

befreien kann, die Fassaden der Eckhäuser in die Seitenstraßen hineinzuführen, wie ehemals am Forum und wie in der eigentlichen Maximiliansstraße noch heute. Wenn freilich, noch während diese Zeilen geschrieben werden, ein weiterer Gebädetrakt des Forums ohne einen ersichtlichen Grund abgerissen wird (*Abb. 2b*), dann fragt man sich angesichts solcher Praktiken, inwieweit Überlegungen über eine Rekonstruktion des Ensembles oder eine wenigstens einigermaßen erträgliche Anpassung an die vollendete Tatsache der jetzigen Verkehrssituation noch sinnvoll sind.

Gerhard Hojer

## HENRI MATISSE. EXPOSITION DU CENTENAIRE

Zu der Ausstellung im Grand Palais, Paris, April – September 1970

Der hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Henri Matisse (31. Dezember 1869) gedachte man in Paris mit einer Retrospektive, die im vergangenen Frühjahr und Sommer, geringfügig verspätet gegenüber dem zu feiernden Termin, sechs Monate lang in den Galeries nationales d'exposition du Grand Palais gezeigt wurde. Nicht immer mögen Ausstellungen, die ein Jubiläumsdatum diktiert, einem tatsächlichen Bedürfnis entsprechen. Im vorliegenden Fall war ein solcher Zweifel nicht am Platz. Lassen wir die Frage nach der „Aktualität“ von Matisse zunächst einmal beiseite. Die letzte ihm gewidmete repräsentative Ausstellung, die man in Frankreich sehen konnte, lag fast anderthalb Jahrzehnte zurück: der 1956, zwei Jahre nach dem Tod des Künstlers, im Musée National d'Art Moderne in Paris gebotene Überblick über sein malerisches Oeuvre. Die einzige größere Schau, die seither in Paris für Matisse ins Werk gesetzt worden war, beschränkte sich auf die „gouaches découpées“ (1961, im Musée des Arts Décoratifs). Und sonst hatte man überhaupt in Europa in jüngerer Zeit nur in London Gelegenheit zu einer umfassend informierenden Begegnung mit Matisse gehabt, in der 1968 vom Arts Council of Great Britain ausgerichteten Retrospektive in der Hayward Gallery. Dabei mußte man sich um so mehr benachteiligt fühlen, als es in den Vereinigten Staaten im entsprechenden Zeitraum an großen, zum Teil noch umfangreicheren Matisse-Ausstellungen nicht gefehlt hatte (nennen wir nur die 1948 in Philadelphia, die 1952 in New York, Chicago und San Francisco und die 1966 in Los Angeles, Chicago und Boston gezeigten). Hinzu kommt, daß Matisse in den westeuropäischen Museen, und selbst in den französischen, kaum adäquat, ja von allen führenden Malern der „klassischen Moderne“ wohl am unzureichendsten vertreten ist und hier kaum die Möglichkeit besteht, sich einen vollen Begriff von seiner Leistung zu bilden. Die Gründe dafür sind allbekannt: Von Anfang an und auf lange Zeit hinaus waren es amerikanische und russische Mäzene (es genügt, die Namen der Geschwister Stein, von Barnes, Stschukin und Morosow in Erinnerung zu rufen), die sich am lebhaftesten für Matisse interessierten und den Hauptteil gerade der wichtigsten Arbeiten aus dem entscheidenden Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg erwarben. Wer heute in öffentlichen Sammlungen eine fundierte Vorstellung von Matisse ge-

winnen will, muß daher nach New York, Philadelphia, Baltimore, San Francisco und, vor allem, nach Moskau und Leningrad reisen.

