderizianischen Bilder ausgestellt, während der anschließende Trakt des von Knobelsdorff, dem Freunde Pesne's, erbauten Neuen Flügels die Werke der späteren Zeit enthielt. So waren die Bilder in einen größeren künstlerischen Zusammenhang geordnet, durch den die Ausstellung Selbstverständlichkeit und geschichtliche Lebendigkeit erhielt.

Allerdings e i n e Lücke ließ gerade die Begegnung mit der räumlich-architektonischen Umrahmung besonders schmerzlich empfinden. Die Deckenmalereien, mit denen Pesne eine größere Anzahl Räume des Schlosses geschmückt hatte, sind sämtlich vernichtet. Die Begabung Pesne's zur großdekorativen Malerei, die sich erst spät, mit dem Eintritt in die friderizianische Welt, entfaltete, ist heute nur noch in Sanssouci rein bezeugt. Auch die höchst bemerkenswerten Wandmalereien des Vorzimmers zur königlichen Wohnung, die erst vor wenigen Jahrzehnten entdeckt worden waren, sind zugrunde gegangen. Auf die Ausstellung von Bildern religiösen und mythologischen Inhalts mußte ebenfalls verzichtet werden. Nur einige Skizzen vertraten diese Gattung.

In der Darbietung der Bildnismalerei jedoch, der das Schaffen Pesne's in erster Linie gewidmet war, konnte dank der Überlassung zahlreicher Leihgaben aus öffentlichem und privatem Besitz über die bisherigen Ausstellungen – 1933 im Berliner Schloß zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages, 1957 in Potsdam, Neue Kammern (s. Kunstchronik 10, 1957, S. 215 – 217) – wesentlich hinausgegangen werden. Etwa zwei Drittel der ausgestellten Bilder kamen aus westdeutschen und ausländischen Schlössern und Museen. Aus den Beständen der Berliner Schlösser war nur das Beste einbezogen worden. So hat hier klare Zielsetzung und überlegte Auswahl ein Bild des Künstlers entstehen lassen, das unsere Sicht erheblich erweitert und vertieft hat. Zugleich wurde erneut bewußt, daß das 18. Jahrhundert keineswegs „auf das Höfische, Galante, Spielerische festzulegen ist“, wie vor Jahren auch das Vorwort des Kataloges zu der Ausstellung „Schönheit des 18. Jahrhunderts“ im Kunsthaus Zürich betonte. Zu solchen Ergebnissen hat vor allem beigetragen, daß – erstmalig – auch das bürgerliche Bildnis Pesne's vielfältig und qualitativ vorzüglich vertreten war. Hier vor allem wurde deutlich, daß der höchst begabte Kolorist, der mit impressionistischer Lockerheit und Spritzigkeit den Reiz des Stofflichen wiederzugeben

vermochte, zugleich ein erstaunlicher Physiognomiker war, der Geistigkeit und Wesen der Porträtierten klug erfaßte. Immer aber war Pesne ein liebenswürdiger Interpret der Zeit und ihrer Menschen. Soziale Kritik, wie sie der um 15 Jahre jüngere Hogarth nach oben und unten entfaltete, lag ihm fern.

