

Diese Überschneidungen werden im Ablauf der Kapitel immer dichter und es ergeben sich Wiederholungen. Das erste Kapitel „Lebensgeschichte“ bemüht sich, neben biographischen Berichten bereits die Wirksamkeit der Umwelt auf die Kunst Géricault's zu klären, ebenso die Kapitel „Idee und Erlebnis“ und „Gestaltung“. Dabei fällt auf, daß der Verfasser niemals vom Kunstwerk direkt ausgeht; selbst wenn er von einem Bild unmittelbar spricht (z. B. „Landschaft mit Gipsofen“ S. 57), hält er sich am Rande der Problemstellungen. So erfährt der Leser nichts über die künstlerischen Mittel, die der Maler anwandte, um diese oder jene Wirkungsform zu realisieren. Wenn von der Farbe die Rede ist, so erfahren wir nicht, was für eine Farbe gemeint ist (S. 43, 69, 75, 76); wir hören nichts über ihre Beschaffenheit in den einzelnen Epochen. Das Lichtproblem, das Géricault ungemein fesselte, wird kaum erwähnt, ebenso nicht das Raumgefüge. Schlagwortartige Verabredungen wie „kleiner und großer Stil“ (S. 50, 51 ff.), „offener Stil“ (S. 75), „die große Form“ (S. 46), müßten unbedingt präzise erläutert werden, da derartige Summierungen nur zu Unklarheiten führen.

Berger entwickelt sehr gute Beobachtungen für die verschiedenen äußeren Einflüsse auf das Schaffen des Malers. Er bemerkt richtig die Bedeutung, die das Studium der antiken Sarkophage des Louvre für Géricault hatte.

Durch die sprunghafte Aufteilung der Kapitel läßt der Verfasser jedoch keine überzeugende Einheit seiner Ausführungen aufkommen. Das „Medusaproblem“ wird z. B. fünfmal unterteilt. Die „Kristallisierung der Bildidee“ die Berger in dem Schaffen des Malers gründlich herausarbeitet (S. 48, 49, 50, 51, 57 und 59), hätte der Darstellung als Gliederung dienen können.

Das Buch ist mit 103 ausgezeichneten einfarbigen Abbildungen und 4 Farbtafeln ausgestattet, wobei der „Fualdès Zyklus“ zum erstenmal zusammenhängend publiziert wurde (Abb. 54—59). Die Gegenüberstellung der verschiedenen „Medusa“-Entwürfe (Abb. 42—47), der Wechsel von Ölgemälden, Zeichnungen und Lithographien lassen das Werk sehr anregend erscheinen. Im ganzen ist es ein guter Beitrag zum Verständnis der Kunst Théodore Géricault's und damit auch der französischen Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Siegfried Wichmann

ADELE COULIN WEIBEL, *Two Thousand Years of Textiles*. The figured textiles of Europe and the Near East. Published for the Detroit Institute of Arts Pantheon Books. New York, 1952.

Seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hat die Erforschung historischer Gewebe innerhalb der allgemeinen Kunst- und Kulturgeschichte stetig größeren Raum gewonnen. Nachdem Falke durch seine „Kunstgeschichte der Seidenweberei“ aus der Kenntnis des gesamten Kunstgewerbes die textilen Objekte zeitlich und räumlich fixiert hat, setzen uns seitdem weitere Textilien aus kirchlichen Schatzkammern, aus Grab- und Bodenfunden in Stand, die Forschung zu ergänzen und auszuweiten. Mit dem Buch von Adèle Coulin Weibel treten die nordamerikanischen Sammlungen an die Seite der in den europäischen Museen gesammelten Bestände.

