

tische. Es muß der kritischen Auseinandersetzung im Lande überlassen bleiben, die Meinungen – soweit sie sachlich voneinander abweichen – abzuwägen.

Eine kurze Einleitung von 15 Seiten über die allgemeinen Kennzeichen der angelsächsischen Baukunst steht voran. Hier wird auch die Teilung in drei Hauptperioden begründet, die sich nur wenig von der Browns unterscheidet, während Fisher die Periodengrenzen etwas anders legt. Sie entsprechen in großen Zügen dem, was wir als vorkarolingisch, karolingisch und frühromanisch bzw. ottonisch-frühsalisch bezeichnen. – Unter den zahlreichen Werken, die vorromanische und romanische Bauwerke in einem Land oder einer Landschaft behandeln, dürfte das hier angezeigte englische Buch durch seine Klarheit in vielen Beziehungen mustergültig erscheinen. Es ist mit dem Sinn für praktische Handhabung durchdacht, den man den Engländern nachrühmt. Es wirkt auch dadurch überzeugend, daß alle Zeichnungen einheitlich ausgeführt sind und gleiche Schraffur für die Zeitbestimmung haben. (Es wäre freilich nützlich, wenn das vor S. 17 eingehaftete Muster etwa auf einem Kartonstreifen als Lesezeichen beigegeben wäre.) Die zusammenfassende Behandlung in dem für später angekündigten dritten Band wird zu zeigen haben, ob es gelingt, mit dem gleichen common sense auch die schwierigen, im eigentlichen Sinne kunstgeschichtlichen Fragen zu klären und die Datierungen zu begründen.

Hans Erich Kubach

*Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums.* Hrsg. von Gert von der Osten und Horst Keller.

Bd. 1: Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum. Bearbeitet von Rolf Andree. Köln 1964. 135 S., 306 Taf.

Bd. 2: Katalog der Bildwerke seit etwa 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln. Bearbeitet von Hildegard Westhoff-Krummacher, mit einer Nachlese von Peter Volk. Köln 1965. 92 S., 364 Taf.

Bis um 1960 gab es nur von einem einzigen deutschen Museum neue Sammlungskataloge, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen konnten. Es waren die von Gert von der Osten bearbeiteten Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. Die übrigen Museen gaben sich mit schlichten Verzeichnissen zufrieden, ja, selbst diese – dem Laien meist völlig genügend, der Forschung die allermindeste Voraussetzung – fehlen noch heute hie und da. Die Kataloge der Hamburger Kunsthalle (Alte Meister) und der Staatsgalerie Stuttgart (Alte und Neue Meister) nehmen mit ihren reduzierten Literaturangaben eine Mittelstellung ein. Seitdem haben unter den Gemäldegalerien außer Kassel die Kunsthalle Karlsruhe, die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und das Wallraf-Richartz-Museum Köln Kataloge von Teilgebieten ihrer Sammlung herausgegeben (Karlsruhe bisher nur in Auswahl), und von allen drei Museen ist zu erwarten, daß bald weitere folgen werden.

Die beiden Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums sind Gert von der Ostens Initiative zu verdanken, der so als Herausgeber (mit Horst Keller) seine hannoversche Leistung fortsetzt. Es sind die ersten wissenschaftlichen Sammlungskataloge in der hundertjährigen Geschichte des Museums.

