

schaftliche Phantast" (Vogt-Göknil) zu einem „fanatischen Rom-Verehrer“, „Rationalisten und Positivist“ wird.

Gerade der Piranesi nach den „Carceri“ scheint die Verfasserin – mit Recht – zu faszinieren. Dieser Faszination verdanken wir die zwei besten Kapitel des Buches, die über Piranesi und seine Zeitgenossen, in denen, wie noch nicht oft in dieser scharfen Klarheit, das Komplexen dessen, was wir gemeinhin Klassizismus nennen, dargestellt wird. Es ist leider hinzuzufügen, daß eine Monographie, die die „Carceri“ nur unter diesem Aspekt behandelt und nicht sieht, daß diese vor dem „klassizistischen“ Piranesi liegen, daß sie eines der großen Dokumente des Rokoko sind, ihrem Thema nicht gerecht wird.

Hermann Bauer

KURT BADT, *Die Kunst Cézannes*. München, Prestel-Verlag, 1956. 276 S., 45 Abb., DM 22. – .

Da die wissenschaftliche Buchproduktion in unseren Tagen stetig anschwillt, wen bedrängte nicht zuweilen die Frage, ob er bedeutende, doch nicht raketengleich aufschießende Neuerscheinungen auch immer bemerken müßte? Kurt Badt's Cézannebuch, das seit drei Jahren vorliegt, ohne in einem Organ des Fachs besprochen zu sein, braucht dennoch dieser Sorge keine Nahrung zu geben, denn es hat sich einen hohen Grad von Autorität bereits im Stillen verschafft. Es ist aber auch durch Adolf Max Vogt in der „Neuen Zürcher Zeitung“ vom 6. 3. 1958 mit völlig zutreffender Begründung schon erklärt worden, daß hier ein „außerordentliches Werk“ hervorgebracht worden sei, das den Namen seines Urhebers mit einem Schlag in den engsten Kreis der heute wesentlichen Kunstgeschichtsschreibung deutscher Sprache versetzt habe.

Ja, ein besonderes Buch ist hier entstanden, „ein Liebewerk, nach eigenem Willen“. Schon die äußere Physiognomie läßt das merken, indem auf dem Umschlagbild nicht der gewohnte Mont S. Victoire erblickt wird, sondern, menschlicher genommen, Choquets, des ersten Cézanne-Sammlers, überschmaler Kopf mit den empfindlichen Augen, und indem der auf Farbproduktionen verzichtende Abbildungsteil so knapp gehalten ist, wie es einem zu lesenden Buche zukommt. Sodann die genaue, differenzierte Gedankenangabe des Inhaltsverzeichnisses, die von Disziplin zeugt, gehört sie zu den selbstverständlichen Gepflogenheiten wissenschaftlicher Darstellung? Vollends aber muß überraschen – verwundern den einen, begeistern den anderen –, dem Buch ein Motto von Delacroix vorangesetzt zu sehen, des großen Malers, der doch manchem deutschen Kunstwissenschaftler fremd geblieben ist. War hier nicht ein Wort aus der Nachfolge Cézannes zu erwarten gewesen, von einem Kubisten oder Matisse geschrieben, dem „Stammvater der Modernen Kunst“ gewidmet? Badt spricht sich ohne Polemik, aber kompromißlos fest darüber aus, daß er von dieser oft beredeten Familienbeziehung nichts halte, und läßt durchblicken, daß die moderne Kunst die Tiefe Cézannes nicht mehr erreicht habe. Ganz ähnlich hatte schon Roger Fry 1927 sein Cézannebuch eingeleitet, und beides sind Autoren,

die am Aufbruch der Modernen starken eigenen Anteil genommen haben und die nur von Oberflächlichen als Reaktionäre beiseite geschoben werden könnten. Eine grundlegende Entscheidung, Cézanne nicht vom Standpunkt der abstrakten Kunst in den Blick zu nehmen! Füllt man uns doch sonst die Ohren mit feierlichen Versicherungen über die Kontinuität des „Abendländischen“ und verbraucht Giotto, Ucello, Courbet, Cézanne, wer immer dem rechten Winkel auf der Bildfläche zugeneigt war, für jenen Pyramidenbau, auf dem dann Mondrian doch nur für die Dauer einer Generation herausgestellt werden konnte – oder aber, man setzt Cézanne mit der gesamten Kunst des 19. Jahrhunderts auf die schiefe Ebene der Kulturkritik, die Höllenfahrt der Moderne zu beschleunigen. Bei Badt atmet's sich freier. Seine Frage „Wie weit reicht die Kunst Cézannes ins Innere der Welt“ ist für unsere Gegenwart ungemein bedeutsam, weil sie das (sei es soziologisch-statistische, sei es ideologisch-propagandistische) Interesse an Belegen für die ausgeweitete *Stilformel* des Modernen hinter sich läßt und ganz bewußt der *Kunst* selber gilt. Dort liegt die tiefste Rechtfertigung für das Erscheinen des neuen Cézannebuches, von dort her kommt das Buch über die sonst so oft anzutreffende *Flächigkeit* zu einem an Höhen und Tiefen reichen *Relief* der geschichtlichen Darstellung.

