

in Bronze, Nr. 15), wie vor allem auch der kleine (unpublizierte?) Wasserspeier im gleichen Museum.

Eine Reihe weitgehend unbekannter Skulpturen ergänzt die mittelalterlichen Bestände. Neben zwei Alabasterfiguren des weichen Stils (Nr. 811 u. 812) sei ein trauernder Johannes aus dem Umkreis des Nino Pisano genannt (Nr. 816), der dank seiner ungewöhnlichen Rechtswendung links vom Kreuze gestanden haben muß und – da eine Deutung als Verkündigungsendel schon wegen des aufblickenden Hauptes unwahrscheinlich ist – am ehesten einer vielfigurigen Kreuzigung oder Kreuzabnahme entstammen könnte. Ein oberrheinischer Verkündigungsendel aus Säckingen, um 1500 (Nr. 818), ist auf der alten Fassung am Halse mit einem doppelten M signiert, womit sich wohl eher der Faßmaler, als der Bildschnitzer bezeichnete. In großartiger Stilisierung gibt sich der nordfranzösische Apostelkopf aus Kalkstein, um 1320 (Nr. 810 – Abb. 7b), den man als eine enge Stilparallele der Kölner Domchorapostel im Auge behalten wird.

Peter Bloch

„GUSTAVE MOREAU“ IN BADEN-BADEN

(Mit 1 Abbildung)

Die Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, deren Leiter Dietrich Mahlow mehr als einmal kunstgeschichtliche „Entdeckungen“ vermittelte, zeigte im August erstmals auf deutschem Boden breitere Bestände aus dem Musée Gustave Moreau in der Rue de la Rochefoucauld in Paris; eine kleine Parallelausstellung fand gleichzeitig in Neuß statt. Das Ereignis reiht sich der ersten großen Moreau-Ausstellung des Louvre 1961 und der folgenden New Yorker Ausstellung (zusammen mit Redon und Bresdin) an, öffentlichen Bekenntnissen zu der Aktualisierung Moreaus durch „professionelle“ Verehrer wie Breton, Dali, Max Ernst und die Tachisten. Doch muß betont werden, daß es sich nicht um eine „gemachte“ Mode handeln kann, vielmehr ein vernachlässigter Zweig der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts sein Recht findet. Es ist unverkennbar, daß Moreau eine analoge Erscheinung zu den fast genau gleichaltrigen Rossetti und Böcklin darstellt – dem bemerkenswerter Weise gerade durch den Frankfurter Kunstverein eine Renaissance (seit der letzten großen Ausstellung 1927) bereitet wurde –, und daß die neben der impressionistischen Entwicklung übersehene kunstgeschichtliche Linie Chassériau – Moreau – Redon Geltung verlangt. Die Baden-Badener Ausstellung soll freilich nicht das historische Problem veranschaulichen; was sie vorführen will, ist Moreaus „freies Spiel mit den Farben, das uns erlaubt, ihn nachträglich als einen Vorläufer jener Malerei anzusehen, die die mittleren Jahrzehnte unseres Jahrhunderts befruchtet hat“. Dieses ästhetische Ziel zu verwirklichen, ist in vollem Umfang geglückt: Moreau wird als ein „informeller“ Maler von hohen Graden und faszinierender Kühnheit der Palette sichtbar. Dabei scheint es ganz in der Ordnung, daß der Betrachter durch alles, was an dem Phänomen besticht, gewonnen wird. Es bleibt freilich noch die harte Probe zu bestehen, den Rest des Werkes, den die raffinierte Auswahl in Baden-Baden kaum ahnen läßt, damit in Einklang zu bringen.

