

als bisher im Bereich der dekorativen Deckenmalerei. Ihr Stil, der charakterisiert ist durch großangelegte Kompositionen mit lebhaft bewegten farbigen Massen, in denen leuchtendes Himmelblau, warme Goldtöne und sattes Rot dominieren, bestimmt auch die Tafelmalerei bis in die späteste Zeit. Nachdem in den vierziger Jahren eine stärkere Konzentration der koloristischen Akzente erreicht ist („Madonna e Santa Martina“, „Natività della Vergine“; beide aus Perugia), gewinnt um und nach der Jahrhundertmitte die farbige Lichtbahn in Pietros Kompositionen immer entscheidendere Bedeutung und wird zum eigentlichen Ausdrucksträger des Bildgegenstandes; dieser hat vorwiegend Märtyrerszenen zum Vorwurf, in denen nicht eigentlich das Martyrium, sondern der Triumph des durch himmlische Boten Erlösten dargestellt wird. (Etwa die Martyrien des Heiligen Laurentius und der Heiligen Martina.) Die Frage nach einer präzisen Chronologie ist bei dem weitgehend einheitlichen Charakter des Spätwerks relativ belanglos. Was die Forschung dem reifen Werk Cortonas noch schuldet, ist eine vertiefte Analyse der schöpferischen Leistung in den fünfziger und sechziger Jahren, von denen die Ausstellung auch nur sehr bedingt eine Vorstellung zu vermitteln vermochte – fehlten doch gerade eine Reihe der stärksten Arbeiten der Spätzeit, etwa das Hochaltarbild von S. Carlo ai Catinari.

Die Auswirkungen der schulbildenden Kunst Pietros in ihrem ganzen Umfang deutlich zu machen, mußte von vornherein aussichtslos erscheinen. Nur einige Arbeiten seiner engsten Mitarbeiter (vor allem Ciro Ferris und Romanellis) waren auf der Ausstellung vertreten.

Eine Auswahl von Handzeichnungen Cortonas ergänzte das notwendig unvollständige Bild. An den Architekten Cortona erinnerten die Entwürfe für den geplanten Um- und Ausbau des Pitti und einige problematische Architekturzeichnungen. Bei der völligen Unsicherheit, die auf diesem Gebiete der Handzeichnungskritik noch herrscht, von der her aber noch viele wichtige Probleme der Cortonaforschung zu lösen sind, ist es besonders zu bedauern, daß die Zahl der gezeigten Blätter so gering war, zumal das persönlichste Ideengut Cortonas gerade in seinen Skizzen und Entwürfen insbesondere zu dekorativen Architekturen seinen Niederschlag gefunden hat.

Karl Noehles

AUGUST MACKE-GEDENKAUSSTELLUNG

Landesmuseum Münster/Westf., Januar bis März 1957

Der Westfälische Kunstverein, die Westfälische Wilhelms-Universität und das Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte hatten es übernommen, mit einer repräsentativen Ausstellung des 70. Geburtstages August Mackes zu gedenken, der am 3. Januar 1887 in dem sauerländischen Städtchen Meschede geboren wurde. Zu dem Bedürfnis, wie in den Nachkriegsausstellungen in Köln, Zürich, Den Haag und Braunschweig wieder einmal die Sprache der Bilderwelt Mackes zu erleben, trat diesmal die Absicht, einen Querschnitt durch alle Schaffensgebiete zu geben, die gewohnten Akzente zu verrücken. Außer dem Nachlaß stand eine größere Zahl von Leih-

gaben zur Verfügung; rund 250 Arbeiten – davon 113 Gemälde, 23 Tunisiaquarelle und mehr als 100 Zeichnungen – waren von ihren Besitzern bereitwillig zugesagt worden. Die räumlichen Gegebenheiten erlaubten es dem Betrachter, die drei Techniken in enger Verbindung zu sehen und damit nicht nur die einzelnen Perioden leichter zu überschauen, sondern sich auch die verschiedenen Ausdrucksformen in ihrer Gleichzeitigkeit und ihrer Abfolge zu vergegenwärtigen.

Mehrere malerische Zustände späterer Gemälde (Kat. Nr. 62, 92, 104) lassen den Schluß zu, daß Macke in diesen Jahren mit Unterbrechungen an seinen Bildern gearbeitet hat, und die Verwendung gegensätzlicher formaler Mittel und ihre Verschmelzung zu einem Ausdrucksganzen (Kat. Nr. 47, 53, 62, 66, 67, 72, 77, 92, 104, 190) zeugen von Versuchen, sich gleichzeitig mit mehreren Gestaltungstheorien auseinanderzusetzen. Die Gemälde des Jahres 1912 zeigen, daß mit der Verflächigung der einzelnen Teile und ihrer allmählichen Differenzierung auch die menschliche Figur zunehmend anonym wird. Das einzige konsequent unter der Einwirkung Delaunay'scher Gedanken ausgeführte Gemälde war das Hutladenbild aus Hagen (Kat. Nr. 72), das in seinem betont graphischen Charakter – es wirkt fast lasiert – durch zwei zur gleichen Zeit entstandene Zeichnungen (Kat. Nr. 177, 178) belegt ist.

An Aquarellen zeigte die Ausstellung nur die Tunis-Folge, da in einigen Monaten das Bielefelder Kunsthaus in größerem Rahmen mit dem aquarellistischen Schaffen Mackes bekanntmacht.