Das Maß, in dem es den Organisatoren gelang, sich diese Quellen zu erschließen, machte die eigentliche Bedeutung der Pariser Ausstellung aus. Die Hauptarbeit lag, unter der Verantwortung des Staatsministeriums für Kulturelle Angelegenheiten, in den Händen von Pierre Schneider als Commissaire Général de l'exposition. Wesentliche Unterstützung wurde ihm von seiten der Kinder des Künstlers, Pierre und Jean Matisse und Marguerite Duthuit, zuteil. Mit 287 Exponaten konnte die Ausstellung für sich in Anspruch nehmen, die umfangreichste Matisse-Retrospektive zu sein, die bisher stattgefunden hat. (Zum Vergleich: Die bis dahin unseres Wissens größte, die 1966 von der University of California Los Angeles organisierte, umfaßte, die Druckgraphik abgerechnet, 232 Nummern.) Um die Gemälde als Hauptmasse (213 Nummern) waren 28 Skulpturen, 19 Zeichnungen, 17 „gouaches découpées“, 6 Projekte für die Kapelle in Vence und einige nach Entwürfen von Matisse ausgeführte dekorative Arbeiten (2 Tapisserien, 1 Keramikwand, 1 Glasfenster) gruppiert. (Die Druckgraphik und die Buchillustrationen waren in einer gleichzeitig veranstalteten gesonderten Ausstellung in der Pariser Nationalbibliothek zu sehen.) 28 Arbeiten kamen aus amerikanischem Museumsbesitz, mindestens 31 aus amerikanischen Privatsammlungen bzw. aus dem Kunsthandel der USA. Die Hauptattraktion indes bildeten die 20 Gemälde aus dem Puschkin-Museum und der Eremitage, darunter so kapitale Stücke wie die „Desserte rouge“ von 1908, das „Atelier rose“ von 1911 und die monumental Format der „Danse“ und der „Musique“ von 1910. Das einmalige Entgegenkommen, das die sowjetischen Instanzen mit ihren Leihgaben bewiesen, war noch eine Frucht des in der Ära De Gaulle mit Energie initiierten französisch-sowjetischen Kulturaustausches und wurde seinerzeit von André Malraux sichergestellt, dem gleichfalls die ersten vorbereitenden Schritte zu dieser Ausstellung und wohl auch der hochgespannte Anspruch ihres Programms zu danken sind, der dazu angetan war, der Schau den Charakter eines nationalen Ereignisses zu verleihen. Im Hinblick auf die Besitzverhältnisse im Fall der Werke von Matisse mag es schließlich noch interessant sein, darauf hinzuweisen, daß nur ein knappes Drittel der ausgestellten Arbeiten aus Museen (86 Nummern), das übrige aber aus Privatsammlungen kam.

Bevor wir zu den Bemerkungen übergehen, die Auswahl und Darbietungsform nahelegten, ein paar Worte zum Katalog, dessen Redaktion ebenfalls Pierre Schneider besorgt hatte, unter Mitarbeit von Tamara Préaud und unter Beteiligung von Marguerite Duthuit, die einen Catalogue raisonné des Oeuvres ihres Vaters vorbereitet. Der stattliche, 319 Seiten umfassende Band enthält neben dem Verzeichnis der ausgestellten Werke, die sämtlich auch abgebildet sind, einen umfangreichen einleitenden Essay aus der Feder von P. Schneider, einen ausführlichen, in Form einer Liste gehaltenen Überblick über die Biographie von Matisse, eine Bibliographie, die sich auf einen Nachtrag der Publikationen seit 1966 beschränkt (in Ergänzung zur Bibliographie im Katalog der Ausstellung jenes Jahres in Los Angeles), und ein Verzeichnis der Ausstellungen bzw. Ausstellungsbeteiligungen des Künstlers (seit 1896). Das Arbeitsinstru-

