

Wie folgerichtig und mächtig aus den reichen Variationen innerlich verwandter Themen – die in der Bauhauszeit aus der Berührung mit Feininger und Kandinsky „konstruktive“ Momente aufnehmen wie 1930 „Schwebendes“ (Kat. Nr. 254) – die überlegenen bildhaften Gleichnisse der letzten Jahre sich ableiten, das mag als die große Offenbarung dieser Ausstellung erscheinen.

Den kleinen Formaten folgen in diesen letzten Jahren die großen. Und wieder gleicht sich dieser Wandlung der empfindliche Organismus der Mittel an, sie wachsen mit der gesteigerten Anforderung, bleiben fähig, die monumentale Bildwelt des Alters zu tragen. Immer noch ist die Schrift variabel: sie findet die Unmittelbarkeit des Zeichens in „Drei Vierer segeln“, 1940 (Kat. Nr. 388), oder in den „heroischen Bogenstrichen“, 1938 (Kat. Nr. 341), oder läßt, durch breite Striche organisiert, die reine Farbe erstrahlen als Gleichnis für das naturhafte Erlebnis des „Parkes bei Lu“, 1938 (Kat. Nr. 337). Klees poetisch transponierte Welt hat sich vollends in einen irrealen Zwischenbereich verlagert. Die großartige Malerei von der „insula dulcamara“ (Kat. Nr. 340) ist ein Bildnis dieser Welt, ebenso wie die Variationen vom Engel und vom Tode („Tod im Feuer“, 1940, Kat. Nr. 380).

Daß ein so reiches Bild dieser Kunst in Hamburg zusammenkommen konnte, ist der mühevollen Arbeit des Berner Kunstmuseums, das die Ausstellung unter der Obhut von Professor Dr. Huggler zusammengestellt und zuerst gezeigt hat (August-November 1956), ebenso zu danken wie den Anstrengungen des Kunstvereins in Hamburg, die Ausstellung zu übernehmen und in angemessenem Rahmen zu präsentieren. Die großzügige Hängung läßt die chronologische Entwicklung übersichtlich erkennen. Mit den Leihgaben aus der Klee-Stiftung, aus der Sammlung des Sohnes Felix Klee und aus westeuropäischem und vor allem nordamerikanischem Privat- und Museumsbesitz ist sie die größte, die je in Deutschland zu sehen war, vielleicht die größte, die je gezeigt werden kann.

Hans Platte

GOTISCHE PLASTIK DES DÜRENER LANDES

(Mit 2 Abbildungen)

In einer Zeit der Wanderausstellungen und des musealen Leihverkehrs ist es selten geworden, daß sich ein Museum des Nächstliegenden annimmt und im guten Sinne heimatische Kunstpflege betreibt. Dieser rühmliche Fall ist vom Dürener Leopold-Hoesch-Museum zu melden, also von einer modernen Sammlung, die bisher meist durch Ausstellungen neuerer Kunst hervorgetreten ist. H. Appel, der Leiter dieses Museums, hat nämlich aus der unmittelbaren Umgebung der Stadt, dem Landkreis Düren, vergessene oder unbekannte Skulpturen der Zeit zwischen 1300 und 1420 zusammengetragen und in einer bemerkenswerten Ausstellung der Öffentlichkeit bekanntgemacht. Nur einige von den vierunddreißig gezeigten Bildwerken sind in dem 1910 erschienenen Kunstdenkmälerinventar veröffentlicht worden; diese wurden dort außerdem nur beiläufig erwähnt, oft falsch bestimmt und in den seltensten Fällen abgebildet. Eine ganze Reihe von Skulpturen konnte neu entdeckt werden.

An ihnen hat der kunstverständige Pfarrer L. Meurer, der schon vor dem Kriege einige Beobachtungen in der Zeitschrift des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen publiziert hatte, ein besonderes Entdeckerverdienst. Für die Geschichte der rheinischen Plastik ergeben sich nun in mancher Hinsicht neue Perspektiven, die hier jedoch nur angedeutet und nicht verfolgt werden können. Vereinzelt Werke finden in der Ausstellung ihre vermißten Verwandten, andere bestätigen die ausstrahlende Wirkung, die von großen Skulpturenzyklen wie den Kölner Domchorstatuen oder von bestimmten Kölner Werkstätten in das umgebende Land hinausgegangen ist. Die überwiegende Zahl der Bildwerke scheint ja kölnischer Provenienz zu sein. Diese Herkunft aus einem Zentrum der Bildschnitzkunst im 14. und frühen 15. Jahrhundert erklärt das hohe Niveau der in kleinen Dorfkirchen erhaltenen Kunstwerke.

Eine der bedeutendsten Skulpturen der Ausstellung ist zweifellos das 249 cm hohe Triumphkreuz aus der Pfarrkirche zu Merzenich, das zwar bereits bekannt ist, aber in der Datierung einige Probleme aufgibt (Abb. 3). Während der Christustypus selbst möglicherweise älter ist, verpflichtet die weiche Faltengebung des Lententuches mit den gerundeten Schüsselfalten und der ausgewogenen Drapierung der überhängenden Zipfel an beiden Körperseiten zu einer Bestimmung des Werkes in den „weichen Stil“. Ich möchte mich daher der Datierung von H. Appel in die Zeit „um 1410“ anschließen. Interessanter ist freilich, daß die Pfarrkirche in Nörvenich außer der kölnischen Madonna vom Ende des 14. Jahrhunderts, die zum Kreis der Friesentor-Madonna im Schnütgen-Museum gehört, auch noch eine ältere, leider weniger gut erhaltene, stehende Madonna besitzt. Diese muß wegen ihrer schlanken, hochgereckten und säulenartigen Haltung in unmittelbarem Stilzusammenhang mit der sog. Rautenstrauch-Madonna stehen, die sich heute in Kölner Privatbesitz befindet. Beide sind in die Zeit um 1300 zu datieren (Abb. 2).