Die Kölner Sammlung der Gemälde des 19. Jahrhunderts nimmt zwar nicht einen so hohen Rang ein wie die der Museen von Berlin, Hamburg und München, und auch innerhalb des Museums wäre sie wohl erst nach der Abteilung der Alten Kölner und der Modernen zu nennen. Aber zu ihr gehören solche hochbedeutenden Werke wie Renoirs „Ehepaar Sisley“, van Goghs „Zugbrücke“, Munchs „Vier Mädchen auf der Brücke“, Leibls „Kokotte“, Courbets „Jagdfrühstück“, Liebermanns „Rasenbleiche“. Aus dieser Aufzählung ergibt sich schon, daß das Wichtigste aus dem späteren 19. Jh. stammt, obwohl die deutsche Romantik mit Koch, Friedrich (fünf Bilder), Schnorr, Blechen, Rottmann recht gut repräsentiert ist. Aber eine genügend breite Darstellung findet erst die spätere Zeit, für die Leibl (32 Bilder), Liebermann (9) und Corinth (7) die Hauptakzente setzen. Allerdings zögert man hier – gehören diese Bilder von Liebermann und Corinth zu den Gemälden des 19. Jahrhunderts, wenn nur drei von ihnen vor 1900 entstanden sind? Die Kölner Entscheidung scheint mir richtig zu sein, prinzipiell die vor 1871 geborenen Künstler in den Katalog aufzunehmen; denn wer 30 Jahre und mehr im 19. Jh. gelebt hat, bleibt weitgehend von ihm geprägt. Ausnahmen sind Künstler wie Jawlensky, Kandinsky, Nolde, die erst spät, nach 1900, eine eigene Ausdrucksweise gefunden haben.

Die deutsche Malerei hat innerhalb der Sammlung natürlich das Übergewicht; nur 20 Künstler sind Franzosen, 10 stammen aus anderen Ländern. Aber die französische Malerei ist vorzüglich repräsentiert, vor allem mit Corots „Poésie“, den drei Bildern Courbets, den Impressionisten, Redon und Vuillard. Und aus früherer Zeit gibt es immerhin zwei reizvolle italienische Landschaften (1824) des so wenig bekannten Turpin de Crissé und neuerdings einen Delacroix, „Der ungläubige Thomas“.

Der Katalog behandelt nicht alle Gemälde aus dem 19. Jh., die das Kölner Museum besitzt. Das ist verständlich; manches Bild im Depot ist dafür künstlerisch zu dürftig. Aber im Verzeichnis von 1959 finden sich immerhin 14 Namen, die im Katalog nicht auftauchen, darunter auch Salentin, Vautier und Gallait. Das Ausscheiden dieser Künstler können die Herausgeber vertreten, aber wenn nicht nur Koekoek und Scholderer neu aufgenommen sind, sondern auch F.G. v. Kügelgen und G. v. Max, fragt man sich doch, warum in anderen Fällen so streng verfahren wurde. Wie schnell eine Meinung sich ändern kann, zeigt die Tatsache, daß das Parthenon-Bild von Louis Dupré (1819) heute in der Galerie hängt, obwohl es im Katalog nicht vorkommt. Unerklärlich ist das erneute Fehlen Ary Scheffers, der zumindest in die Geschmacks- und Literatur-Geschichte (Heine!) des 19. Jhs. gehört. Dafür freut man sich über die Rehabilitierung der lebendig gemalten „Verteidigung von Saragossa“ des Spaniers Lucas. Kurzum, warum hat man dem Katalog nicht ein Verzeichnis der nicht ausführlich behandelten Bilder angefügt?

Bearbeiter des Katalogs ist Rolf Andree. Wer die Materie kennt, bewundert, was alles er mit Kennerschaft und Gründlichkeit zusammengetragen hat, ohne auf wesentlichen Vorarbeiten fußen zu können. Dabei ist die Anfertigung eines Kataloges von neuerer Kunst weniger reizvoll als von alter (es ist viel mehr „Kärnerarbeit“); denn kaum einmal gibt es Probleme der Zuschreibung zu erörtern. In diesem Falle waren nur drei