ment, das man sich erhoffen mochte, ist der Katalog jedoch nicht geworden. Die Texte zu den einzelnen Nummern lassen es beim Knappsten sein Bewenden haben. Informationen zum Thematischen, zum Stil, zur Entstehungsgeschichte werden uns so gut wie durchwegs vorenthalten; die raren Verstöße gegen diese Regel scheinen mehr oder weniger dem Zufall überlassen geblieben zu sein und sind in der Mehrzahl nicht sehr substantiell. Ein Mangel, der um so mehr ins Gewicht fällt, als auch keine Literaturhinweise gegeben werden (lediglich Ausstellungskataloge sind vermerkt). Zweifelhaft erscheint uns auch das ausgiebig bemühte Verfahren, das Verzeichnis der Exponate durch eingeschobene oder am Rand angefügte Zitate überwiegend grundsätzlicher Äußerungen des Künstlers zu „beleben“, zumal ein Teil davon bereits im einleitenden Essay zu unserer Kenntnis gebracht worden ist. Sie vermögen für Auskünfte, die unmittelbar auf das einzelne Werk bezogen sind, nicht zu entschädigen, machen das Ganze ziemlich unübersichtlich und wären, wenn man schon nicht auf sie verzichten wollte, besser in einem eigenen Abschnitt zusammengefaßt worden. Die Einleitung bietet, im kunsthistorischen Sinn, wenig präzise Orientierung; ihr Wert liegt vielleicht im Literarischen. Glücklicherweise wird man auch nicht bei den Reproduktionen. Ein Vorwurf, den man hier prinzipiell machen muß, betrifft den Umgang mit den Relationen des Maßstabs: Größere Formate sind mit Vorliebe klein (z. B. Kat.-Nr. 144, 147), kleine dagegen seitenfüllend (z. B. 135, 136) und identische schließlich in extrem verschiedenem Maßstab reproduziert (z. B. 115, 118). Das alles offenbar einem „interessanten“ Layout zuliebe, das, abgesehen von einer nicht zu rechtfertigenden Papierverschwendung, auch ästhetisch die absurdesten Blüten hervorbringt (z. B. S. 188 – 189, 198 – 199). Die Tendenz dazu kündigte sich schon in den Katalogen der früheren Retrospektiven moderner Künstler in den Galeries nationales an: hier ist sie auf die Spitze getrieben. Zu bemängeln bleibt in zahlreichen Fällen auch die Qualität der Klischees, wobei bisweilen das abgebildete Werk noch dazu auf das Empfindlichste beschnitten ist (z. B. Kat.-Nr. 101, 102).

Die Ausstellung präsentierte die Arbeiten in chronologischer Folge, gliedert in sechs Hauptabschnitte: Anfänge (bis 1904); Zeit des Fauvismus (1904 – 1907); Paris, Issy-les-Moulineaux, Reisen nach Tanger (1908 – 1913); die Jahre des Ersten Weltkrieges; Nizza und Vence bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges; das Spätwerk (ab 1946). Nicht immer gestatteten die räumlichen Gegebenheiten, dieses Schema konsequent einzuhalten. So mußte den Riesenformaten der zwei Fassungen der „Danse“ von 1909 und 1910 (New York und Leningrad; Kat.-Nr. 97, 101), der „Musique“ von 1910 (Leningrad; 102) und der Pariser Version der „Danse“ von 1931 – 32 (183) ein Platz am Ende des Rundganges bzw. in der Eingangshalle zugewiesen werden, was man besonders im Fall der drei erstgenannten Bilder bedauerte, da so die Dokumentation der entsprechenden Schaffensperiode ihres Zentrums beraubt erschien. Die Hängung, bei der Jean Matisse unter Berufung auf die Praxis seines Vaters maßgeblich mitwirkte, hätte man sich lockerer gewünscht, weniger starr auf Symmetrien bedacht und, vor allem, weniger dicht. In den ersten Sälen hatte man die Wände mit den Bildern geradezu tapeziert (in zwei Reihen übereinander!). Auch vermißte der Besucher

