

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL NURNBERG

28. Jahrgang

Februar 1975

Heft 2

MITTEILUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

Herr Prof. Dr. Martin Warnke ist am 5. Februar auf eigenen Wunsch aus dem Vorstand ausgeschieden. Bis zur nächsten Mitgliederversammlung besteht der Vorstand aus dem ersten Vorsitzenden, seinem Stellvertreter, dem zweiten Vorsitzenden und dem Geschäftsführer.

CENTENAIRE DE L'IMPRESSIONNISME — LE MUSÉE DU LUXEMBOURG EN 1874 — CÉZANNE DANS LES MUSÉES NATIONAUX

Zu drei Pariser Ausstellungen des vergangenen Jahres

Paris beging den 100. Geburtstag der ersten Impressionisten-Ausstellung von 1874 mit drei bemerkenswerten Darbietungen, die jede für sich als symptomatisch für das heutige museale Ausstellungswesen gelten können. Vom 21. September bis zum 24. November waren im Grand Palais 42 Gemälde aus dem Künstlerkreis um Edouard Manet und von ihm selbst zu sehen, obwohl dieser Maler seinerzeit aus freier Entscheidung bei jener historischen Ausstellung am Boulevard des Capucines nicht mit dabei war — er wollte sich auf dem offiziellen Parkett, im Salon, durchsetzen. — In anschließenden Räumen des Grand Palais wurde vom 31. Mai bis zum 18. November eine Rekonstruktion der Gemäldegalerie im Musée du Luxembourg vom Jahre 1874 bzw. 1875 gezeigt — 240 Nummern (nicht alle im Original) von Jean-Alexis Achard bis Achille Zo. — Dazu hatte man endlich vom 19. Juli bis zum 14. Oktober in der Orangerie den gesamten erreichbaren Bestand an Gemälden, Aquarellen und Handzeichnungen Cézannes aus dem Eigentum der Musées Nationaux zusammengetragen. Cézanne war zwar gewiß kein Impressionist im eigentlichen Sinne des Worts, doch bei jenem ersten Auftreten der Künstlergruppe, der sogenannten „Société Anonyme des Artistes, Sculpteurs, Graveurs etc.“, immerhin mit drei Bildern dabei.

Das eigentliche „Centenaire de l'Impressionnisme“ war die erste Manifestation einer zwischen dem Louvre und dem Metropolitan Museum jüngst