Namen anzuzweifeln, was diskret, allzu diskret, geschehen ist. Der „Perikles“ kann kein eigenhändiges Werk Davids sein – das ist im Text erwähnt, aber schon hinter den Künstlernamen hätte das Wort „Nachfolger“ gehört. Zögerte Andree wegen der Signatur? Zu prüfen bleibt noch die Frage, ob der „Perikles“ von dem hypothetischem „Doppelgänger“ gleichen Namens stammen kann, dem G. Brière (Sur David portraitiste, Bulletin de la Société de l'Histoire d'Art français, 1945/46, S. 146 – 148) einige „David“ signierte Bilder zugeschrieben hat. Andrees Zweifeln an der Autorschaft Ingres' beim signierten Bildnis einer Römerin hat Hans Naef beigepflichtet. Das Werk ist für Ingres zu wenig differenziert, aber es ist doch ein schönes Bild, das genauerer Untersuchung wert wäre. Schließlich ist das Wallraf-Rhartz-Museum durch den Katalog um einen Corot ärmer geworden: Die „Ville d'Avray“ ist eine Wiederholung von Robaut Nr. 1471. Vergleicht man die beiden Bilder, so genügt Andreas Notiz „eigenhändig?“ eigentlich nicht. – Weniger eine Frage der Zuschreibung als der Einordnung ergibt sich bei den beiden von Leibl und Sperl gemeinsam gemalten Bildern. Sie sind unter Leibl aufgeführt, der Anteil Sperls – immerhin flächenmäßig der größere – wird nur im Text erwähnt, was m. E. nicht ausreicht.

Zu den Abschnitten innerhalb des Schemas der Katalogisierung wäre folgendes festzustellen:

Die Künstlerbiographien sind in einem Schreibstübendeutsch verfaßt, wie man es aus alten Katalogen kennt; peinlich wird jede Information vermieden, die über „Schüler von . . .“, „tätig in . . .“, u. ä. hinausgeht. Wäre man wenigstens konsequent gewesen! Daß Monet mit dem Impressionismus zu tun hatte, bleibt unerwähnt, doch über Overbeck erfährt man u. a.: „Vorwiegend in Rom als Haupt der Nazarener tätig“. Kein Wort über Buschs Tätigkeit als Karikaturist; Knip erblindete, aber offensichtlich weder Degas noch Monet. Warum können Biographien in Katalogen nicht so verfaßt sein, daß die Lektüre sich lohnt und daß man vielleicht auch etwas über Rang und Bedeutung des Meisters erfährt?

Bildtitel ergeben sich im 19. Jahrh. nicht in jedem Fall von selbst, sondern können als poetische Metaphern dem Kunstwerk hinzugefügt werden. So erfährt man mit Interesse, daß etwa Thomas Bild den bezeichnenden Titel „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“ führt. Aber ließ sich nur bei Marées' „Ekloge“ und bei Hausmanns „Galilei vor dem Konzil“ feststellen, von wem der Titel stammt? Titelvarianten werden angegeben; die einzige Ausnahme: van Goghs „Brücke von Arles“ heißt jetzt „Die Zugbrücke“, und zwar ausschließlich. Wenn man einen eingebürgerten und sogar populären Bildtitel abschafft, müßte die Neubenennung begründet werden.

Ausführlich und sehr gut wird über den Zustand der Bilder berichtet. Wie wichtig diese Feststellungen sind, muß nicht hervorgehoben werden. Leider finden sich im Vorwort nicht die Namen der Restauratoren Weber-Scheld und Hahn, denen diese Berichte zu verdanken sind.

Die Provenienz konnte bei bedeutenden Werken weit zurückverfolgt werden, oftmals bis zum Künstler. Merkwürdig nur, daß über die Herkunft von Vuillards erst 1961 erworbener „Frau im Atelier“ nichts bekannt ist.

Vorstudien, Varianten u. ä. sind in erstaunlicher Fülle genannt. Nur wenig bleibt nachzutragen: Nicht nur der Degas WRM 3122 ist ein Vorläufer der „Tänzerinnen“ in der Slg. Bührle, sondern auch das Pastell im Toledo Museum of Art (Lemoisne 997) (von den Vorstudien Lemoisne 997 bis, 999, 999 bis, 1000 abgesehen). – Ramboux' „Brüder Eberhard“ sind zweimal lithographisch reproduziert worden (Singer 7437, 7439). – Die Variante von Liebermanns „Tochter Käthe zu Pferd“ befindet sich seit 1962 im Kunstmuseum Düsseldorf.