bei größeren Formaten immer wieder die Möglichkeit, sie aus der Distanz betrachten zu können, in der sie ihre optimale Wirkung entfalten. Das Ausstellungslokal reichte offensichtlich nicht aus, um die Fülle des Zusammengetragenen angemessen darzubieten. An anderer Stelle waren Bilder, auch wo nicht eine Anordnung in doppelter Reihe praktiziert wurde, so hoch gehängt, daß sich die untere Rahmenleiste über Kopfhöhe befand. Beabsichtigte man damit lediglich eine abwechslungsreiche Gestaltung der sehr hohen Wände? Dann kann man nicht umhin festzustellen, daß hier die Matisse so gern zuge dachte Qualifikation „dekorativ“ in unvertretbarer Weise beim Wort genommen war.

Die Anfänge des Künstlers waren außergewöhnlich eingehend belegt: ein reichliches halbes Hundert Gemälde allein für den Abschnitt bis zum Beginn des Jahres 1904. Mochten dadurch auch die Proportionen des Ganzen etwas aus dem Gleichgewicht geraten (für die über drei Jahrzehnte von 1920 bis zum Tod von Matisse war kaum mehr als die gleiche Anzahl von Bildern aufgeboten!) und mochte mancher Aspekt mit zu vielen, sich eher deckenden als ergänzenden Beispielen illustriert sein (z. B. 18 – 24), man war dankbar für die einmalige Gelegenheit zu einem ausführlichen Studium dieser Periode, zumal sich weitaus die meisten der gezeigten Frühwerke in Privatbesitz befinden und ein erheblicher Teil davon bisher noch nie auf einer Ausstellung zu sehen war. Man weiß, wie lange Matisse brauchte, um ganz zu sich selbst zu finden, wie wichtig das breite Feld der am Beginn erprobten Mittel für alles Folgende ist und in welchem Maß die Fähigkeit des Lernenden, sich immer wieder in Frage zu stellen und neu anzusetzen, auch für den reifen Meister charakteristisch bleibt; hier wurde es in vollem Umfang anschaulich. Bis hin zur Begegnung mit Signac ein lebhaftes Nacheinander und Nebeneinander der mannigfachsten Orientierungen: Beflissenes Studium der Alten Meister (2A, 2B, 2C, 3), bei dem erstaunt, wie lange es anhält und wie befangen es noch nach zehnjährigem Metier ist (in der 1900 entstandenen Kopie von Chardins „Rochen“; 39); Bemühung um intensive Wiedergabe des Plastischen und Stofflichen (1, 4, 6) und gleich darauf ein unvermuteter Hang zu vage fließender, fast amorpher Stimmungshaftigkeit (10, 12), die sich unter anderem wohl auch aus einer Beschäftigung mit Courbet (7) nährt; Impressionistisches etwa in der Art von Manet (5), abgelöst von der Inspiration an Van Gogh (19, 20) und an Turner (26); endlich der Neoimpressionismus (29), Gauguin (42) und Cézanne (34, 52). Vor 1900 nur wenig, was schon für sich genommen volles Gewicht hätte (zum Überzeugendsten gehören die beiden großen Stilleben von 1899; 28, 30). Der nicht datierte Blick auf den Pont Saint-Michel (36) dürfte kaum, wie der Katalog vorschlägt, bereits „um 1900“, sondern erst etwa 1904/5 anzusetzen sein (in der Nähe von 68); der Umgang mit der Farbe (reine Spektralfarben in große Komplexe zusammengefaßt) scheint uns bereits weiterführende Konsequenzen aus der Vertrautheit mit der divisionistischen Technik zu ziehen. Die Zeit, in der Matisse in deren Bann steht, wurde vor allem durch „Luxe, calme et volupté“ von 1904 (55) und „Le port d'Abail“ von 1905 (59) vergegenwärtigt. Insbesondere das erstere Bild empfand man, vom vorher Gesehenen herkommend, als eine Art Summe der Problematik des frühen

Matisse, seines nach den verschiedensten Seiten geöffneten Interesses, das hier in dem angespannten, aber wohl doch nur bedingt geglückten Versuch gipfelt, das schier Unvereinbare – Signac und Cézanne, dazu ein Anklang von Jugendstil – zur Einheit zu zwingen.

