

der Annahme, daß der Sippenmeister das Gesamtprogramm Lochners getreu überliefert, man vergleiche nur seine Formulierungen mit den entsprechenden Bildern Koerbeckes. Das bedeutet aber, daß die verlorenen Darstellungen Lochners den Nachbildungen des Sippenmeisters genau so nahe standen wie die Darbringung in Paris der Darbringung in Darmstadt. Mit anderen Worten: recht nahe. Die wichtigste Änderung liegt eigentlich in der Streckung des Formats, einmal abgesehen von dem durch die spätere Zeitstellung und durch den geringeren Rang bedingten Wandel. Es ist anzunehmen, daß auch die Seitenbilder Lochners nicht so extreme Hochformate waren wie beim Sippenmeister.

Der Hochaltar von St. Katharinen, den wir so rekonstruieren können, dürfte danach, wenn man etwa die gleichen Proportionen wie bei dem Altar des Sippenmeisters annimmt, mit geöffneten Flügeln eine Breite von ungefähr 5 m einschließlich der Rahmen besessen haben, was bei einer Höhe von gut 1,50 m keineswegs ungewöhnlich ist. Daß das Format dem Dreikönigsaltar gegenüber gestreckter ist, läßt sich durch das umfangreichere Thema leicht verstehen. Wir gewinnen auf diese Weise durch den kombinierten Vergleich eine recht genaue und detaillierte Vorstellung von Lochners großem Spätwerk. Paul Pieper

FRANZOSISCHE MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS VON DAVID BIS CESANNE  
Ausstellung im Haus der Kunst in München  
(Mit 1 Abbildung)

Zum dritten Mal seit Kriegsende wurde in München französische Malerei in einer repräsentativen Ausstellung gezeigt. Weit über das rein Künstlerische hinaus wirkte 1946 jene Darbietung als politisches Ereignis, die zum ersten Mal wieder die verfeimten französischen Impressionisten und die nachfolgenden Stilentwicklungen zeigte – das Tor in die Bereiche wahrer Kunst hatte sich geöffnet. 1952/53 folgte dann eine Erwiderung auf die 1949 in Paris veranstaltete Pinakothek-Ausstellung in Form eines eindrucksvollen Überblickes über die Malerei von Poussin bis Ingres. Hervorragende Werke, wie Watteaus „Gilles“, die „Inspiration des Dichters“ von Poussin – Hauptstücke von Boucher, Fragonard, von den großen Bildnismalern kamen nach München. An die Meister um 1800, David, Ingres, Gericault, die damals den Abschluß bildeten, schloß nun die eben zu Ende gegangene in ihrer Reichhaltigkeit die früheren noch über-treffende Ausstellung an.

Die Ausstellungsleitung hatte es sich angelegen sein lassen, gerade bei diesem Jahrhundert die unbestreitbare Suprematie der französischen Malerei durch die exemplarische Qualität dieser Schau zu beweisen. Mit dem Reiterbild Napoleons von David wurde die Ausstellung wie mit einem Fanfarenstoß eröffnet. Höher steht der „Marat“, ein künstlerischeres und politisches Manifest eindringlich durch die monumentale und tiefe Auffassung des Märtyrertums eines Revolutionshelden. Mit einem Bildnis wie das der „Marquise Orvilliers“ und der „Ansicht des Luxembourg-Gartens“ wurde der weite Radius von Davids malerischer Kultur belegt. Bei Ingres wird man sich für das feinsinnige Porträt der „Madame Gonse“ als eines seiner Meisterwerke, zu denen auch einmal die „Quelle“

zählte, entscheiden. Gérards „Mademoiselle Duchesnois“ verbindet persönliche Anmut mit einem Idealbild klassizistischer Vorstellung; das Gleiche gilt vom Bildnis der „Christine Boyer“ von Gros. Um die großen Namen hat man kleinere gruppiert, um die Breite des Niveaus zu zeigen, darunter frühverstorbene Talente wie Larivière, Blaisot, Pagnest, die schon z. T. der Generation Gericaults angehören. Für diesen und Delacroix hätte die Ausstellungsleitung eine würdigere Aufstellung durchführen müssen, denn vor diesen hellen, zum Teil hellblauen Hintergründen konnte sich weder die sonore Tonigkeit des einen noch die barocke Farbenglut des anderen entfalten. Wie viele werden das erschütternd großartige Bild von Géricault „Der wahnsinnige Mörder“ übersehen haben, und Delacroix, z. T. auf dem Stiegenhaus placiert, konnte weder mit seiner „Graecia“ noch mit der „Medea“ oder dem schönen Bild der Pinakothek „Clorinde befreit Olinde und Sophronie“ (Abb. 4) zu seiner ihm gebührenden Wirkung kommen. Corots sonnige Italienlandschaften wie die seines Vorläufers de Valenciennes konnten sich hier besser behaupten, ebenso der silbrige Glanz seiner späten Bilder. Auch in diesen mittleren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sind unbekanntere Künstler eingereicht, so der früh verstorbene Seignemartin, dessen Kunst sich zwischen Delacroix und Monticelli bewegt. Wie ein Outsider wirkte Meissonnier mit seinem Bild „Napoleon III. in der Schlacht von Solferino“ – in seiner delikaten Tonigkeit ein Meisterwerk der Kleinmalerei und im kleinen Format die große Tradition des Historienbildes bewahrend. Mit Rosseau, Diaz, Le Roux, Huet, Dupré kamen die Romantiker der Landschaft zu Wort und leiteten über zu Courbets Realismus besonderer Prägung, der sich auch in einer neuartigen, robusten Spachtelmalerei dokumentiert. Im Hinblick auf den eigentlichen Höhepunkt der Ausstellung, die Impressionisten-Kollektion, kam Courbet, trotz dem „Liebespaar“, dem „Bildnis Berlioz“, der „Forelle“ nicht so recht zur Geltung, während Daumier in der faszinierend-dämonischen Gruppe des „Cristin und Scapin“ oder im „Drama“, aber auch in den kleinen Bildern durch die leidenschaftliche Verve seiner Zeichnung und Malerei den ganzen Raum beherrschte.