vertraglich vereinbarten Cooperation; dementsprechend steuerten die beiden Museen den Hauptteil, jeweils zwölf Werke ersten Ranges, zu dieser Schau bei. Hinzu kamen zwei Bilder aus Boston, je eines aus Minneapolis und Kansas City außer weiteren französischen und europäischen Leihgaben. Die deutschen Sammlungen waren nicht in Anspruch genommen worden, obwohl sie einige Schlüsselstücke hätten bieten können. Fast jedes der ausgewählten 42 Bilder ist ein Meisterwerk, doch ergab das schön und locker gehängte Ensemble kaum ein Ganzes von historischer oder auch künstlerischer Schlüssigkeit. Einige wesentliche Aspekte der impressionistischen Kunstbewegung wurden auf glückliche Weise deutlich, andere weniger. Wer sich indessen — aus Gründen des zufälligen Jahrestags oder überhaupt — genauer mit den Phänomenen und den Problemen des Impressionismus auseinandersetzen wollte, wie dies inzwischen wohl sinnvoll wäre, hatte (und hat) dazu bekanntlich jederzeit in den ausgedehnten Sammlungen im Jeu de Paume Gelegenheit, darin seit Jahren und dauernd (also auch während der Jubiläumsausstellung) ein Mehrfaches von ebenso Bedeutendem oder gar noch Bedeutenderem an Werken der Künstlergruppe für jedermann zur Schau gestellt ist. Wie also läßt es sich erklären, daß die dreieinhalb Dutzend Bilder im Grand Palais in wenigen Wochen über eine halbe Million Besucher anzogen, mehr noch als die Hamburger Friedrich-Ausstellung, die immerhin eine kaum je wiederholbare Darbietung eines einzelnen Künstlerwerks von offenbar unbezweifelnder Aktualität war? Demgegenüber gilt doch wohl der französische Impressionismus heute eher als harmlos-kulinarische Gebrauchskunst für harmlose, wenig gegenwartsbewußte Konsumenten. Gewiß — Monets unverbraucht frisches Moskauer „Déjeuner sur l'herbe“ von 1866 (die große, durchgeführte Skizze zu dem nie ganz fertig gewordenen und nur in zwei Bruchstücken erhaltenen, im Format von 4,60 mal 6 m geplanten Riesenbild; Kat. Nr. 24), der hier für einmal mögliche (zugunsten Renoirs ausgehende) unmittelbare Vergleich zwischen Monets und Renoirs Fassungen der „Grenouillère“ von 1869 (Kat. Nr. 27 und 35), das ungemein geistreiche „Baumwollkontor“ von 1873 (Kat. Nr. 16) oder die zauberhafte „Hortense Valpinçon“ (Kat. Nr. 14) von Degas, Pissarros wahrhaft baumeisterliche „Côte du Jallais“ von 1867 (Kat. Nr. 33) und endlich, doch gewiß nicht zuletzt, Manets malerisches und menschliches Wunderbild „Chez le Père Lathuile“ von 1879 (Kat. Nr. 23) — wer fährt deswegen schon einmal nach Tournai? — sind künstlerische Ausnahmeerlebnisse, um derentwillen die Ausstellung und ihr Besuch sich allein lohnten — von Cézannes frühem „Stilleben mit der Pendule“ (Kat. Nr. 5, Sammlung Niarchos) zu schweigen! (Die im Jahre 1967, hundert Jahre nach der Entstehung mit einem absoluten Rekord-Auktionspreis ausgezeichnete „Terrasse à Sainte-Adresse“ von Monet, Kat. Nr. 26, ist historisch höchst bedeutungsvoll, doch kein wirkliches Meisterwerk. Das Bild besteht aus etlichen, malerisch nicht verbundenen Einzelheiten. Auch scheint es im Sinne

modischen Pop-Geschmacks gereinigt.)

Geben solche eher kennerischen Möglichkeiten zu Studium und Genuß aber Antwort auf unsere Frage? Daß die Schau der gewichtigen Originale dazu im Oberstock durch eine wohlgearbeitete und umfangreiche allgemeine Dokumentation didaktischer Art mit Photos, Reproduktionen, Tabellen und Schrifttafeln auf das Freundlichste ergänzt wurde, wie dies heute überall üblich wird und grundsätzlich als nützlich gilt, bietet noch keine hinreichende Erklärung für die einzigartige Popularität der Veranstaltung. Ubrigens ließ sich auch hier beobachten, daß es nicht wenige Ausstellungsbesucher gibt, die solche Dokumentations-Abteilungen von der Saalmitte aus, von wo sie Einzelnes nicht erkennen können, nur sehr kursorisch betrachten, weil sie offenbar lieber allein und im Sitzen lesen — der Rezensent zählt sich zu diesen Zeitgenossen. Sollten es also doch die Bilder selbst, die Originale, noch dazu eben nicht im Überangebot sondern in der menschenfreundlichsten Dosierung gewesen sein, die die Scharen von Jungen und Alten anlockten? Wobei zu bedenken ist, daß diese Dosierung ihre schlicht materiellen Gründe in der Höhe der Versicherungskosten und in den wachsenden Sicherheitsrisiken unserer Gegenwart hat. Wir werden uns für die Zukunft überhaupt an weniger „umfassende“ Ausstellungen gewöhnen müssen. Das Beispiel zeigt, daß die geringere Zahl der Exponate einer Intensität im Umgang mit den Kunstwerken nicht abträglich zu sein braucht. Mögen eine geschickte Werbung und gewisse, sich potenzierende Phänomene der Massenpsychologie ihren Anteil am öffentlichen Widerhall der Ausstellung gehabt haben, tatsächlich waren es die relativ wenigen Originale, die die Mengen in Bewegung gesetzt und, allen skeptischen Behauptungen zum Trotz, sicherlich vielen der Beschauer nachhaltige Augen- und Gemütslebnisse beschert haben. Die Menschen von 1974 schienen überdies durch die speziellen meteorologischen Erfahrungen des Jahres und durch die allgemeine Umweltverschmutzung besonders aufnahmebereit für eine Bildwelt, in der weithin gutes Wetter herrscht. Eine der wesentlichen Entdeckungen der impressionistischen Malerei besteht bekanntlich in der präzisen farbig-malerischen Evokation der einmaligen meteorologischen Nuance, weshalb denn diese Kunst äußerster Farbsensibilität sich weniger als jede andere reproduzieren, sondern ausschließlich vor dem Original erleben läßt. — Zu solcher Beobachtung gab die Ausstellung selbst (bei unterschiedlicher Beleuchtungsqualität) mit ihren gerade aus Reproduktionen vorgeblich „wohlbekanntem“ und der aufwendige Katalog mit seinen bis zur Unkenntlichkeit „reproduzierten“ Bildern willkommenen Anlaß. Der Katalog bildet alle ausgestellten Werke (in Offset) farbig ab, dazu etliche Details, auch diese z. T. in Farbe: als ein bezeichnendes Beispiel sei auf die Zitrone, ein farbiges Leitmotiv bei Manet, verwiesen, wie sie auch im Vordergrund seiner „Femme au Perroquet“ (Kat. Nr. 19) erscheint; Zitronen sind gemeinhin zitronengelb, der Katalog gibt sie uns originalgroß als voll-

