

daß wir die völlige Andersartigkeit der von da an auftretenden Taufsteintypen kontrollieren können. Die eigentliche Schwierigkeit bietet sich jedoch dort, wo es sich um die Einordnung des Taufsteins innerhalb des vorgotischen Zeitraumes handelt, denn auch die verwandten Kelchformen gehören weit auseinanderliegenden Zeitspannen an. Da der Taufstein jedoch aus allem bisher bekannten romanischen Material an Taufsteinen so stark herausfällt, möchte man von diesem Gesichtspunkt aus eine vorromanische Entstehung in Betracht ziehen. Immerhin ist ja gerade Hersfeld mit seinem Umkreis eine Stätte ältester kunstgeschichtlicher Tradition, und man könnte sich vielleicht den ursprünglichen Standort des Oberhauner Taufsteins in der karolingischen Kreuzkirche bei Unterhaun oder gar der Hersfelder Abteikirche vorstellen. Dem stehen allerdings zwei Bedenken entgegen. Zum einen fehlt es uns an Vergleichsmaterial. Nur ganz wenige Taufsteine aus vorromanischer Zeit sind uns überhaupt erhalten, sie zeigen meist zylindrische oder Bünnenform. Denn, und dies ist das andere Bedenken: bis mindestens zur karolingischen Zeit wurde die Taufe – noch häufig der Erwachsenen – wohl überwiegend durch Untertauchen vollzogen, wozu weit größere und anders geformte Behältnisse gehören, als wir sie in den späteren romanischen Taufsteinen erblicken.

Der Taufstein von Oberhaun würde also, wollte man den Schluß auf seine Entstehung in vorromanischer Zeit ziehen, nicht nur kunstgeschichtlich, sondern auch taufgeschichtlich vorerst ein Einzelstück sein. Seine Veröffentlichung möchte dazu helfen, verwandte Stücke aufzufinden.

Dieter Großmann

## KONVERGENZ DER NATIONALSTILE

### *Bemerkungen zur Biennale*

Man darf auf der Biennale kein ganz objektives Bild der heutigen Kunst erwarten, weil die nationalen Kommissare jeweils nur einen bestimmten Ausschnitt der Kunst ihres Landes ans Licht bringen wollen. Auch muß man immer die individuellen Wertungen der Auswählenden in Anschlag bringen. Trotzdem bleibt der Gesamtüberblick wertvoll, zumal man vergleichend von Nation zu Nation wandern kann. Hierbei fällt nun die wachsende Konvergenz der verschiedenen Nationalstile auf. Wir können heute die Kunstwerke nicht mehr so sauber kulturlandschaftlich ordnen, wie wir dies bis weit in die nachmittelalterlichen Jahrhunderte hinein zu tun vermochten. Dies betrifft die verschiedenen Kulturkreise, die Nationen, die Provinzen.

Heute wirken z. B. im japanischen Pavillon Skulpturen von Ueki und Yamamota durchaus europäisch, ebenso die Malereien eines Suda und Wakita. Die Rollbilder des preisgekrönten Munakata bilden eine gewisse Synthese von Ost und West. Eine Schau heutiger ungegenständlicher japanischer Malerei, die eben durch Europa läuft und sich von alten, ostasiatischen Schriftzeichen ableitet, mündet letzten Endes in der Nähe des westlichen Tachismus. Bis nach Indien spürt man sodann einen Picasso-Einfluß, der dort mit der Lokaltradition ringt. In Mexiko waltet eine gewisse Tradition weiter, wird bei Rivera aber durch europäische Wandmalerei, bei Tamayo

durch europäischen Exotismus überspielt. Auch in Cuba, Brasilien, Argentinien, Venezuela siegen vor allem europäische Einflüsse. Diese sind trotz anderer Regungen auch in Indien, Ceylon, Vietnam und Iran spürbar, wobei sich die eigene Überlieferung leider verflacht. Im östlichen Mittelmeerbecken, sowohl in Ägypten wie in Griechenland, lebt äußerst wenig von der alten großen Tradition weiter. Man wartet überall auf mögliche Synthesen der alten und der neuen Welt, findet in dieser Richtung aber selten echte Ergebnisse. Am ehesten ereignen sich diese in der japanischen Baukunst.

Wenn man heute also das Experiment wagen würde, ein Durcheinander anonymer Gestaltungen geographisch zu ordnen, man würde meistens in Verlegenheit geraten. Die Schaffenskreise sind wenig isoliert. Ein Duktus der verschiedenen Landschaftsformen, Sprachen, biologischen Stammeseigenschaften und örtlichen Gewohnheiten wirkt leise weiter, wird aber stärkstens von der Resonanz jener vielen Ausstellungen überspielt, die von Land zu Land wandern, von Reproduktionen, die über den ganzen Erdball geweht werden, die als Farbtafeln neuerdings sogar koloristische Klänge übertragen können. Nachdem nun beinahe jeder jedes kennt, entstehen überall kulturelle Osmosen, und die einstigen regionalen Sonderzüge verblassen. Deshalb wurde von einigen Betrachtern vorgeschlagen, die Biennale möchte ihr riesiges Material ausnahmsweise einmal formensystematisch anordnen. Eine solche Gruppierung würde phänomenologisch getreuer ausfallen als die übliche, heute beinahe künstlich wirkende Separierung nach Ländern.