Was war bisher für die Erhellung von Cézannes Lebenswerk geleistet worden? Für das Biographische trugen zeitgenössische Autoren wie Bernard und Gasquet, später Rewald das Wichtigste zusammen, den Oeuvrekatalog verdanken wir Lionello Venturi, eine ausgezeichnete künstlerische Würdigung Roger Fry. Dann wandte Novotny das strukturanalytische Denken auf Cézanne an (Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien 1938), indem er in streng naturwissenschaftlicher Versuchsanordnung die Bildmotive mit ihren Naturgegenständen verglich und dabei der expressionistischen Deutung des Malers, wie sie noch einem Fritz Burger natürlich gewesen war, widersprach. Galt damals – man denke an Mondrian – das Bedeutungsfreie als das „Bedeutende“, so kam auf gleicher Ebene alternativ der Hang zur *Idee* als dem Bedeutungsgebenden der Kunst auf – man denke an Klee – und führte zum Interpretationsstil der Ikonologie. Wenn also Badts Buch um ausdrücklich symbolische Deutung der Kunst Cézannes bemüht ist, so gehört es damit letztlich zu dieser wichtigen Phase der Wissenschaftsgeschichte, in der es zu weitgehender Erschließung der Bildinhalte der älteren Kunst gekommen ist. Nun besagt solche allgemeine Zugehörigkeit noch wenig. Auf der einen Seite läge darin nicht, daß nun zum ersten Mal der Geist Cézannes entdeckt worden wäre, so wie wir nicht zugeben würden, ein Viollet-Le-Duc habe, weil in positivistischen Kategorien denkend, vom Geist der Gotik nichts gespürt; auf der anderen Seite hieße das nicht, daß die im Konstruktivismus liegenden Gefahren des vergeistigenden Interpretationsstiles auch dieses Buch beträfen. Dazu ist es zu reich an sinnlich-musischer Empfindung, weshalb es sich an seinem wissenschaftsgeschichtlichen Ort individuell genug ausnimmt.

Für eine historische Darstellung kommt alles darauf an, wie der Verfasser seinen Stoff gliedernd durchdringt und zu bestimmter Form der Aufweisung umsetzt, was

unter das oft beschworene Stichwort der „Methode“ fällt. Badt legt sein Buch neuartig an, indem er das gleiche Zentrum, die „Kunst Cézannes“, von fünf Kapiteln her umkreist, anstatt sich an die Linie der Biographie zu halten. Wer nun unter „Methode“ ein metallisch blitzendes Gerüst der analytischen Veranstaltung versteht, mag seinen Beifall der Kreisfigur als solcher schon geben: darum geht es natürlich nicht. Der Vorzug dieser Anlage liegt in der reicheren Gliederung, daß in jedem einzelnen der fünf Kapitel stufenweise von einfacheren Phänomenen zu höheren Begriffen fortgeschritten werden kann; darüber hinaus ist die zugrunde liegende Einsicht wichtig: „Da weder vom *Künstler* noch vom *Können der Kunst* noch von dem Werke der Ausgang genommen“ werden könne, habe sich das Fragen nach dem Wesen der Kunst auf dem Wege der *Umkreisung* zu vollziehen. Ein klares Wort für uns, die wir mit Fleiß und Scharfsinn, aus geradezu sportlicher Einstellung, „über Kunst zu arbeiten“ gewohnt sind, ein um so ernsteres Wort, als es von einem Wissenschaftler kommt, der sich im Handwerk des Malers ausgebildet hat. So verstanden gehört die Anlage des Buches freilich wesentlich zur Methode als der *angemessenen* Ausformung eines Erkenntnisgehaltes. Im weiteren ist hier Methode nichts anderes als das *Ethos*, auf hohem Niveau immer wieder neu zu fragen, unbestechlich andere Meinungen, vorgegebene Begriffe zu prüfen, unablässig Vergleichsbeziehungen zu schaffen, wodurch das Gewebe des Historikergedankens allererst dicht wird. Das Buch war gleichsam eine Malfläche, auf der nach großem Plan Einzelfarben zu immer reicherer Umgebung aufgetragen, Lasuren übereinandergelegt und Überschneidungen eingesetzt wurden, bis eine vollklingende, harmonische Komposition erreicht war. Hier hat der Historiker schon durch die Weise seiner Darstellung zu seinem Gegenstand gefunden. Fast unnötig zu sagen, daß eine kultivierte Sprache diesen Absichten zugutekommt. Spezialistenjargon und jenen bekannten Gebrauch, Worte durch Anführungszeichen in besonderem, begrifflich konziserem Sinne zu verwenden, findet man dort nicht und erkennt daran mit Schrecken die eigenen Unarten.