Es ist das Verdienst Weibels, zunächst in den Ausstellungen: „2000 Years of Tapestry Weaving“ und „2000 Years of Silk Weaving“ die amerikanischen Bestände zusammengestellt und katalogisiert zu haben. Das Buch nun ist das Werk einer Kunsthistorikerin, die aus dem Kreis Strzygowskys hervorgegangen ist. Zugleich ist es ein kritischer Rechenschaftsbericht über den Stand der Forschung an Hand der Verarbeitung der von den nordamerikanischen Museen in 30jähriger Sammeltätigkeit erworbenen Objekte.

Die Anlage erhellt die wissenschaftliche Methode. Grundlage für das Einordnen eines Textils, für seine Katalogisierung, ist zum einen die Erkenntnis des verwendeten Materials, der Faser, zum anderen der angewandten Webtechnik. Erst dann ergibt sich zwingend die historische Gruppierung, die Scheidung in Erdteile, Länder und Städte. Die Entwicklungsgeschichte der Textilien und der Katalog der Bestände nehmen je die Hälfte des Textteils ein.

Die Einführung in Material und Webtechnik ist als Enzyklopädie zu werten. Ausgehend von den literarischen Zeugnissen gibt Weibel genaue Auskünfte über Herkunft und natürliche Merkmale. Ihre Materialkunde umfaßt die verschiedenen Typen der Baumwolle, die Flachsarten und die Wollsorten, die Unterschiede syrisch-palästinischer „wilder“ Seide und chinesischer „echter“ Seide, die Geschichte der Metallfäden und der natürlichen Farb- und Beizstoffe. Über die Arten des Spinnens folgt die Beschreibung der Webtechniken, eingeteilt in die einfachen und zusammengesetzten Bindungsarten, ergänzt durch die nur für einzelne Landstriche besonderen Techniken.

Weibel stellt und beantwortet die Frage nach dem Beginn der Seidenweberei im östlichen Mittelmeerraum und erkennt den syrischen Raum als Geburtsstätte für den europäischen Seidenstil an.

Syrische Textilien aus dem 3.—5. Jahrhundert (Philadelphia, Museum of Art, Weibel Abb. 37, 38) beweisen, daß ihre Weber Art chinesische Seidengewebe (gefunden 1924/25 in Noin-Ula (Sibirien), 1. Jahrh. v. Chr. — Philadelphia, Museum of Art, Weibel Abb. 39—41) nachahmen wollten, ohne deren besondere Webtechnik, die Han-Bindung, die aus der Kette mustert, zu übernehmen. Da sie aus dem Schuß mustern, steht in diesen Nachahmungen die Kette horizontal, der Schuß vertikal zum Muster. Hier erhebt sich die Frage, wo der Zampelstuhl entstanden sein könnte, und ob der in China gebräuchliche Webstuhl gleicher Bauart gewesen sein könnte. Die Kettmusterung der Han-Stoffe scheint nach Weibel eher darauf hinzuweisen, daß die Syrer aus der Handhabung der Schußmusterung den Zampelstuhl entwickelten, der dann über das sassanidische Persien in der Tang-Zeit (618—907) China erreichte. Eine auffällige Bestätigung sieht sie in der Tatsache, daß die Han-Bindung nach dem politischen Untergang der Han-Dynastie aus dem Gebrauch kam und die Chinesen dann ebenfalls aus dem Schuß musterten.

Die Fixierung einer auf künstlerischer Qualität und technischer Kenntnis beruhenden Vormachtstellung Syriens veranlaßt Weibel, vorzuschlagen, die von Falke als alexandrisch bezeichneten Stoffe auf Antiochia zu lokalisieren. Syrische Weber und ihre Webkunst sind auch verantwortlich für die Entwicklung früher sassanidischer Sei-

denkultur, nachdem die persischen Könige Saphur I. (241—272) und Saphur II. (309—379) aramäische Weber nach Persien zogen. Für die aus Antioche bekannt gewordenen Stoffe kostbarer Prägung, deren Motive — fantastische Masken und Tiere — in Wechselwirkung persische Einflüsse ablesbar machen, führt Weibel, analog des uns bereits geläufigen Stilmoments der Chinoiserie (18. Jahrhundert), die Bezeichnung Persanerie ein.

