

Bei der Behandlung der Werke aus der Wiligelmo-Nachfolge setzt sich der Verf. durchwegs für Frühdatierungen ein. So datiert er das südl. Seitenportal des Doms in Modena, das sogen. Portale dei Principi, nicht später als 1106 - 07, also in die Zeit der vollen Tätigkeit des Hauptmeisters selbst (p. 123 f.).

Der Frühdatierung des Tympanons von Nonantola standen bisher schwere Bedenken von ikonographischen Gesichtspunkten her entgegen. Der Verf. hat diese aus dem Wege geräumt; indem er nachwies, daß die Lünette ein Pasticcio ist und daß die heutige Komposition erst nachträglich auf ein französisches Vorbild hin zusammengesetzt wurde, gewinnt er die Möglichkeit, die Einzelstücke dieses Ensembles schon vor das Erdbeben von 1117 zu datieren, was von dem Architrav des linken Portals der Kathedrale von Piacenza her bestätigt wird, der kurz nach 1122 gemeißelt sein muß (p. 142).

Bei der Schilderung des Einflusses einer burgundischen Strömung in Nonantola und auf den Meister der Sphingen-Kapitelle vom Dom in Modena schließt der Verf. sich wieder - gegen Julien - eng an Francovich an.

Das Buch schließt mit einer Charakterisierung des Metopen-Meisters von der Bekrönung der Strebepfeiler am Hochschiff des Modeneser Doms. Diese acht Kauernenden, von denen sechs menschliche Wesen darstellen, waren schon von Francovich richtig um 1130 - 35 datiert und zu Burgund in Beziehung gesetzt worden. Der Verf. führt diese Vergleiche weiter (Abb. 232 - 233), 1135, im gleichen Jahrzehnt aber, tritt Maestro Niccolò an der Fassade von Ferrara auf und damit beginnt ein neues Kapitel der emilianischen Plastik.

Das Buch ist ausgezeichnet illustriert, selbst jedes behandelte Kapitell wird abgebildet. Leider aber fehlt es völlig an Gesamtaufnahmen! Außerdem sollte man Gewände nicht nur in strenger Frontalansicht wiedergeben. So kann Abb. 182 nicht verraten, wo die schönen Monatsbilder Abb. 191 - 202 sitzen, denn nur eine Schrägansicht würde ihre Anbringung in den Portal-Laibungen zeigen können.

Harald Keller

YUJIRO SHINODA, *Degas. Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei*. Tokio, 1957. 118 S. und 96 Abb.

Die Stilbeziehungen zwischen der Kunst Japans und Westeuropas im 19. Jahrhundert sind seit langem bekannt und bereits von Künstlern und Kritikern zu einem Zeitpunkt analysiert worden, als der „Japonismus“ gerade aufzukommen begann. Es handelt sich also um einen Einfluß, der sehr bewußt aufgenommen und keineswegs verheimlicht wurde. Dadurch erklärt sich vielleicht auch die Berechtigung des manchmal gebrauchten Begriffs „Japan-Mode“. Das japanische Vorbild war sozusagen das erste „Verjüngungsmittel“ im Sinne Gauguins.

Die bisherige, recht umfangreiche Literatur über den modernen Japonismus, die auszugsweise in Shinodas Arbeit zusammengestellt wird, spiegelt freilich nur einseitig das, was die Europäer selbst an Einflüssen und Stilbeziehungen erkannten.

Die seltenere japanische Forschung blieb uns dagegen so hermetisch verschlossen wie früher das ganze Inselreich, das sich erst vor einem Jahrhundert dem Westen geöffnet hat. Wenn daher ein junger Japaner aus Tokio, der in Deutschland Kunstgeschichte studiert hat und außerdem unsere Sprache vortrefflich beherrscht, dieses Problem aus japanischer Sicht erneut aufgreift, so ist das als methodische Ergänzung ein Glücksfall, wie man ihn sich nicht besser wünschen könnte.

Shinoda führt seine Untersuchung des Einflusses der japanischen Kunst auf die französische Malerei an einem einzigen, jedoch beweiskräftigen Beispiel vor: an Edgar Degas.

Für eine Dissertation ist diese Beschränkung auf den typischen Fall sicher richtig. Aber es wäre wünschenswert, wenn der Verfasser in einer späteren und größeren Arbeit das gesamte Phänomen der Begegnung des Fernen Ostens und Europas auf dem Gebiete der neueren bildenden Kunst darstellen würde. Es sei nur daran erinnert, daß auch Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh und Bonnard (der „japanische Nabi“) sich mit der Kunst Japans beschäftigt haben. Von großer Wichtigkeit wären auch Studien über die Rolle Japans bei der Wiedergeburt der modernen Künstlergraphik in Europa. (Bekanntlich reiste Emil Orlik eigens nach Japan, um die Geheimnisse des Farbholzschnittes im Lande zu erlernen.) Nicht zuletzt müßten die Beziehungen zwischen japanischem und europäischem Kunstgewerbe (Jugendstil!) einmal gründlich und systematisch geprüft werden. Wie interessant wäre es also, von einem Japaner das geistesgeschichtliche Phänomen der Japonerie analysiert zu erhalten!