Über die Datierung konnten viele neue Angaben gemacht werden. Einige Bilder, darunter Werke von Blechen und Friedrich, müssen weiterhin undatiert bleiben. Auch auf eine ungefähre Angabe der Entstehungszeit wurde hier (zu Recht?) verzichtet. Anderes hat inzwischen erschienene Literatur geklärt: K. Berger hat in seiner Redon-Monographie (Köln 1964) den „Kampf mit dem Drachen“ um 1907 datiert, und K. Hammer hat im Bulletin „Museen in Köln“ 3, 1964, S. 327/8, ausführlich über Ingres' Athene gehandelt.

Zur Personen- und Ortsbestimmung hat Andree meistens sehr Präzises geschrieben und viel Neues herausgefunden. Nur wenige Fragen bleiben: Wer ist Françoise Simonnier (Gros), wer der Maler Kolbe (Krafft), wer die porträhaft dargestellte „Genesende“ Kalkkreuths? Über Ville d'Avray („Corot“), das Tal von Optevoz (Daubigny), L'Hermitage bei Pontoise (Pissarro) wäre ebenso Genaueres zu sagen gewesen wie über Slevogts Neukastel. Und bei Reinhold ist schon der Titel „Serpentara“ zu knapp. Was es allerdings mit dem Kaisertag in Hamburg (Corinth) auf sich hatte, läßt sich zugegebenermaßen auch von Hamburg aus nicht feststellen.

Einhellige Bewunderung verdient, wieviel Literaturhinweise Andree (in knapp zwei Jahren!) zusammenbringen konnte. Der Katalog enthält „die uns bekanntgewordene Literatur“ ohne Unterschied. Nur wer sich mit ähnlicher Arbeit beschäftigt oder beschäftigt hat, kann diese Leistung richtig würdigen. Dennoch ist sich der Rez. darüber im klaren, daß mancher dieses Prinzip der Vollständigkeit ablehnt und – etwa angesichts der Literatur zum Böcklin oder zum Renoir (je eine Seite in Nonpareille) – für Beschränkung auf das Wesentliche plädiert. Dem ist entgegenzuhalten, daß es viele Fälle gibt, wo umstritten sein wird, was als wesentlich anzusehen ist, und daß außerdem die Kriterien einer Auswahl zeitgebunden sind. Zudem wird es eines Tages für die Kunstgeschichte neue Aufgaben wie die „Resonanzgeschichte“ geben; diese werden ohne solche Informationen nicht auskommen können.

Der Rez. hat seit Erscheinen des Katalogs nicht mehr als folgendes Fehlende gefunden: Menzels „Alt-Neu-Synagoge zu Prag“ war 1896 auf der Menzel-Ausstellung des Kunstvereins und der Kunsthalle zu Hamburg (Nr. 5 und S. 30), das Werk ist abgebildet bei E. W. Bredt, Menzels Wanderbuch, München 1920 (S. 30), und erwähnt von C. Bodenstein im Katalog der Menzel-Ausstellung in Wien 1896 (S. XX). Deusser zeigte seine „Kürassiere“ 1912 auf der Kölner Sonderbund-Ausstellung (Nr. 554, Abb. 55), dort ist das Bild übrigens 1905 (und nicht 1910) datiert. Bei Kalkkreuth d. J. ist die Tübinger Dissertation von A. Brachert- von der Goltz nicht berücksichtigt. Steinhausens

Selbstbildnis mit Gattin ist behandelt bei Wezsäcker-Dessoiff, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im 19. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1907, I S. 104, Abb. 48, II S. 148.

Leider sind die Abbildungen schlecht gedruckt (Fa. Greven & Bechtold, Köln). Das mindert nicht nur die Freude am Bildteil, auch dessen wissenschaftliche Brauchbarkeit leidet darunter ganz erheblich.