Betrat man den Saal mit den Werken Manets, so war man von der vollkommensten Repräsentation eines Künstlers auf dieser Ausstellung umgeben und zugleich empfand man, den Inbegriff, das Wesen reiner Malerei vor Augen zu haben. Unter den 20 gezeigten Bildern ist schwer eine kleine Auswahl zu treffen: ist der „Dame mit dem Papagei“ nicht das herrliche Bild „Beim Vater Lanthuille“ noch überlegen? „Das Frühstück im Atelier“, „Im Wintergarten“, „Manet auf dem Boot malend“, „Die Sängerin im Konzertcafé“ – alle sind hohe Leistungen edelster Malerei. Durch das Bild „Die Erschießung Kaiser Maximilians“, durch herrliche, die Persönlichkeiten charakterisierende Bildnisse, den wunderbaren „Fliederstrauß“ vervollständigte sich der Eindruck zu größter Eindringlichkeit. Von diesem Zentrum breitete sich dann die ganze Fülle höchster europäischer Malerei aus, wie sie nur in Frankreich, in Paris zu dieser Zeit in einem Orchester des Wohlklanges sich vereinigt hatte. In Degas' Werk kreuzen sich die verschiedensten Richtungen, die Vielfalt seines Schaffens ist hier schön vertreten mit „Absynth“, mit der „Baumwollfaktorei“, dem „Tanzunterricht“ und nicht zuletzt mit dem Doppelbildnis. Noch reicher breitete sich das Bild von Renoirs Kunst mit

fünfzehn Gemälden aus – leider auf drei Säle verteilt. Wenn nur ein Bild aus dieser so reichen Kollektion genannt werden soll, dann möge es das Bildnis der „Madame Charpentier“ sein. Und ebenso scheint Monet in dem „Sonnenaufgang“ wie in einem Brennspiegel seine ganze Empfindung und seine visionäre Naturauffassung gesammelt zu haben.

Das sind sicherlich subjektive Urteile. Denn noch so manches der hier gezeigten Bilder von Renoir und Monet könnte genannt werden: von letzterem z. B. der „Gare St. Lazare“, „Der Sommer“ und „Die Seinebrücke von Argenteuil“. Während Sisley und Pissarro schön und gebührend vertreten waren, mußte man bei Toulouse-Lautrec mit Wenigem vorlieb nehmen.

Bei den großen Meistern vom Ende des Jahrhunderts, Van Gogh, Gauguin, Cézanne konnte man weitgehend auf die Bestände der Bayer. Staatsgalerie aus der Tschudi-Spende zurückgreifen, und man kann es mit Genugtuung feststellen, daß diese seinerzeitigen Erwerbungen, wie auch die einiger anderer deutschen Museen, Berlin, Dresden, Mannheim, nicht wenig zum Rang dieser Ausstellung beigetragen haben. Ergänzt durch einige wichtige Werke der genannten drei Künstler ergab sich ein großartiges Finale dieser Ausstellung: in der hohen Besucherzahl drückt sich am besten der vielfältige Dank aus, der den Organisatoren und Leihgebern gebührt. Eberhard Hanfstaengl

## REZENSIONEN

E. HERZOG, *Die ottonische Stadt. Die Anfänge der mittelalterlichen Stadtbaukunst in Deutschland*. Frankfurter Forschungen zur Architekturgeschichte Band 2. Berlin 1964 (Gebr. Mann Verlag). 256 S., 51 Zeichnungen im Text, 25 Tafeln. DM 48. –

Die Entwicklung des Städtebaus im Mittelalter hat im vergangenen Jahrzehnt vermehrte Aufmerksamkeit gefunden. Die Geschichtswissenschaft hat sich der Rechts-, Wirtschafts- und Sozialstruktur der frühen Stadt gewidmet und wesentliche Ergebnisse erbracht. Anders die Bauforschung. Ihr ist es nicht gelungen, den typologischen Ansatz, der eine erste Ordnung der Phänomene sicher ermöglichte, völlig zu überwinden. Die „Geschichte des Städtebaus“ von E. Egli ist hierfür ein bezeichnendes Beispiel. Ursache ist häufig das Fehlen eigentlichen Quellenstudiums. Verbindet sich mit soziologischen und populärphilosophischen Lesefrüchten ein derartiger Mangel, entstehen Schriften wie die J. Pahls über „Die Stadt im Aufbruch der perspektivischen Welt“, fatal vor allem deshalb, weil sie meist stärker das historische Verständnis des Praktikers beeinflussen als ein wissenschaftlich verantwortetes Schrifttum es vermag. Neben zahlreichen Einzelbeiträgen und Veröffentlichungen wie K. Grubers „Gestalt der deutschen Stadt“ ist das hier angezeigte Werk ein entscheidender Beitrag zur Ehrenrettung der Architekturgeschichte. 1952 als Habilitationsschrift eingereicht, durch spätere Forschungsergebnisse bestätigt und wesentlich erweitert, gibt es einen weitgespannten und wohl-fundierten Einblick in die Gestaltfindung der deutschen Stadt.

Grundlage der Arbeit von H. bilden 17 sorgfältig gearbeitete Städtemonographien, deren zeitliche Abgrenzung weit über die ottonische Epoche hinausgreift, ein Umstand, für den der Leser desto dankbarer ist, als eine ähnlich eindringliche Zusammenfassung,