Der Gedankengang sei nur in aller Kürze skizziert. Das erste Kapitel gilt der *Wasserfarbentechnik* Cézannes. Die Übereinstimmung der späteren, dünn aufzutragenden Malweise in Öl mit dem Aquarellstil war schon Fry aufgefallen, und Badt legt großen Wert darauf, jene Wandlung aus dem Geist des Künstlers selber zu erklären. Den Beschreibungen der Cézanne'schen Malweise, die nur ein mit dem Handwerk Vertrauter so lebendig geben konnte, wird man mit dem reichsten Gewinn folgen, wie von den *Schattentönen* aus (Novotnys „Adern der Bildstruktur“) weitere Schattenblaus angelegt, tiefes Purpurrot, helleres Grün, Braun und Ockertöne – ohne jedes Modellierungshelldunkel aus der Schwarzweiß-Reihe – hinzugefügt werden, um erst daraus die Formen der Dinge hervorgehen zu lassen; wie die Farbe in der Reifezeit polyphon und in (wörtlich zu nehmen) enger *Chromatik*, nach einer Grundtonart, moduliert wird, wie auch die Strichlagen des Bleistiftes als Farbwerte eingesetzt sind.

Nun seins-symbolisch gedeutet zeige die Farbe mehr das bloße „Dasein“ der

Dinge als ihr individuelles So-Sein, während den Schattenbahnen der Sinn zufalle, als das Verbindende die „getrennten Objekte der Wirklichkeit miteinander in Einklang zu bringen“. Zum ersten Mal taucht hier die Idee des „Zusammenbestehens und Verbundenseins“ auf, um fortan nicht mehr aus den Augen gelassen zu werden. In der Tat, locker und integrationsschwach war im Impressionismus die Bildordnung geworden: für Badt, der mit Autorität sinnlich-sittlich zu deuten versteht, Zeugnis für geringere Teilhabe am „Ganzen des Seins“, wogegen ihm die Festigkeit der von Cézanne gebauten Welt im tiefsten Sinne aus der Wahrheit ist. So schreibt nur, wer die Gefahr des Zerstreuenden, die unsrer Welt droht, mit dem ganzen Menschen erlebt und die Kraft der Ordnung als Gnade erfahren hat. Die religiöse Haltung, von der hier mitgeteilt wird, mag im kirchlichen Raum weniger Platz haben als in der Nachbarschaft zum Denken Heideggers stehen, verbürgt ist sie durch das gelebte Leben selber. Daher auch ihr Abstand zu dem sakralisierenden Denken heutiger Konjunktur, das zwischen Verstandeskonstruktion und Sentiment nie recht die Einheit findet. – Sodann wird die Bedeutung der Farbe Blau aufs gründlichste untersucht, wobei ein Exkurs in die Geschichte ein dichtes Vergleichsfeld schafft. Ausgehend von der geringen Bedeutung des Blau in der Antike über das mittelalterliche Blau als Ausdruck der „vom Himmel wirkenden Weisheit“ und sein „Sichtbarmachen der ewigen Ordnung der Welt“ bei Tizian bis zum bloßen Atmosphärenblau der Impressionisten wird ein großer Bogen geschlagen, um erweisen zu können, daß bei Cézanne das Blau als „Ausdrucksfarbe in der vollen Schwere seiner Bedeutungsmöglichkeiten“ wiedergekehrt sei. Aber ein Blau ist es, das die Dinge in die Ferne rückt – ein Exkurs über die „Ferne“, ebenso gehaltvoll wie der vorige und ebenfalls nicht andeutungsweise hier wiederzugeben, schafft den Horizont der Vergleichbarkeit –, sie unberührbar macht und zugleich in besonderer, überrealer Weise zusammenbindet, ein Abglanz des „Seins im Ganzen“, von dem Badt immer wieder in glaubhafter Weise zu sagen versteht.