Diese Randbemerkungen zu dem von Shinoda angeschlagenen Thema sollen darlegen, daß die Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts noch viele Aufgaben vor sich hat, die nicht nur mit stilkritischen Mitteln, wie sie der Verfasser im engen Rahmen einer Dissertation angewandt hat, zu bewältigen sind. Der jüngste Einfluß ostasiatischer Kalligraphie auf die gegenstandslose Kunst Amerikas und Europas, der die Kontinuität der Wechselbeziehungen zwischen Ost und West veranschaulicht, oder die aus der ostasiatischen Philosophie stammenden Anregungen zu einer Malerei ohne Gegenstand beweisen ebenfalls, daß zur Klärung dieser Fragen ein komplizierteres wissenschaftliches Instrumentarium notwendig ist, als der sachliche Vergleich bestimmter Formmotive und Kompositionsprinzipien.

In diesen skizzierten Wünschen ist bereits Anerkennung und Kritik der Arbeit Shinodas enthalten. Der Verfasser hat nach einer einleitenden Übersicht der geschichtlichen Fakten vom Einzug der japanischen Kunst in Frankreich, Holland, England und Nordamerika sich vornehmlich bemüht, an Hand zahlreicher Konfrontationen von Bildern Degas' und der Ukiyoe-Meister die Übernahme bestimmter Motive und Formeigentümlichkeiten nachzuweisen. Das ist ihm in den meisten Fällen überzeugend gelungen. Die angeführten Bildbeispiele sprechen für sich selbst. Dieser Hauptteil der Arbeit leidet nur an dem Fehler vieler Dissertationen, daß eine Fülle von Material angehäuft, mit Akribie analysiert und derart Beweis an Beweis gereiht wird, aber am Schluß vermißt man dann die Frucht all der vielen und an-

er kennenswerten Bemühungen: die zusammenfassende Deutung, die sich über das Detail erhebt.

Jedoch sind hier Shinoda erschwere Bedingungen zugestehen, und es bleibe nicht unerwähnt, daß der Autor bemüht war, im Schlußkapitel durch die Klarlegung der „Grundzüge des Ukiyoe“ sowie der Kunst Hokusais, andererseits durch ein Resümee der Stilentwicklung Degas' eine Synthese seiner mühe- und einsichtsvollen Recherchen zu versuchen. Shinoda hat dabei seine Folgerungen mit sympathischer Zurückhaltung formuliert. Seine kenntnisreiche Bestimmung der japanischen Quellen zu den Bildern Degas' ist ein nützlicher Beitrag für die kunstgeschichtliche Erforschung des Impressionismus.

Eduard Trier

ERNST BARLACH. *Das Graphische Werk*. Bearbeitet von Friedrich Schult. Herausgegeben mit Unterstützung der deutschen Akademie der Künste zu Berlin. – Hamburg, Verlag Ernst Hauswedell & Co. (1958). 190 S., 1 Bl.

Zweiter Band des vollständigen Werkverzeichnisses, dessen erster, noch nicht erschienen, die plastischen Arbeiten, dessen abschliessender letzter die Zeichnungen, diese freilich nur in Auswahl, enthalten wird. Es handelt sich um eine vorbildliche Leistung, sowohl nach Seiten der Akribie, mit welcher der Stoff erfaßt ist, erschöpfende Auskunft nach jeder Richtung erteilend, als in Bezug auf die drucktechnische Darbietung. Jedes Blatt ist so gut und so groß reproduziert (zwei bis höchstens drei auf jeder Großquart-Seite), daß es auf das Genaueste identifiziert werden kann. Trotzdem ist nicht verzichtet auf eine prägnante, vielfach den Sinn erst recht erschließende Beschreibung. Dazu kommen Hinweise auf seltene Probedrucke und vor allem auch verwandte, z. T. unmittelbar vorbereitende Zeichnungen. Das ist um so aufschlußreicher als Schult „in langjähriger Nachbarschaft“ (er hätte auch sagen dürfen: in lebensbegleitender Freundschaft) die Arbeitsvorgänge verfolgt hat und mitzuteilen weiß, daß vielfach schon vorhandene Zeichnungen auf den Holzstock, die Zinkplatte oder das Umdruckpapier durch Pausen übertragen und dann überarbeitet worden sind (Beispiel auf S. 178). Es fehlt auch sonst nicht an Hinweisen auf die Entstehungsgeschichte der Blätter, die schon zu Lebzeiten des Künstlers beobachtet und notiert worden sind, eine unerschöpfliche Quelle zur Kenntnis des Werkprozesses und des Umgangs mit den langsam ausreifenden Ergebnissen der künstlerischen Inspiration.

Denn die graphischen Blätter stehen neben Bildwerk, Zeichnung und Drama bei Barlach zwar nur „am Rande“, gewinnen ihre hohe Bedeutung indessen dadurch, daß sie fast immer bei den z. T. aus anderer Bearbeitung bekannten Themen „das bis ins letzte abgeklopfte und ausgehorchte Werk“ bedeuten. Nicht zuerst, sondern zuletzt entsteht die graphische Formulierung, gelegentlich durch Wiederholung matter werdend (Auftragsblätter für Jahregaben), aber auch bei einigen der „plastischen Grundvorstellungen“, wie den Schwebenden oder Knieenden oder in die Ferne Horchenden, immer wieder neu und gereifter abgewandelt. (Beispiel: Die Sterndeuter aus der Zeit um 1912, um 1916/17 und von 1930.)