In zwei weiteren stehenden Madonnenfiguren hat H. Schnitzler Werkstatarbeiten jener Meister erkannt, die die beiden monumentalen Madonnen in St. Foillan (Aachen) und St. Gereon (Köln) geschaffen haben. Da letztere innerhalb der rheinischen Plastik etwas vereinsamt dastehen, ist die überzeugend begründete Zuordnung weiterer Arbeiten eine erfreuliche Erweiterung unserer Kenntnis. Die thronende Madonna aus Ginnick gleicht im Kopftypus auffallend der Gereonsmadonna, während die stehende Madonna aus Muldenau in Haltung und Gewandorganisation der Foillan-Madonna nahesteht.

Die meisten anderen Skulpturen, so die thronende Muttergottes aus Jakobwüllesheim und die stehende aus Langenbroich, gehören in den großen Kreis der bekannten kölnischen Typen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. In den Hl. Drei Königen von Frauwüllesheim trifft man auf Nachfolgerarbeiten der Kölner Domchorapostel, die im Inventar falsch, d. h. zu spät, datiert sind. Von ihrer ursprünglichen Qualität ist auf Grund entstellender Restaurierungen nicht mehr viel vorhanden. Dieses Schicksal teilen auch manche andere Skulpturen, die in grellen Farben übermalt worden sind. Da der Mißstand durch die Ausstellung offenkundig geworden ist, wird

die Denkmalpflege, die bereits die ersten Maßnahmen zur Konservierung der Skulpturen unternommen hat, vermutlich auch dafür sorgen, daß die zweifelhafte Farbenpracht wieder verschwindet.

Eduard Trier

REZENSIONEN

Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Bd. VII. Wien 1955, Verlag Schroll, Wien-München und Deutscher Kunstverlag, München-Berlin. 302 S. m. 384 Abb., geh. DM 90. - , geb. DM 100. - .

Werner Koerte: Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo.

Der Witwe und den Freunden von Werner Koerte gebührt tiefer Dank, den weit angelegten Aufsatz trotz seiner fragmentarischen Form der Wissenschaft zugänglich gemacht zu haben; denn schon in den wenigen Seiten zeigt sich, daß der Verf. auf eine neue Einstellung zu dem Problem des Nonfinito hindrängte. W. Koertes Untersuchung bricht nach der Besprechung des Matthäus schon ab, aus dessen Analyse deutlich wird, daß die Arbeit an der Figur nicht abgebrochen, sondern nur unterbrochen wurde, in dem Augenblick, da der achsiale Reichtum der Gestalt innerhalb der reliefhaften Gebundenheit völlig klar ist. W. Koerte bemerkt richtig, daß diese Einsicht in die Gestaltbildung nicht zufällig erreicht werden kann, daß Michelangelo nur stockt und nicht aufhört: „der Meißel hält inne, als die Figur etwa den Reliefgrad der Kentaurenschlacht erreicht hat“ (S. 300). „Ein bildhauerisches Urbedürfnis des Michelangelo scheint darnach verlangt zu haben, dieses allmähliche Hervorwachsen der Figur aus dem Stein nicht zu überhasten, vielmehr die Arbeit als solche zu genießen“ (ebenda). Gegenüber allen vorausgegangenen Deutungen des Nonfinito, hauptsächlich allen Spekulationen im psychologischen Sinne oder dem Positivismus gegenüber, der das Unvollendete allein durch äußere Fakten zu begründen suchte, rückt W. Koerte das Problem in den Bereich des rein Bildhauerischen, stellt er die Frage von Michelangelos Verhältnis zur Bildhauerei dar. Der Verf. demonstriert die Fruchtbarkeit seines Gedankens am Kentaurenrelief und am Apostel Matthäus und gelangt dabei zu wertvollen Einsichten. Es scheint uns Aufgabe der Michelangelo-Forschung zu sein, mit den Untersuchungen im Sinne W. Koertes fortzufahren und das Vermächtnis des Gelehrten fruchtbar zu gestalten.

Wolfgang Lotz: Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento.

Für die italienischen Architekten des 16. Jahrhunderts ist das Problem der Gestaltung elliptischer Räume nicht durchgängig ein zentrales Anliegen – Bramante, Antonio da Sangallo il Giov., Palladio u. a. diskutieren es überhaupt nicht –, trotzdem ist es höchst charakteristisch für die Raumdarstellung des Cinquecento, zumal von hier wichtige Rückschlüsse auf die Auffassung der Aufgaben der kirchlichen Architektur ermöglicht werden. W. Lotz stellt mit Recht fest, daß Ovalräume des 16. Jahrhunderts nicht nur eine gleichwertige Spielform der sonst herrschenden Baugedanken, der Basilika, des einschiffigen Langbaus und des echten Zentralbaus, darstel-