Das Kapitel „Die Kartenspieler“ deutet den für Cézannes inneren Lebensgang aufschlußreichen Sinn dieser wichtigen Bilderreihe, deren schon von Fry beschriebene feierliche Monumentalität nach besonderer Begründung zu verlangen scheint. Nur noch einmal kommt das Motiv des am-Tisch-Sitzens vor, in der „Ugolinozeichnung“ der Jugendjahre, und da dem Aufgreifen des schauerlichen Dante-Themas der innere Sinn der Empörung gegen den Vater, der das Malen verboten hatte, innewohnt, was Badt durch Bild- und Textanalyse nachweist, wird erwägbar, auch der späteren Bilderreihe einen besonderen Sinn zuzutrauen. Habe sich einstmals der junge Cézanne mit einer Monstrosität vor dem Freund Zola brüsten wollen, so sei es nun um den Nachweis inzwischen erreichten Künstlertums gegangen. Auch das Bild „Mardi Gras“ mit Harlekin, dem Pierrot von hinten die Pritsche zu nehmen sucht, wird auf Grund von Strukturzusammenhängen mit der Dante-Virgilgruppe (= Zola und Cézanne) der Ugolinozeichnung als eine Chiffre für das Verhältnis der beiden Freunde gedeutet: Zola, durch dessen Taktlosigkeit die Freundschaft beendet worden war, verberge sich unter der Gestalt des Pierrot, dem Maler erfolglos den

Pinsel zu bestreiten. Es mag sein, daß solche Interpretationen nicht jeden sogleich überzeugen werden, und im Unterschied zu Vogt vermögen wir auch noch nicht einzusehen, daß sich damit die Deutungsinstrumente der Jung'schen Psychologie auf neue Weise in die Wissenschaft eingeführt hätten, aber es dürfte niemand verken- nen, wie ungemein sorgfältig Badt seinen Gedankengang aufgebaut hat. So wird zur Stützung der These eigens nachgewiesen, daß seit dem 19. Jahrhundert die Dar- stellung der „inneren Problematik des schaffenden Ich“ in der Kunst bezeichnendes Phänomen sei, womit eine hochwichtige Frage berührt sein dürfte. Jedenfalls sind diese feineren Intuitionen so gut mit Argumenten unterbaut, daß sie ernsthaft disku- tiert werden können. (Von den mannigfachen *U b e r i n t e r p r e t a t i o n e n*, an die wir uns seit Einführung der modernen Ikonologie gewöhnen mußten, sind sie durch- aus zu unterscheiden).

Das dritte Kapitel „Der Symbolismus Cézannes und das Menschliche in seiner Kunst“ geht von der Einsicht Novotnys aus, daß aus den Bildern des Malers alle menschlichen Strebungen – Appetite und Begehrlichkeit, wie Badt präzisiert – aus- geschlossen seien, um aber dann nach einer vorbildlich loyalen Auseinandersetzung mit dem recht geometrischen Gedankensystem des Vorgängers die Formeln von der „Außermenschlichkeit“ und „Unlebendigkeit“ und deren Übernahme und Verwendung durch H. Sedlmayr zurückzuweisen. Im Auslöschen der Triebe erkennt Badt die my- stische Haltung der Malerei Cézannes, der damit bekunde, das ihm auferlegte schwere Schicksal der Einsamkeit angenommen zu haben. Die Religiosität, zu wel- cher der Mensch Cézanne nach langem Leidensweg gelangte, konnte sich dann auch als kirchliche Frömmigkeit äußern, ohne von dorthier begründet zu sein. Was hier über Einsamkeit und Religiosität geschrieben ist, hat das respektheischende Gewicht des Selbsterlebten, und mag in unserer Zeit besonders beachtet werden, da man sich bereits die geschmackvoll arrangierten Dornenkronen auf den Bildern Manessiers als religiöse Aussagen gefallen läßt. Badt ist auch alles andere als ein Neo-Naza- rener, und es scheint nicht zufällig gewesen zu sein, daß er auf Cézannes berühmtes Wort von den ineinandergeschränkten Händen, das gern sentimental ausgebetet zu werden pflegt, nicht zurückgekommen ist. Schließlich ist er kein Schwärmer, sondern weiß um Grenzen der Kunst Cézannes: „Cézannes Kunst ist schrecklich gebunden durch die geistige Not seiner Zeit und erscheint infolgedessen auch enger eingegrenzt als etwa das Werk Raffaels und Tizians, oder das von Rubens und Poussin . . .“