Eine Überraschung boten die Zeichnungen, die sich als selbständige Leistung neben dem malerischen Werk behaupten. Sie waren in Entwicklungsabschnitte gegliedert und spiegelten in einzelnen Zuständen – als Notiz, Skizze, Studie und bildhaft abgeschlossene Zeichnung – die Bildgedanken, die auch in der Malerei Gestalt angenommen haben. So war stufenweise abzulesen, wie sich mit der Fähigkeit, Umwelt typischer zu erfassen, auch die Ausdrucksmittel wandeln, so daß schließlich in dem Maße, wie auch der Gegenstand ins Zeitlos-Gültige erhöht wird, die Zeichnung mehr und mehr handschriftliche Eigenart verliert. Charakteristische Blätter der ersten beiden Pariser Aufenthalte (Kat. Nr. 141, 144) dienen zunächst der geistreichen Erfassung eines Augenblicks, die frühe Aktzeichnung aus der Corinth-Schule (Kat. Nr. 138) verrät bereits, mit welchem Bedacht die Kontur des Körpers gezogen wird. In der Tegernseer Zeit wirken die Gegenstände allein in ihrer schlichten Monumentalität auf den Betrachter (Kat. Nr. 146, 147, 150). Mit den „Katzen Franz Marcs“ (Kat. Nr. 150) setzt die Suche nach Schraffursystemen ein, die sich um 1912 etwa in den Kreidezeichnungen „Drei Frauen um den Tisch“ (Kat. Nr. 159) und „Spaziergänger unter Bäumen“ (Kat. Nr. 155) zu entschieden flächenbetonten Elementen verfestigen. In diesem Jahre löst sich Macke vorwiegend von der bloßen Umsetzung optischer Eindrücke, und nur noch die Skizzenbücher enthalten Geschautes, das aber dazu dient, Formengut anzureichern. Vielmehr schöpft er jetzt aus dem Vorrat seiner Formerfahrungen und steigert den graphischen Eigenwert seiner Zeichnungen so sehr, daß alle dingliche Benennung zurücktritt. Nach wenigen kalligraphischen, manierhaft

wirkenden Versuchen (Kat. Nr. 177, 178) und einer kurzen futuristischen Phase (Kat. Nr. 171, 186, 199, 203) findet er im Sommer und Herbst 1913 zur großen, beruhigten Form zurück, die das Dasein der Figuren zu einem Wesensbild macht (Kat. Nr. 182, 183, 184, 189). 1914 schließlich entstehen die Zeichnungen aus einem starken sinnlichen Gefühl heraus (Kat. Nr. 211, 230, 232, 240) und dienen in ihren expansiven graphischen Formen, geladen mit „raumbildenden Energien der Farbe“, zugleich farbtheoretischen Erwägungen (Kat. Nr. 207, 217, 221, 231, 240).

Das zeichnerische Schaffen scheint in der Folge der einzelnen Perioden rhythmisch abzulaufen. Es wirft auch in einzelnen Fällen die Frage nach der Datierung malerischer Arbeiten auf. Jedoch erfordert dies eine vergleichende Tätigkeit, die allein mit Hilfe der Skizzenbücher durchzuführen wäre. Außerdem bestätigt aber das Material, daß die Zuordnung des Werkes von August Macke zum Blauen Reiter und zur Leistung seines Freundes Franz Marc in ihrer kunstgeschichtlichen Wertung überprüft werden muß.

Ein reich ausgestatteter Katalog, der das Ereignis der Ausstellung festhalten soll, sucht mit seinen Beiträgen (Herbert Schade S. J.: August Macke; Max Imdahl: Die Farbe als Licht bei August Macke; Walter Holzhausen: Die Tunisaquarelle von August Macke; Carl Bänfer: August Macke als Zeichner) die Kenntnis des Künstlers und seines Werkes zu vertiefen.

Carl Bänfer

REZENSIONEN

ROBERT WILL, *Répertoire de la sculpture romane de l'Alsace* (= Publications de l'Institut des Hautes Études Alsaciennes XIII), Straßburg und Paris 1955. XVI u. 92 S., 44 Tafel-K., 1 Übersichtskarte.

Das in den Jahrgängen 91, 1952, und 92, 1953, der Revue d'Alsace erschienene Verzeichnis der romanischen Plastik im Elsaß bildet den Kern der vorliegenden Veröffentlichung, der dreizehnten in der Reihe der „Publications de l'Institut des Hautes Études Alsaciennes“. Die jetzige Edition in Buchform ist dem Ziel einer vollständigen Denkmälerliste gegenüber den früheren Beiträgen noch näher gekommen; gleichzeitig hat der Abbildungsteil an Umfang und, durch ikonographische Erläuterungen zu den Bildern, auch an Gewicht zugenommen – leider nicht auch in Bezug auf Auswahl und Qualität der Reproduktionen.

Wills Répertoire darf in zweifacher Hinsicht Interesse beanspruchen: als erste zusammenfassende Untersuchung der elsässischen romanischen Skulptur vermittelt es einen sehr nützlichen Überblick über eine Produktion, die – wenn sie auch nicht allzuoft die Grenzen lokaler Bedeutung überschreitet – doch in ihrem Umfang bemerkenswert ist; zum andern verdient die in deutschen Veröffentlichungen zur Geschichte der Plastik ungewöhnliche Form des Répertoire Beachtung.

Während in der französischen Kunstarchäologie ähnliche Répertoires sommaires gelegentlich (in Anhängen) vorkommen (man denke etwa an Louise Lefrançois-