Schon in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts in Venedig hatte Pesne zu einem eigenen Stil hingefunden, in dem er italienischen und holländischen Barock miteinander verband, nicht nachahmend und additiv, sondern souverän wählerisch und voller Freude an den Formmöglichkeiten, die das Jahrhundert anbot. Das Hauptbild jener Zeit, das 1707 entstandene Bildnis des preußischen Gesandten Freiherrn von Knyphausen, konnte in einer wohl eigenhändigen Replik (das Original ist verbrannt) aus Schloß Gödens bei Wilhelmshaven hergeliehen werden (Abb. 2). Hier hat Pesne das Porträt fast zum Szenenbild erweitert. Der Betrachter gerät in die Rolle des unvermuteten Besuchers, den der Diplomat im Empfangssaal seines Palazzo willkommen heißt. Vertraulichkeit und Standeswürde, Zufallsgeste und theatrale Berechnung sind kaum zu unterscheiden. Das Bild hatte seine Wirkung auf den prachtliebenden ersten preußischen König nicht verfehlt: es wurde der Anlaß zu Pesne's Berufung nach Berlin. Allerdings zeigen die im gleichen Raum ausgestellten Bildnisse des ersten Berliner Jahrzehntes, daß Pesne alsbald in seinen Bildnissen die große Gestik der Venezianer mit der strengen Verhalteneheit des preußischen Wesens vertauschte, und die repräsentativen Bildnisse Friedrich Wilhelms I. wie auch die großen Hochzeitsbilder seiner Töchter wurden, in einem architektonisch gegliederten, nüchtern weiß getünchten Raum ausgestellt, gleichsam zu Dokumenten für die karge Strenge dieser merkwürdigen Epoche der preußischen Geschichte. Das Bildnis der Mutter des Kronprinzen jedoch, einer lebensvollen, dem Schönen und Prächtigen aufgeschlossenen Frau, das der Künstler 1737 selbst in Rheinsberg dem Kronprinzen überbrachte, leitet auch im Künstlerischen zu der friderizianischen Zeit über. Schon zwei Jahrzehnte zuvor erscheint die neue geistige Welt in dem Bildnis des etwa dreijährigen Thronfolgers aus Schloß Drottningholm, das E. Berckenhagen für uns entdeckte, wie vorgeführt (Abb. 3). Das wurde durch die Nachbarschaft mit dem bekannten Kinderbildnis Friedrichs mit seiner Schwester Wilhelmine und dem Bildnis des frühverstorbenen zweiten Sohnes Friedrich Wilhelms I. besonders deutlich. Neben der etwas konventionellen Aufmachung dieser Bildnisse wirkte es durch die Zartheit, die fast nervöse Sensibilität des Kindes merkwürdig persönlich und bedeutsam. Auch die lichte und klare Farbigekeit weist auf den späteren Stil des Künstlers hin. Es ist ein Bildnis, das schon den ganzen Charme der friderizianischen Zeit atmet. Diese selbst trat dem Besucher in den Bildnissen der Rheinsberger Freunde des Kronprinzen, die aus Haus Doorn in Holland geliehen werden konnten, faszinierend entgegen: Charles Etienne Jordan, sein literarischer Ratgeber, der immer fröhliche Baron Keyserlingk, sein Baumeister Knobelsdorff, der Großmeister des Bayardordens General Fouquet, der Chevalier Chasot und schließlich Graf Gotter, der spätere Intendant der königlichen Oper (alle nicht im Katalog, da die Überlassung bei Beginn der Ausstellung noch fraglich war). In diesen Bildern entfaltet sich nach der tonigen gedämpften Farbige-

keit der frühen Werke die helle, vielfarbige, abgestufte Farbskala der friderizianischen Zeit, und die feinsinnige Psychologie des Menschenkenners erhebt jedes dieser Bilder weit über den Durchschnitt. Der aus den preußischen Schlössern stammende Bestand an Bildnissen der königlichen Familie konnte vor allem durch die Leihgaben aus schwedischen Museen und Schlössern ergänzt werden. Zur Welt des Hofes gehören der Darstellung nach auch die Bildnisse der Tänzerinnen der Oper. Das berühmteste von ihnen, die Barberina aus dem Schreibzimmer des Königs im Berliner Schloß, nahm als Zielpunkt einer kleinen Flucht von Räumen einen bevorzugten Platz ein.

Dem bei aller psychologischen Differenzierung durch die Etikette bedingten typisierten Charakter des höfischen Bildnisses steht die individualisierende Darstellung im bürgerlichen Bildnis gegenüber, die auch dort noch spürbar bleibt, wo sich Pesne – vor allem in den zwanziger Jahren – in der Nachahmung Rembrandts gefällt, wie in dem Bildnis seines Schwagers Dubuisson (Burg Hohenzollern), des Wassertechnikers Ebert (Museum Mainz), des Malers Agricola (Kopenhagen, Statens Museum for Kunsten) und des Malers Vleughels (Louvre). Von bezauberndem Reiz das Bildnis seiner Frau, der hübschen Ursule Anne Dubuisson (Berliner Privatbesitz). Durch ihre physiognomische Echtheit beeindruckten die Bildnisse des Kupferstechers Jean Mariette (Paris, Carnavalet), des Berliner Bankiers Daum (Heidelberg, Privatbesitz), des bedeutenden Berliner Chemikers und Arztes Johann Ernst Stahl (Berlin, Privatbesitz), des Kaufmanns Voghell (Museum Berlin-Dahlem) und des Berliner Malers Hoeder (Nürnberg, Germanisches Nat. Mus.). Die beiden letzteren gehören schon den 50er Jahren an, aus denen auch das großartige Selbstporträt mit seinen beiden Töchtern (Museum Berlin-Dahlem) stammt, das die Folge der Bildnisse eindrucksvoll beschloß. Daß das wichtige Bildnis der „Oberbüchlerin“ des Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig nicht gezeigt werden konnte, ist angesichts der Bedeutung, die in dieser Ausstellung dem bürgerlichen Bildnis zukam, besonders zu bedauern, zumal mit ihm auch das historische Ereignis der Auswanderung der Salzburger Protestanten und ihrer Aufnahme in Preußen vergegenwärtigt worden wäre.