reife Orange wieder . . . und so fort. Offensichtlich ging Walter Benjamin von nicht existenten Voraussetzungen aus — von „Reproduzierbarkeit“ kann nicht die Rede sein.

Trotzdem gibt es in Randgebieten der Kunst, der Beinahe- und der Trivialkunst, offenbar weite Zonen, in denen die Reproduktion, sogar und gerade eine solche in schlechtem Schwarz-Weiß, dem Original bescheideneren Anspruchs durchaus Genüge zu tun vermag. Jedenfalls bot die Ausstellung der Luxembourg-Bilder von ehemdem gegenüber ihrem soliden Katalog kaum wirkliche Überraschungen. Das hat seinen Grund in den zu gutem Teil im Original ausgestellten Werken selbst — etliche existieren freilich nicht mehr oder ließen sich nicht herbeischaffen, sie waren in Wiedergaben vertreten. Ein großer Teil jener „offiziellen Kunst“ sieht vom Ursprung her aus wie ihre eigene Reproduktion: stumpf und tot in der Materie, leer im Detail trotz zahlloser Einzelheiten. Das, was an diesen Werken ein heutiges Wissenschaftsverständnis besonders interessieren mag, ihre ikonographischen, zeitgeschichtlichen oder soziologischen Aspekte, läßt sich aus den zeitgenössischen Lithographien, Stahlstichen oder Photographien nach den Originalen ohne Schwierigkeit und oft deutlicher noch herauslesen. Genauer betrachtet bieten aber die zahlreichen Epigonen eines Ingres oder eines Delacroix in dieser Hinsicht nicht viel mehr als diese Meister selbst. Daß außerdem einige der bedeutenden Künstler der Epoche wie Corot oder Daubigny mit einzelnen ihrer Werke damals offizielle Anerkennung gefunden haben und also im Luxembourg-Museum als der zeitgenössischen Vorstufe zum Louvre zeitweilig mit dabei waren, ist zu erwähnen. Endlich sind einige wenige Bilder zu nennen, bei denen die Autopsie gegenüber der Reproduktion eine gewisse positive Überraschung bedeutete: so ein mittelgroßes Historienbild von François Biard (1798—1882) „Du Couédic recevant les adieux de son équipage“, das eine erstaunlich lebendige Farbmaterie zeigt (Kat. Nr. 21), Jean-Baptiste Antoine Guillemets (1841—1918) etwas zu große Seine-Landschaft „Bercy en décembre“ (Kat. Nr. 112), ein wundervoll toniges Bild von bester realistischer Malerei, Théodule Ribots „Saint Sébastian, martyr“ (Kat. Nr. 199) oder James Tissots „Rencontre de Faust et Marguerite“ (Kat. Nr. 226) — Tissot war nicht zufällig mit Degas befreundet wie Guillemet mit Manet. Wirkliche Entdeckungen waren indessen nicht zu machen.