1965 ist der erste Nachtrag zu Andrees Katalog erschienen, der „Sieben französische Gemälde“ enthält; Tilman Falk hat ihn zusammengestellt, und von Gert von der Osten stammt das ausführliche Vorwort. Dieser Nachtrag ist berechtigt, weil er zwei wichtige Neuerwerbungen enthält: die ersten Cézannes im Wallraf-Richartz-Museum. Es bleiben vier weitere Anschaffungen der Jahre 1964/65. Und der „Parthenon“ von Dupré, dessen Fehlen oben beanstandet wurde.

Der Katalog der Bildwerke des 19. und 20. Jahrhunderts beschreibt außer den Werken aus dem Museum solche im übrigen öffentlichen Besitz der Stadt Köln. Das ist sehr berechtigt; denn auch diese gehören zum allgemein zugänglichen Kunstbesitz der Bürgerschaft, und es sind unter ihnen Arbeiten von Hildebrand, Bourdelle, Zadkine, Marcks, Wouters. Das Vorwort von der Ostens ist in diesem Katalog ausführlicher, umreißt das Gesicht der Sammlung, in der noch vieles fehle, „manches auch mit einer gewissen Üppigkeit“ vertreten sei. Die Sammlung der Bildwerke ergebe kein vollständiges Bild – „jeder Kenner sieht es – warum es nicht zugeben.“

Von den vor 1945 erworbenen Werken enthält der Katalog nur 23, die übrigen 167 sind in den vergangenen 20 Jahren hinzugekommen. Vom „alten Besitz“ sind außer Lehmbrucks Frauentorso von 1910 kaum mehr als die Werke von Scharff, Haller und Wimmer zu nennen. Das 19. Jahrhundert ist besonders unzureichend vertreten; Houdon (1778), Degas, Rodin, Renoir, Hildebrand, Bourdelle, Maillol sind eigentlich allein erwähnenswert. Im 20. Jahrhundert hat die deutsche Plastik immer noch ein zu starkes Übergewicht – noch fehlen Werke etwa von Brancusi, Laurens, Gonzales, Giacometti –, aber in den letzten Jahren haben Erwerbungen von Lipchitz, Calder, Max Ernst, Pevsner den Charakter der Sammlung bereits verändert; sie sind zu den Arbeiten von Marini, Moore, Arp, Manzu getreten, die früher fast allein die außerdeutsche Bildhauerkunst repräsentierten. Unter den Deutschen sind Lehmbruck (7 Figuren), Barlach (das Holz „Hockende Alte“, 3 größere Bronzen u. a.) und Mataré (5 Holzskulpturen, eine Bronze und der Lochner-Brunnen) besonders gut vertreten, während Marcks – wie in vielen deutschen Museen – mit 11 Werken etwas zu sehr im Vordergrund steht.

Eine Hauptfrage bei der Anfertigung eines Plastikkataloges ist, ob man bei Werken aus Metall außer der Anzahl der Güsse auch die Standorte der anderen Exemplare angeben soll. In Köln hat man sich dazu entschlossen. Das erscheint dem Ref. fragwürdig. Weder ist der Nutzen ganz einzusehen, noch ist Vollständigkeit zu erreichen. Es ließe sich eine ganze Reihe nicht genannter Exemplare nachtragen, keineswegs nur bei der Edition Vollard von Maillol-Plastik (mit unbekannter Auflagenhöhe) und bei Rodins Ehernem Zeitalter, von dem 150 Güsse existieren (hier beschränkte man sich auf die Nennung von Exemplaren in öffentlichen Sammlungen; angeblich sind es nur neun – selbst das benachbarte Kunstmuseum Düsseldorf wurde übersehen). Bei den