Ein Kabinett mit Zeichnungen bildete den Abschluß der Ausstellung. Pesne war kein Meister der Zeichnung, was ihm schon Chodowiecki in seinem Traktat „Über den Verfall der Künste“ ankreidete. Aber wo er Zuständliches wiedergibt, wie im Bildnis und in der Landschaft, erreicht er auch hier eine große Eindringlichkeit. Das Bildnis Dinglingers aus den Kunstsammlungen der Veste Coburg und die „Märkische Landschaft“ (Kupferstichkabinett Berlin-Dahlem) vertraten diese Gattung auf das beste. Die letztere, eine friderizianische „Gesellschaft im Freien“ ist thematisch besonders wichtig: die Freude an der Bildwelt Watteaus, seinen „Fêtes galantes“, die Kunst und Leben des Rheinsberger Musenhofes inspiriert hatten, ließ die beiden Wahlberliner, Pesne und Dubois, zu Darstellern der märkischen Landschaft werden. Ihr gleichgesinnter Weggenosse war Knobelsdorff, dessen große „Ansicht von Rheinsberg“ in dem Raum, der die Bildnisse der Rheinsberger Freunde des Kronprinzen vereinigte, den Ton anschlug, auf den diese Welt gestimmt war.

Die Ausstellung, die die wohlklingende und sinnenhafte Sprache Pesne's den Besuchern nahebrachte, ließ zugleich die geschichtliche Sendung des Franzosen im Rahmen der brandenburgisch-preußischen Kunst und Kultur sichtbar werden: er gab der preußischen Hauptstadt europäische Verbindlichkeit.

Die Ausstellung ist Margarete Kühn zu verdanken, von deren sachkundigem und umsichtigen Wirken zugleich auch die wiederhergestellten Teile des Charlottenburger Schlosses Zeugnis ablegten.

Es sei noch angemerkt, daß G. Poensgen eine fachliche Einleitung zu dem Katalog beigesteuert hat und das Verzeichnis auf dem Oeuvrekatalog beruht, den E. Berckenhagen für die demnächst beim Deutschen Verein für Kunstwissenschaft erscheinende große Gedenkpublikation bearbeitet hat.

Heinrich Brauer

DEUTSCHE KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS IN AMERIKA

(Mit 1 Abbildung)

In einem editorial, das die Art News (vol. 56 No. 7, Nov. 1957) veröffentlichten, wendet sich der Verfasser gegen den „boom“, den die Kunst des deutschen Expressionismus in der letzten „season“ hervorgerufen hat. Neben der großen Ausstellung des Museum of Modern Art seien nicht weniger als sieben andere veranstaltet worden, die Mehrzahl aus kunsthändlerischer Spekulation, weil das Material an französischen Werken knapp und im Preis so überhöht sei, daß nur noch wenige sich eine Erwerbung leisten können. Vor allem aber: die deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts verdiene eine solche Beachtung in keiner Weise. Man warnt zur Vorsicht, da „die expressionistische Malerei nur eine zweitklassige und oft provinzielle Phase in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ darstelle und dies wiederum besonders bei ihren deutschen „practioneers“. Der „mitteleuropäische Expressionismus“ sei so intellektuell belastet, daß er die Grenzen der Malerei überschreite. Vom Metaphysischen und Krankhaften bis zum Marxismus und zu sozialen Verkrampfungen sei alles auf diesen Leinwänden ausgebreitet, die oft mehr an Abhandlungen denn an Bilder denken ließen, da man zu malen versuche, was mit Worten gesagt werden sollte. Der ganze „boom“ wäre von einem aus Deutschland eingewanderten Händler ausgegangen, in dem man, auch wenn er nicht genannt wird, unschwer Curt Valentin erkennen kann, der mit seinen „verschlagenen Handelsmethoden“ einige amerikanische Museumsleute beeinflusst habe. Dies beweise z. B. die „naive Verherrlichung“ des deutschen Expressionismus in einer Ausstellung europäischer Kunst des 20. Jahrhunderts im Museum of Fine Arts in Boston, in der Perry Rathbone deutsche und französische Werke nebeneinander gehängt hatte, etwa Beckmann neben Matisse, gewiß nicht, um in solchen Vergleichen den einen durch den anderen zu beeinträchtigen oder gar herabzusetzen, sondern um die Wirkung jeder Eigenart erfolgreich zu betonen. Für den Verfasser des editorial in den Art News war dies ein Sakrileg gegen die Überlegenheit französischer Kunst, neben der die „zentraleuropäische Schule“ nur „eine mindere Zugabe“ zu den Hauptströmungen des von Paris bestimmten Stils sei. Es wäre lächerlich, sich hierfür zu einem „esthetic investment“ bewegen zu lassen.