Das vierte Kapitel „Realisation“ beschäftigt sich in tiefgründiger Weise mit dem neuzeitlichen Problem des Scheiterns an der Verwirklichung, das Balzac durch seinen Frenhofer im „Unbekannten Meisterwerk“ ins Bewußtsein gehoben hatte. Lehrreiche Gedanken Delacroixs über die beiden Genie-Möglichkeiten des Vollendeten und des Reizvoll-Unvollendeten werden mitgeteilt, Zolas – in der Tat – begründeter Zwei- fel an der Fähigkeit der Impressionisten zur Realisation beachtet, Cézannes „sen- sation forte“, die tiefe, durch das Wahrnehmungsbild der Natur hindurch nach Form drängende Schau als Nährgrund seiner Realisation dagegen entwickelt. Ein Fülle von Einsichten und klärenden Unterscheidungen auch hier, dazu das beglückende Schöp-

fen aus primären Quellen, sei es den Kunstwerken selber, sei es den Aufzeichnungen bedeutender Künstler und interessanter Kritiker, an denen das französische 19. Jahrhundert so reich gewesen ist.

Im letzten Kapitel „Cézannes historische Stellung und Bedeutung“ eröffnet sich eine Gipfelschau auf die gesamte französische Malerei seit Poussin in meisterhafter Ausformung eines verzweigten Bezugssystems mit mannigfaltigem Wertrelief. Zuerst enge, dann immer weitere Kreise: Cézannes gleichgültiges Verhältnis zum *Realismus*, der seit Courbet modernen Strömung – wobei nur der breite Farbauftrag des älteren Malers Anregung gab –, seine Fremdheit gegen *Manets* blonde Kühle, sein Interesse an *Pissarros* Flächendisziplin und heller Palette, womit auch die *Corot*-Tradition berührt ist, seine Unabhängigkeit vom eigentlichen *Impressionismus* –, dem Badt nur mit der Bezeichnung des „Lyrischen, Naturbesingenden“ mehr Dichterkraft zugeben dürfte, als seinen sonst im Buch geäußerten Ansichten entspräche –, das alles grenzt gegen die unmittelbare Nachbarschaft ab. Mit Recht wird die Überlegenheit über den *Symbolismus* hervorgekehrt: gegenüber Haftmanns nivellierender Formel vom „bildnerischen Denken“, die für Cézanne, Seurat, van Gogh und Gauguin Platz hat, bedarf es der Erinnerung, daß Cézanne selber Gauguin als einen Maler von „Chinoiserien“ abtat. Die vorgeschlagene Annäherung an den literarischen Symbolismus (Mallarmé) könnte freilich bestritten werden, da Cézanne dem Luxus einer kostbaren Metaphorik doch fremd gegenübersteht. Wichtig wird sodann die Abgrenzung zur *Romantik*. Badt will nicht vom „romantischen“ Cézanne der Frühzeit gesprochen wissen, da diesem in der Tat der idealistische Hang zur „Höheren Welt“ ganz fehlt. Nach dieser Klärung läßt sich der tiefere Zusammenhang mit *Delacroix* über die Leidenschaftlichkeit, das „tempérament“, um so deutlicher machen, denn auch unter den klassischen Kompositionen Cézannes glühe es von Feuer – was die modernen Anwälte des geometrischen Rasters vergessen zu haben scheinen. Der unmittelbare *Stilzusammenhang* der beiden großen Maler sei weniger entscheidend als die gleiche Gipfelhöhe im Künstlerischen, während dann *Poussin* gegenüber doppelte Verwandtschaft nach *Art* und *Höhe* bestehe. Wie wichtig solche Unterscheidungen für das Wissen vom Kunstwerk sind, bedarf kaum der Betonung. Der *Stilzusammenhang* mit *Poussin* und die jeweiligen *Aufnahmephasen* in der Entwicklung Cézannes werden genau beschrieben; hervorheben möchten wir Badts Begriff von der „*epischen Ausbreitung*“ als Grundtendenz *Poussins*, die für den Jüngeren wichtig wurde. Aber „Cézannes historische Situation hatte zur Folge, daß er in dieser Hinsicht (sc. Fülle der Inhalte) hinter *Poussin* zurückblieb“. Das Wort „refaire *Poussin sur nature*“ zeige bereits die Verengung an. Auch die in *Poussins* Kompositionen waltende größere Freiheit wird erkannt. Erst der *Altersstil Cézannes*, den Badt wohl als erster vollauf würdigt und gliedernd beschreibt, brachte auf dessen Seite eine neue Freiheit herauf. Nach der Farbigkeit ordnet Badt die Spätwerke seit etwa 1895 in drei Gruppen, deren erste, durch das „Stilleben mit Zuckerdose und Ingwertopf“ (Venturi 738) vertreten, neue Stärke von Rot und Gelb aufweise. In der zweiten Gruppe (Vallier, Venturi 717) kommen dunkle Töne hinzu, „lebensvoll wie die tie-