Hängt man diesem Gedanken nach, der neue Erkenntnisse bringen würde, so entdeckt man, daß jene dann „natürlicheren“ Formenkreise weitgehend mit den Einflüssen zusammenfallen, welche die heute führenden Einzelmeister ausstrahlen. Findet man doch z. B. in fast allen Kulturländern heute Maler, welche die Formenzerlegung Picassos weiterentwickeln, ferner solche, die sich an die Strukturspiele Paul Klees halten. Andere variieren die Gestaltungsweisen von Léger, Matisse, Chagall.

Zwischen diesen gegenständlichen und den abstrakten Malern liegt dann Mirós internationaler Einfluß, und auf rein abstraktem Felde sieht es nicht anders aus. Eine „Schule“ des frühen Kandinsky reicht um den Erdball, soweit es sich um dynamisch gegensatzreiche, naturferne Gestaltungen handelt. Was sich aus den konstruktiveren und puritanischeren Formen eines Mondrian oder Doesburg entwickeln ließe, tritt heute verhältnismäßig zurück, klingt aber ebenfalls an den verschiedensten Stellen nach. Selbst die Psychographik eines Hans Hartung scheint ein umfassender Faktor werden zu wollen. Sogar die tachistische Malerei, äußerster Gegenschlag gegen Mondrian, geht auf wenige Personen wie Pollock, Wols etc. zurück.

Solche und einige andere Ausdrucksweisen sind heute herrschend und ringen miteinander. Viel stärker als die kulturlandschaftlichen Konstanten bestimmen sie die Weiterentwicklung. Glücklicherweise sichern auch sie eine Polyphonie der Möglichkeiten. Hierbei sind weniger die künstlerischen oder intellektuellen Programme im Spiel, die ja immer erst verspätet und als Verteidigung gegenüber Nicht-

verstehenden auftraten. Die weiter waltende Individuation überragender Einzelmeister ist es vor allem, welche uns bei immer stärker wachsender Konvergenz der Nationalstile vor einer Monotonie der künstlerischen Aussagen bewahrt.

Franz Roh

## DIE KUNSTBIBLIOTHEK DER EHEMALS STAATLICHEN MUSEEN BERLIN

(Mit 1 Abbildung)

Nachdem in diesem Frühjahr die letzten, während des Krieges nach auswärts verlagerten Bestände der Kunstbibliothek nach Berlin zurückgeholt und der schon seit geraumer Zeit am Ort befindlichen Hauptmasse einverleibt werden konnten, ist nunmehr wenigstens wieder eine der sechzehn Abteilungen der Berliner Museen soweit wie möglich vollständig hier und beieinander. Freilich nicht an alter Stelle im früheren Gebäude in der Prinz-Albrecht-Straße (nahe beim Anhalter Bahnhof), sondern in einem anderen, eigens zu diesem Zweck weitgehend umgebauten, in der Jebensstraße 2 (unmittelbar am Bahnhof Zoo).

Hervorgegangen ist die Kunstbibliothek aus der Bücher- und Abbilder-Sammlung des Berliner Kunstgewerbe-Museums, das 1867 begründet worden ist, etwa gleichzeitig mit dem Wiener Kunst- und Industrie-Museum und folgend dem Beispiel des Victoria- und Albert-Museums (1857). Ihren Rang und Ruhm begründete Peter Jessen, der 1886 zum Direktor der Kunstbibliothek berufen, ihr fast vierzig Jahre vorstand.

Es bleibt zu beklagen, daß trotz aller Vorsorge und Umsicht gegen Ende des letzten Krieges Verluste bei einzelnen Abteilungen eingetreten sind, alles in allem gerechnet etwa ein Zehntel des gesamten Bestandes. Die der eigentlichen kunstwissenschaftlichen Bibliothek und des Bildarchivs (hier namentlich die Abteilung „Malerei“) werden am ehesten zu ersetzen sein (und werden bereits mit Sondermitteln nach und nach ersetzt). Schwerer zu beheben sind die Verluste von etwa drei Viertel der höchst wertvollen Bücher und gebundenen Stichfolgen der Ornamentstich-Sammlung (die Kästen mit den aufgelegten Einzelblättern blieben erhalten), der gesamten Neuen Schönen Bücher sowie der alten Almanache der Lipperheideschen Kostümbibliothek.

Nach dem Kriege konzentrierte man zunächst alles, was noch in Berlin vorhanden oder in den ersten Jahren zurückkam, in einem Flügel des Museums Dahlem, doch bei den ausgreifenden Plänen für das Dahlemer Museum sowie bei der vollständigen Rückführung der gesamten Kunstbibliothek konnte ihres Bleibens auf die Dauer dort nicht sein. Das ehemalige Landwehrkasino in der Jebensstraße, ein stattlicher Bau aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, gegen Ende des zweiten ausgebrannt und ausgeplündert, sollte kulturellen Zwecken dienstbar gemacht werden. Eine von den Staatlichen Museen gewünschte Verwendung des sehr geräumigen Bauwerks für Kunstbibliothek und gleichzeitig Kupferstichkabinett wurde leider nicht verwirklicht, vielmehr mußte der stadtbehördlichen „Galerie des 20. Jahrhunderts“ einstweilen hier eine Unterkunft zugestanden werden. Immerhin gewährte