Das seit 1902 bestehende, vom Staate als Stiftung übernommene Museum im Wohnhause des Künstlers birgt neben den pietätvoll gehüteten Wohnräumen seiner Eltern ausstellungsmäßige Atelierräume mit den großformatigen „Hauptwerken“ und Zimmer und Gelasse, in denen die kleineren Bilder, Ölstudien, Aquarelle und Zeichnungen gehortet sind. Während Baden-Baden hier verborgene Schätze gehoben hat, blieben die teilweise riesigen mythologischen Kompositionen des Wagnerianers und Zeitgenossen der Weltausstellungen, vor denen man nicht begreift, daß Rouault und Matisse den Schöpfer als Lehrer verehrten, an ihren gewohnten Plätzen. Die übertriebene kunstgewerbliche Perfektion und „allegorische Manie“ (Cassou), das Massenaufgebot an Figuren und Dekoration, die zugleich kalte und sinnliche Überladenheit, die an Flauberts „Salambo“ erinnert, kommen surrealistischem Geschmack entgegen, lassen im übrigen die Akademie und die Vorbilder (Mantegna, Raffael, Poussin, Leonardo und Coutures „Römer und Verfallszeit“) nicht vergessen. Nicht das eingefleischte Vorurteil gegenüber literarischer Malerei, das Böcklin und die Präraffaeliten ebenso traf, rechtfertigt eine Abwertung dieser Bilder. Wenn in seiner – als solche ganz unzureichenden – Monographie Moreaus Ragnar van Holten (1960) dem Maler als Gestalter mythologischer Wesen ein additives Vorgehen – im Gegensatz zu dem deformativen Redons – vorwirft und ihm den visionären Charakter abspricht, so mag dies die erkältende Wirkung der großen die Karton-Vorbereitung nicht verleugnenden Leinwände erklären, von denen Moreau selbst meinte, daß man sie „lesen“ müsse. An diese Werkgruppe erinnern in Baden-Baden nur entfernt „Fleur mystique“ oder „Le poète voyageur“. „La mort du poète“ (Abb. 8), das bekannte Gemälde mit der „Erscheinung“ des blutenden Hauptes Johannes des Täufers und vollends „Orpheus am Grabe Eurydikes“ mit dem volltönenden Kontrast des blauen Gewandes und der roten Bäume haben dank der reichen und lockeren malerischen Behandlung bereits das andere Gestade erreicht.

Von der souveränen Freiheit, mit der in den kleineren, skizzenhaft gehaltenen mythologischen Szenen, den vorwiegend landschaftlichen Motiven und vor allem in den thematisch nicht zu identifizierenden Ölskizzen die Farbe als „Gestaltwert“ erscheint, läßt sich mit Worten kein Begriff geben. Des Malers Notiz in einem seiner Cahiers, „La couleur doit être pensée, rêvée, imaginée“, spiegelt den Vorgang wieder und berichtigt für diese Seite seines Schaffens die Behauptung, er sei kein Visionär gewesen. Moreau hat selbst unter der starken unerträglichen Spannung zwischen Einbildungskraft und Intellekt, der mit beinahe wissenschaftlichem Studium die Spontaneität zugrunde richtete, gelitten. Wie die Aquarelle sind die Ölskizzen von diesem Fluche verschont geblieben und erinnern im gegenständlich kaum mehr gebundenen Spiel der Farben an tachistische Bilder unserer Tage. (Die auf solche Wirkung ausgehenden Farbklichees der Moreau-Ausstellungskataloge sind in der Wiedergabe so unzulänglich, daß man sie bald durch neue abgelöst wünschen möchte.) Mit etwa 45 Ölskizzen und 30 Aquarellen, in denen vielfach größere Bilder vorbereitet oder zumindest deren Themen variiert sind – wie Leda, Salome, Sphinx, Dalila, Galathea, Bathseba –, gibt die Ausstellung einen kaum zu überbietenden Begriff vom Maler Moreau. Die Skizzen mit der Aussetzung Moses' auf dem Nil sind fast ohne deutlich artikulierte figurale Bestandteile; bei ande-