fen Töne einer Orgel“, und in der dritten Gruppe mit den späten Fassungen der Badenden gewinnt Blau seine gewaltige, die Lokalfarben vernichtende Macht. Badt versteht das Goethewort vom Altern als „stufenweises Zurücktreten aus der Erscheinung“ auf das Tiefste, indem er darum weiß, daß es vor dem zeitlichen Tode noch zu einem geheimnisvollen letzten Aufleuchten, zu einem freiesten Leben kommen kann. Auch hier wird in einer wichtigen Frage, an die Fleiß und Scharfsinn nicht hinanreichen, der rechte Weg gewiesen.

Wer das Buch gelesen hat, wird wissen, daß er keinen „Schlüsselbegriff“ in die Hand gespielt bekommen hat, mit dem er sich leichthin der Kunst Cézannes bemächtigen könnte. Es mag ihm aber aufgegangen sein, daß die Tiefe der Kunst Cézannes nichts anderes ist als das Abbild unbedingter Daseinserfüllung, wie sie in unverwirren Zeiten als Religiosität benannt worden wäre und dann auch zum Schaffen von Kultbildern der Kirche geführt haben könnte. Dies nachzuvollziehen, fordert das Buch auf, zu dessen Bedeutung uns nur dies zu sagen erlaubt sei, daß es in hohem Grade bildend und erzieherisch ist. Zu lehren vermag es, wie sich der Kunsthistoriker, der Nachschaffende, auf seine Weise dem Vorbild der großen Schaffenden gewachsen zeigen kann.

Martin Gosebruch

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Amsterdam, Eindhoven

Jean Lurçat. Ausst. Stedelijk Museum, Amsterdam 15. 1. – 16. 2. 1959, Cat. 201; Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven 21. 2. – 30. 3. 1959. Einl. v. J. Cassou, Beitr. v. J. Lurçat. O. O. o. J. 8 Bl., 8 Bl. Abb.

Amsterdam, den Haag, Eindhoven

Isaac Israels. Ausst. Stedelijk Museum, Amsterdam 13. 12. 1958 – 20. 1. 1959, Cat. 196a; Gemeente Museum, den Haag 29. 1. – 14. 3. 1959; Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven 21. 3. – 30. 4. 1959.

Boston u. a.

American Paintings 1815 – 1865. One hundred and thirty-six paintings from the M. and M. Karolik Collection in the Museum of Fine Arts, Boston, together with fourteen paintings from the private collection of Maxim Karolik. Circulated by the Museum of Fine Arts, Boston 1957 – 1959. Vorw. v. P. Rathbone, Einf. v. J.

Thrall Soby, Beitr. v. M. Karolik. Boston 1956. 112 S. m. 95 Abb., 3 Farbtaf.

Berlin, München, Hamburg

Frühe Irische Kunst. Eine Ausstellung des Deutschen Kunstrats in Zusammenarbeit mit dem Irischen National-Museum. 1959: Berlin, Schloß Charlottenburg; München, Bayer. Nationalmuseum; Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. Vorw. v. E. Thiele, Einf. v. J. Raftery. O. O. o. J. 38 Bl., 12 Bl. Abb.

Cambridge u. a.

Sculpture in the home. The Arts Council of Great Britain, Fourth Exhibition. London o. J. 4 Bl., 12 Abb. auf Taf.

Dortmund

Französische Plastik des 20. Jahrhunderts. Ausst. Museum am Ostwall Mai – Juni 1959. Geleitw. v. L. Reygers, Vorw. v. C. Goldscheider. Dortmund o. J. 1 Taf., 18 Bl., 19 S. Taf.