Der Eindruck, den der dem Fauve gewidmete Raum vermittelte, war weniger komplett. Ohne die Schätze der Barnes Foundation (Merion, Pennsylvania) und der Sammlung Rump (Statens Museum for Kunst, Kopenhagen), deren Statuten keine Ausleihe gestatten, war eine vollgültige Präsenz dieser Phase in der Tat auch kaum zu erreichen. So mußte man in erster Linie die „Joie de vivre“ der Barnes Foundation vermissen, das Schlüsselwerk jener Jahre und ein Schlüsselwerk der europäischen Malerei überhaupt am Beginn des Jahrhunderts. Freilich ist den Organisatoren gerade hier die Kritik nicht zu ersparen, daß bei einer durchdachteren und konzentrierteren Hängung, bei einem Verzicht auf die drangvolle Mischung mit Früherem, auch das Vorhandene weitaus mehr von dem „éclat“ des fauvistischen Aufbruchs hätte spürbar machen können, als es so der Fall war. Als gewichtigste Stücke hoben sich heraus die „Femme au chapeau“ von 1905 (70), das in der Auswertung der konstruktiven Möglichkeiten der reinen Farben besonders eindrucksvolle „Intérieur à la fillette“ von 1905/6 (71), der große, nicht ohne Gewaltsamkeit von bildhauerischen Erfahrungen profitierende „Blaue Akt“ von 1907 (84), die erste Fassung von „Le luxe“ aus dem gleichen Jahr (85), neben der man gern die zweite, Kopenhagener Fassung gesehen hätte, dazu eine Reihe der dichtesten, gerade in ihrem gemäßigten Anspruch so beglückenden Landschaften von 1905 aus Collioure (60, 64, 65, 69).

Den Abschnitt der Jahre 1908 – 1913 machten die Leihgaben aus Leningrad und Moskau zum Höhepunkt der Ausstellung, an ihrer Spitze, außer den bereits erwähnten, die „Nature morte à la danse“ von 1909 (98), die Nature morte. Séville. II von 1911 (104), und das Marokkanische Triptychon von 1912 (116 A-C), Bilder von einem qualitativen Niveau, mit dem nur noch der Besitz des Museum of Modern Art in New York sich messen konnte, das unter anderem die „Danse“ von 1909 (97), das „Atelier rouge“ von 1911 (109) und die Fenêtre bleue“ von 1912 (111) beigesteuert hatte. Angesichts der „Desserte rouge“ von 1908 (89) wurde deutlich, wieviel Matisse bei seinem Schritt über den Fauvismus hinaus einer Rückbesinnung – allerdings bereits von einer sehr selbständigen Position aus – auf den Jugendstil verdankt. Erst in ihr überwindet er ganz das Erbe des Impressionismus, von dem in der fauvistischen Zeit noch manches bewahrt blieb, erst in ihr gelingt ihm, mit der Entscheidung für die Geschlossenheit der Fläche und der Kontur, die völlige Klärung des Bildaufbaus, erst jetzt bekommt er die Artikulation des Motivischen ganz in den Griff, ein anscheinend banales Problem, das ihm aber überraschend lange zu schaffen gemacht hat (vgl. z. B. 5, 13, 33, 70). Auf dieser Basis kann er sich nun einerseits, souverän zusammenfassend, der monumentalen Komposition zuwenden, wie in der „Danse“ und der „Musique“ für Stschukin (101, 102), oder andererseits in das komplizierteste, subtilste Kalkül vertiefen, wie in der „Nature morte. Séville. II“ oder den in der Ausstellung einander gegenüberhängenden, im gleichen Jahr 1911 gemalten Interieurs des „Atelier rose“ und des

„Atelier rouge“ (106, 109). In gewissen Grenzen erlaubt ihm die Kontrolle über seine Mittel sogar einen Stilpluralismus, dessen Bewußtheit, innerhalb ein und desselben Werkes, das Marokkanische Triptychon evident machte.