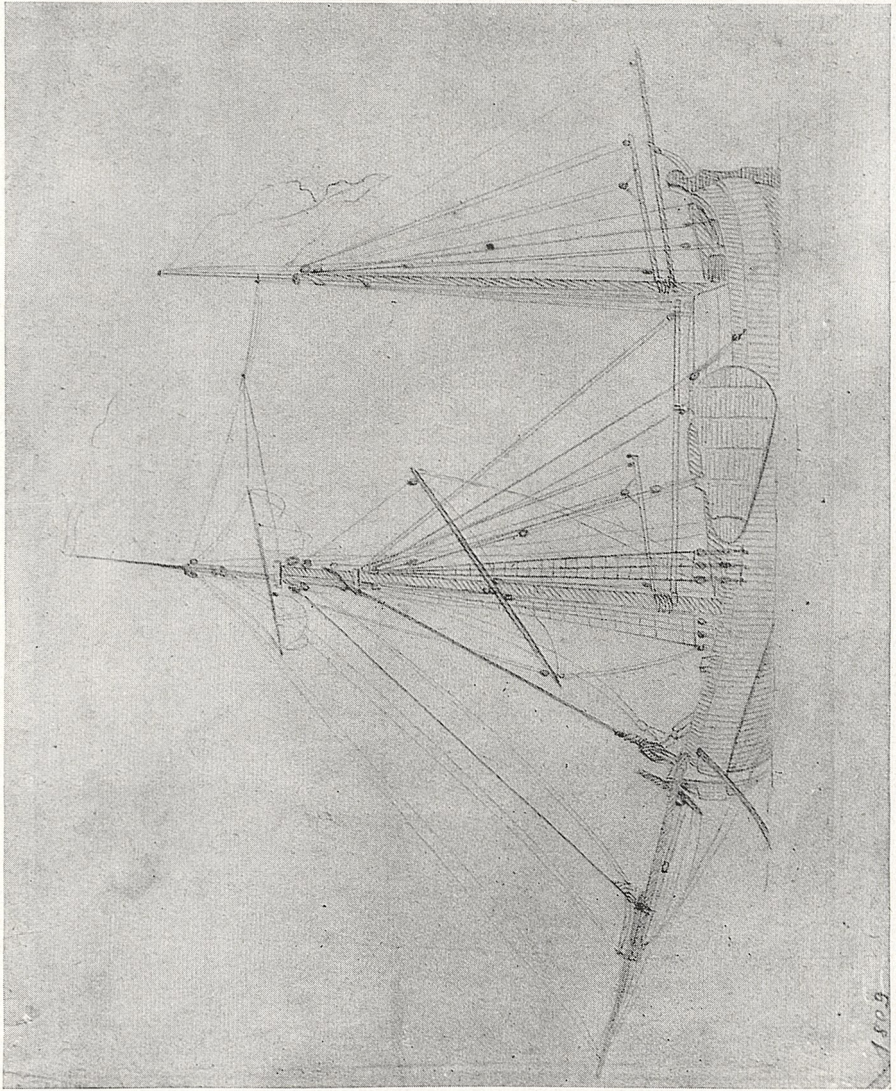


Abb. 1 Caspar David Friedrich: Zweimastiger Schoner. Düsseldorf, Kupferstichkabinett