Die Cézanne-Ausstellung, wie das „Centenaire“ ein großer Publikums-erfolg, konnte nur den enttäuschen, der sich nicht noch einmal klar gemacht hatte, daß der größte Teil der Hauptwerke des Meisters sich seit langem außer Landes in festem Besitz befindet. Dieses bekannte Faktum wurde dem französischen Kunstfreund durch das in der Orangerie Versammelte noch einmal schmerzhaft deutlich vor Augen geführt. Auch waren verständlicherweise einige kleinere und unwichtigere Dinge dabei. Und dennoch: auch diese, am Gesamtwerk gemessen, ganz unzulängliche Ausstellung

offenbarte dem Betrachter wiederum und neuerlich die Größe Cézannes, so unzeitgemäß eine solche Feststellung in gewissen Ohren klingen mag. Gibt es doch kaum ein Zeugnis seiner Kunst, das nicht seine Überlegenheit über die meisten seiner Zeitgenossen und gerade über jene Nachfolger erweist, die sich ausdrücklich auf ihn beriefen. Daß dieser Große außerdem ein „großer Ungeschickter“ war, der nichts nur einer oberflächlichen, leichten Hand verdankte, wie sie etwa in der Luxembourg-Ausstellung häufig zu bewundern war, ist gewiß keine neue Beobachtung, doch eine solche, die heute deutlich wieder auszusprechen ist. — Wer die Ausstellung von 1954 in der Orangerie „Hommage à Cézanne“ nicht gesehen hatte, fand endlich jetzt Gelegenheit, mit der „Montagne Sainte-Victoire“ (Venturi Nr. 488, Kat. Nr. 37) und dem „Bildnis Gustave Geffroy“ (Venturi Nr. 692, Kat. Nr. 45) zwei berühmte, absolute Spitzenwerke im Original kennenzulernen, die dem französischen Staat seit 1969 unter dem Vorbehalt des Nießbrauchs durch den derzeitigen Besitzer vermacht sind. Daß solche Bilder, wie im Grunde der ganze Cézanne, sich jeder Reproduktion entziehen, ist beruhigend zu konstatieren. Um sie kennenzulernen, muß man sie aufsuchen.

In summa: In der Kunst der Malerei ist das Original durch nichts zu ersetzen; seine Attraktivität ist allen „Medien“ zum Trotz bis auf den heutigen Tag nicht verbraucht. In der Kunst der Malerei kommt es zuerst auf die künstlerische Qualität an, mag diese auch schwer zu definieren sein. Die berühmten Bilder sind nicht zu Unrecht die berühmten Bilder.

Günter Busch

DE DAVID À DELACROIX — LA PEINTURE FRANÇAISE DE 1774 À 1830

Zur Ausstellung im Grand Palais in Paris, 16. 11. 1974 — 3. 2. 1975

(Mit 6 Abbildungen)

Der Titel der umfangreichen Ausstellung, die in diesem Winter den Mittelpunkt der Pariser Kunstszene bildet, scheint keine neuen Aspekte für den Kunsthistoriker zu versprechen. Doch ist dem nicht so. Mit David und Delacroix werden nur Künstler genannt, die dem Publikum geläufig sind. Hiermit ist nicht mehr als ein Anreiz zum Besuch verfolgt. Beide Maler sind zwar mit bedeutenden Werken vertreten, doch liegt darin nicht die Besonderheit der Ausstellung.

Programmatisch ist eher der Untertitel „La peinture française de 1774 à 1830“, durch den bewußt auf jede Klassifizierung verzichtet wird. Vermieden wurden die Begriffe Klassizismus und Romantik zugunsten einer historischen Abgrenzung. Der Zeitraum vom Beginn der Regierungszeit Ludwig XVI. bis zum Sturz Karls X. durch die Julirevolution des Jahres 1830 sollte dokumentiert werden. Der zeitliche Rahmen und der historische Aspekt werden dem Betrachter schon durch die Hängung vorzüglich veranschau-