Den Mittelpunkt der Gemälde aus der Zeit des Ersten Weltkrieges bildete das große Format der „Marocains“ von 1916 (144), ebenfalls aus dem Museum of Modern Art, ein eindrucksvoller Beleg für die Affinität zu spröderen, geometrisierenden Formen, die das Werk von Matisse während jener Jahre kennzeichnet, für eine Wendung ins Verknappende und Dissozierende, deren hermetischen Charakter die große Rolle unterstreicht, die jetzt das Schwarz spielt. Zugrunde liegt dem eine Auseinandersetzung mit dem Kubismus, und zwar in erster Linie der Observanz von Gris, dessen nähere Bekanntschaft Matisse 1914 macht. Wie angestrengt und vorsätzlich er diese Anregung zunächst zu verarbeiten trachtet, daran erinnerte die „Tête blanche et rose“ von 1914 (124), wie sein Bekenntnis zum geometrischen Element gelegentlich in eine trockene Gefälligkeit abgeleitet, machte das Porträt der Yvonne Landsberg aus demselben Jahr deutlich (122). Die streng komponierten Interieurs des Ateliers am Quai Saint-Michel waren gleich mit drei Beispielen vertreten, die die ganze Spannweite des Themas vor Augen führten (121, 134, 147). Behält Matisse in ihnen noch die einheitlich geschlossene, meßbar vertiefte Vorstellung des Raumes bei, so spielt er sie in der New Yorker Version der „Leçon de piano“ von 1916 geistvoll ins Ambivalente und Abstrakte hinüber (145). Überhaupt erwies sich diese Zeit in der Ausstellung als reich an „Sonderleistungen“, wie „La fenêtre“ von 1916 (140), wo manches von dem berührt zu sein scheint, was den späteren Braque beschäftigen wird, oder „Porte-fenêtre à Collioure“ von 1914 (127) und „Le rideau jaune“ von 1914–15 (128), zwei Vorstöße zu einem extremen, höchst aktuell anmutenden Lakonismus.

Allein schon die Tatsache, mit wie wenigen Arbeiten das Schaffen des Malers von der Niederlassung in Nizza bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges berücksichtigt war, zeigte an, wie zwiespältig unser Verhältnis zur Produktion jener Jahre ist. Zu einer Welt, in der es nur Luxus gibt und auch das Erotische ganz in die Sphäre luxuriösen Genusses eintaucht, fällt uns der Zugang schwer, und das um so mehr, als sich jetzt die Disziplin, mit der Matisse zuvor Distanz von seinem Sujet hielt, spürbar lockert, das Exquisite sich nicht selten an der Grenze des bloß Mondänen bewegt, der Geschmack sich dem Geschmack einer Mode (im engen Sinn des Wortes) anpaßt. Von solchen Vorbehalten konnte man auf der Ausstellung, bei aller Gelegenheit, ein faszinierendes malerisches Handwerk zu goutieren, nur wenig ganz ausnehmen. So die erste Fassung der „Danse“ von 1931–32 (183), in der sich Matisse noch einmal resolut auf die Grundlage der Errungenschaften von 1914–18 stellt, oder die vermutlich unvollendete „Nympe dans la forêt“ von 1936 (189).