Unter den akut gewordenen Problemen der Lokalisierung neuauftauchender Gewebe interessieren besonders die mittelalterlichen spanischen Gewebe. Aus kirchlichen Sammlungen wurden Seidenstoffe, eigentlich Halbseidengewebe bekannt, deren Technik als die gleiche der sogenannten Regensburger Gewebe neue, bisher noch nicht lösbare Rätsel aufgibt. Wo entstand die „Regensburger Technik“? Eine Zuschreibung, die Falke im Jahre 1927 für das Bortenfragment des Pluviales des San Valero (Boston, Museum of Fine Arts, Weibel Abb. 81) macht, zeigt, daß auch er bereits an die Verwendung der „Regensburger Technik“ in spanisch-maurischer Textilkunst gedacht hat.

Renate Jaques

## TOTENTAFEL

ROSA SCHAPIRE †

Am 1. Februar 1954 starb in London Rosa Schapire im achtzigsten Lebensjahr. Sie stammte aus Polen, siedelte sich später in Hamburg an und spielte dort eine beträchtliche Rolle in der Kunsterziehungsbewegung. Ihre Vorträge und Vorlesungen umfaßten viele Gebiete, aber ihr leidenschaftlichstes Interesse war dem vordringenden Expressionismus gewidmet. Eine enge und warme Freundschaft verband sie seit seinen frühesten schöpferischen Jahren mit dem zehn Jahre jüngeren Karl Schmidt-Rottluff, dessen graphisches Werk sie katalogisierte (1924). In London arbeitete sie erst für Otto Neurath und dann seit 1946 für The Buildings of England. Ihre Energie war unbesiegbar. Sie starb in der Tate Gallery, die sie entgegen besorgtem Warnen an einem rauhen, stürmischen Tage besuchen wollte, um eine Ausstellung junger Kunst zu besichtigen.

Nicolaus Pevsner

## AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Mai 1954: Fünf abstrakte Aachener Maler.

BERLIN Wasmuth Antiquariat. 29. 3. bis 24. 4. 1954: Ölbilder von Florian Breuer.

Haus am Waldsee. Bis 2. 5. 1954: Arbeiten von Joan Miró.

Kirchliche Hochschule. Bis 18. 4. 1954: Kunst in der Kirche.

Galerie Gerd Rosen. Bis Anfang Mai 1954: Graphik von Hans Erni.

Galerie Springer. Ab 6. 4. 1954: Ölbilder von Heinz Trökes.

BIELEFELD Kunstverein. Bis 25. 4. 1954: Kunst des XX. Jahrhunderts.

BREMEN Kunsthalle. 4. 4.—2. 5. 1954: Bremer Maler auf Reisen. — 15. 4.—23. 5. 1954: Aquarelle von Friedrich Karl Gotsch. — 25. 4.—

23. 5. 1954: André Masson.

CAPPENBERG Schloß. 10. 4.—11. 7. 1954: Meisterwerke alter Malerei aus Privatbesitz.

CELLE Schloß. Bis 6. Juni 1954: Griechische Vasenmalerei von 550 bis 350 v. Chr.

ESSEN Museum Folkwang. 22. 4.—16. 5. 1954: Gemälde u. Zeichnungen v. Christof Drexel.

FLENSBURG Stadt, Museum. Bis 24. April 1954: Chinesische Malerei und Kalligraphie.

FRANKFURT/M. Haus des Deutschen Kunsthandwerks. Ab 3. April 1954:

Vierte Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes.

Frankfurter Kunstkabinett. 5. 4.—29. 5. 1954: Ölgemälde von Alexej von Jawlensky.

Kunstverein. Mai 1954: Frankfurter Maler und Bildhauer der Gegenwart.

Römer. 25. 4.—15. 5. 1954: Amerikanisches Glas aus 3 Jahrhunderten.