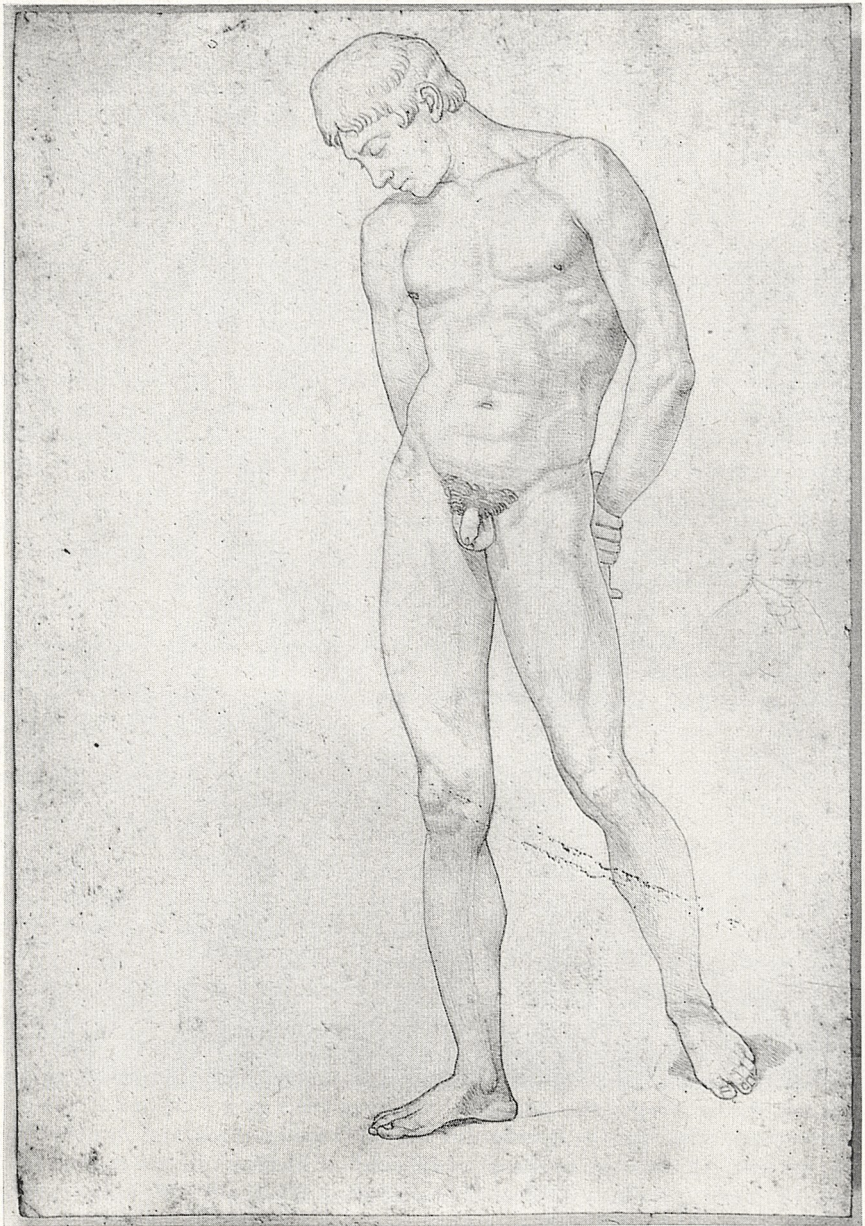


Abb. 2 Friedrich Woldemar Olivier: Aktstudie. Düsseldorf, Kupferstichkabinett



Abb. 3 Karl Blechen: Gotische Kirchenruine. Düsseldorf, Kupferstichkabinett



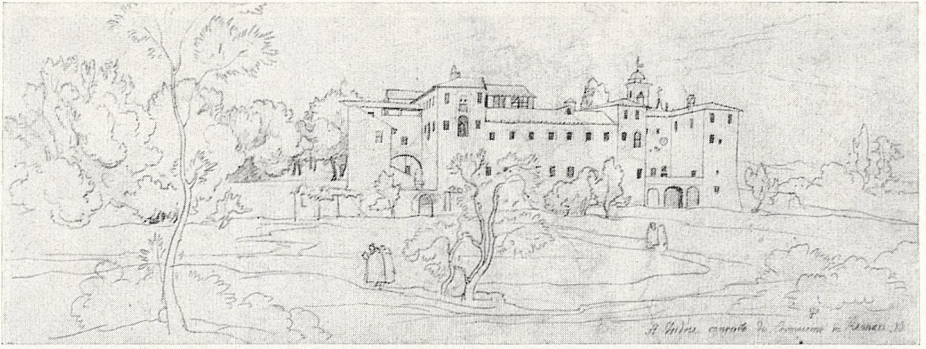


Abb. 4 a Friedrich Preller: Das Kloster S. Isidoro in Rom. Düsseldorf, Kupferstichkabinett