ren dürfte Moreau das Geheimnis ihrer Deutung mit ins Grab genommen haben. Auf nicht geringere Schwierigkeiten stößt häufig die Datierung, die nur in Ausnahmefällen vom Künstler vorgenommen wurde und sich für eine geringe Zahl von Werken aus deren Ausstellung im Salon ergibt. Andererseits hat Moreau durch Signierung skizzenhafter Arbeiten Zweifel beseitigt, die darüber entstehen könnten, ob er sie als vollendet betrachtet hat. Selten wird in den Skizzen einmal eine Erinnerung an ältere Kunst erkennbar; einmal meint man die Nähe Rembrandts zu spüren, dem zuliebe er nach Holland reiste. Dafür versteht man u. a. vor dem breit angelegten Leinwandbild der hl. Cäcilie mit dem glühenden Rot die Affinität von Rouault zu seinem Lehrer und findet in den „Arabesken“ eines Oberflächenmusters – wie sie Moreau etwa im Lineament des jüngeren Holbein entgegenkamen – die ornamentalen zeichnerischen Muster von Matisse wieder. (Eine merkwürdige Parallele zur Wirkung Moreaus auf die Fauves stellt der sicher bezeugte starke Einfluß Böcklins auf den jungen Otto Müller dar.)

Nur wer auch die mythologisch-allegorischen Bilder des Musée Moreau kennt, wird sich in Baden-Baden veranlaßt fühlen, den inhaltlichen Problemen der Werke und ihren Voraussetzungen in der Person des Künstlers nachzudenken. Die Vorliebe für bestimmte Themen, der androgyne Typus seiner männlichen Figuren, der an manieristische Beispiele erinnernde seiner weiblichen, die ganze kühl-sinnlich-grausame Atmosphäre der Begebenheiten scheinen zu einer tiefenpsychologischen Interpretation herauszufordern, die durch biographische Züge Nahrung erhält, insbesondere durch die fundamentale Bindung an die Mutter, an die sich das Schaffen des zurückgezogen Lebenden vorwiegend richtete. Die schriftlichen Erklärungen seiner rätselvollen Werke, die in den Katalog des Museums eingegangen sind, hängen mit dem Bedürfnis, sich der Greisin verständlich zu machen, zusammen. Umgekehrt veranlaßte Moreau die Vernichtung aller sich auf Persönliches beziehenden Schriftlichkeiten, so daß die Biographie von Ary Renan (1900) oder die Erinnerungen Rouaults, der auch jahrelang das Museum leitete, als direkteste Quellen zu gelten haben. Es ist daher nicht leicht, den Widerspruch aufzulösen, der zwischen einem gewissen aus den Werken vernehmbaren Satanismus und einer Charakteristik besteht, wie sie Jean Paladilhe, der derzeitige Konservator des Museums, mit den Worten „un esprit sain, une âme pure, une intelligence lucide“ gibt. Es ist zu hoffen, daß das seit einem Jahrzehnt ständig wachsende Interesse für die künstlerische Persönlichkeit Moreaus auch zu einer gründlicheren Erforschung und tieferem Verständnis seines Schaffens führt. Die Voraussetzungen sind insofern günstig, als sich die Entstehung zahlreicher Werke ziemlich genau rekonstruieren lassen dürfte. Man hat ausgerechnet, daß durchschnittlich 50 Zeichnungen, 10 Aquarelle, 5 Ol-skizzen und 3 mit Kohle gezeichnete Kartons für jedes Hauptwerk angefertigt wurden, wozu gelegentlich noch plastische Arbeiten in Wachs kamen. Daß man in Baden-Baden auf Proben von Handzeichnungen – Skizzen und Studien – aus dem riesigen Vorrat des Museums, die einen genaueren Einblick in den Schaffensvorgang ermöglicht hätten, ganz verzichtete, ist einer der wenigen Schönheitsfehler der jüngsten Ausstellung.

Wilhelm Boeck