Den letzten, der Zeit nach 1945 geltenden Abschnitt beherrschte ein Ensemble von „gouaches découpées“ aus den Jahren 1952–53, darunter vier Variationen über das Thema des hockenden Aktes (219 A–D), „La chevelure“ (die auch dazu ausersehen war, auf dem Plakat der Ausstellung zu figurieren; 220), die zwei Friese der „Piscine“ (225), „Femmes et singes“ (225 bis) und „Souvenir d'Océanie“ (227). Eine Auswahl, die

optimal die Aufgabe erfüllte, einen Begriff von der erstaunlichen Revision zu vermitteln, der Matisse am Ende seines Lebens seinen Stil noch einmal unterzieht. Nicht nur, daß er hier eine Quintessenz dessen anvisiert, worüber er schon verfügt; in der Entdeckung einer neuen Technik gewinnt er eine neue Freiheit, die ihn noch einmal zum Schrittmacher werden läßt. So erkennen wir heute, daß eine Arbeit wie „Souvenir d'Océanie“ zweifellos eine der entscheidenden Quellen der Inspiration für einen Teil der amerikanischen Malerei seit der Mitte der fünfziger Jahre ist.

Bei den Zeichnungen hatte man sich auf eine kleine Gruppe von Blättern aus der Spätzeit (ab 1947) beschränkt, mit Rücksicht auf die Formate, die denen der Bilder und Papierschnitte die Waage halten sollten. Diese Bescheidung entzog, angesichts der großen Bedeutung, die dem graphischen Element in der Kunst von Matisse zukommt, die Voraussetzung zu mancher ergänzenden Einsicht. Die Skulpturen waren, mit wenigen Ausnahmen, in einem Raum versammelt. Sie erschienen allzusehr an der Peripherie. Auch in ihrem Fall hätte man sich größere Vollständigkeit gewünscht; von den insgesamt 68 Arbeiten, die das plastische Oeuvre des Künstlers zählt, wurden nur 28 gezeigt. Auf eine Würdigung dieses höchst bedeutsamen Aspektes des Schaffens von Matisse kann hier verzichtet werden, da das Museum of Modern Art in New York für diesen Herbst eine Ausstellung plant, die ihn komplett präsentieren wird.

Die Pariser Ausstellung brachte zum Bewußtsein, in welchem Maß Matisse heute aus der Perspektive avantgardistischer Problematik herausgerückt ist. Da ist kaum noch etwas, was uns zu „schockieren“ vermag, immer deutlicher hingegen werden die Linien, die seine ästhetischen Konzeptionen mit der Tradition verbinden. Er erscheint uns als „klassisch“. Wie man zu dem steht, was dieser Begriff beinhaltet, danach bemißt sich heute die Aktualität von Matisse. Damit soll freilich nicht einer pauschal hinnehmenden Verehrung das Wort geredet werden. Im Gegenteil, die Distanz, die jetzt gegeben ist, sollte zu kritischer Sichtung und Klärung genutzt werden, jenseits patriotisch gestimmter Hagiographie oder spekulativer Schwärmerei, wie sie die Matisse-Literatur noch immer weithin beherrschen.

Johannes Langner

## REZENSIONEN

*Corpus Vitrearum Medii Aevi, Belgique, Tome II: JEAN HELBIG, Les Vitreaux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, Province d'Anvers et Flandres.* Brüssel 1968, 315 S. mit 246 Abb.

*Corpus Vitrearum Medii Aevi, España, Volumen I: VICTOR NIETO ALCAIDE, Las Vidrieras de la Catedral de Sevilla.* Madrid 1969, 414 S. mit 3 Farbtafeln und 131 Schwarzweißtafeln.

Um das *Corpus der Mittelalterlichen Glasmalereien* (CVMA) war es in letzter Zeit still geworden, nachdem die ersten Bände in zügiger Folge erschienen und jeweils in der „Kunstchronik“ angezeigt wurden: *Schweiz I*, 1956 (Bd. 10, 1957, S. 168 ff); *Deutschland I*, 1958 (Bd. 13, 1960, S. 188 ff); *Frankreich I*, 1959 (Bd. 13, 1960, S. 44 ff); *Belgien I*, 1961 (Bd. 15, 1962, S. 350 ff); *Osterreich I*, 1962 (Bd. 15, 1962, S. 355 ff);