Abb. 4 b Bonaventura Genelli: Illustration zur Walpurgisnacht. Düsseldorf, Kupferstichkabinett

Degas-Figuren (Auflagenhöhe jeweils 22) verzichtete man inkonsequenterweise ganz auf die Aufzählung. Die zahlreichen Lücken in den Literaturangaben hängen mit dem oben kritisierten Entschluß zusammen. Im Vorwort heißt es: „Bei in mehreren Güssen vorhandenen Werken wird im wesentlichen Literatur zu unseren Exemplaren aufgeführt, Literatur zu anderen Güssen nur, um diese nachzuweisen, und wenn wichtige Bemerkungen dazu enthalten sind.“ So finden sich unter „Literatur“ zahlreiche fremde Museums- und Ausstellungs-Kataloge, aber Aufsätze, in denen „wichtige Bemerkungen“ zu finden wären, fehlen oft. Zu Degas z. B. kannte man nur das Buch von Rewald (Zürich 1957). Die Position von Degas' Tänzerin SK 160 – position de quatrième devant sur la jambe gauche – wird übrigens nicht genannt, statt dessen heißt die Figur „Tänzerin, auf dem linken Bein stehend“, womit sie mißverstanden ist.

Leider fehlen grundsätzlich Hinweise auf die Sockel, welche mit den Werken verbunden sind.

Gut sind im allgemeinen die Bemerkungen zur Stellung des einzelnen Bildwerks im Oeuvre des Künstlers, die Auflagenhöhe etc.; bemerkenswert die Darstellung der komplizierten Entstehungsgeschichte von Hildebrands „Vater Rhein“ und von seinem unvollendet hinterlassenen Relieftriptychon. Nachzutragen wäre, daß Marcks' Kölner Totenmal von der Kreuzigungsgruppe am Westgiebel von Schulpforta angeregt ist; M. hat die Gruppe 1933 gezeichnet (cf. Similia, Hamburg 1964, T. 22). – Für diese Rubrik hat sich die systematisch unternommene Korrespondenz mit den Künstlern höchst fruchtbar ausgewirkt.

Wie Plastik für wissenschaftliche Zwecke zu photographieren ist, weiß man seit Wölfflin. Es ist dem Rez. bekannt, daß es Bildwerke gibt, die aus schräger Sicht aufgenommen werden müssen, aber er fragt sich, warum das auch bei Büsten und Statuen notwendig sein soll. Die Aufnahmen selbst sind im allgemeinen gut, doch gibt es Gegenbeispiele (T. 179 – 181!).

Bei genauer Lektüre fallen in beiden Katalogen eine Reihe von Unvollkommenheiten auf, die fehlen könnten, wenn die Kataloge sorgfältiger redigiert und revidiert worden wären. Da bei solchen Arbeiten nicht mit einer baldigen zweiten Auflage gerechnet werden kann, wäre zu fragen, ob man nicht in Zukunft den Bearbeitern einige Monate mehr Zeit geben müßte.

Helmut R. Leppien

RICHARD BERNHEIMER, *The Nature of Representation. A Phenomenological Inquiry*, hrsg. von H. W. Janson, New York (New York University Press) 1961. XI und 249 S.

Das Buch *The Nature of Representation* wurde von seinem Verfasser, als er 1958 starb, unvollendet hinterlassen. Aus dem Manuskript, treu den Gedanken des verstorbenen Gelehrten, von H. W. Janson herausgegeben, ist die Abhandlung leider nicht vollständig. Das Buch leidet nicht nur deshalb, daß es eines abschließenden Kapitels ermangelt; es scheint, daß auch in den Gedankengängen und der schriftstellerischen Form der vorhandenen Teile viel zu finden ist, das noch geklärt, vielleicht entwickelt werden sollte.