

war, zeigten eindeutig die ausgestellten, von Rosso autorisierten Fotos seiner Plastiken. Bei Skulpturen, die in Aufsicht gesehen werden müssen, waren die Sockel zu hoch; die Beleuchtung machte aus dem ‚Bambino al sole‘ einen ‚Bambino al riflettore‘. Mit neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen konnte die Ausstellung nicht aufwarten. Umso mehr hätte man sich eine stärkere Anlehnung an den Mailänder Katalog gewünscht, wenn auch nicht gerade in der falschen Identifizierung einer von Rosso hergestellten Kopie als Vergleichsstück zu seinen eigenen Arbeiten mit Rodins ‚Eve‘, statt mit Houdons ‚Frileuse‘.

Gleichwohl kann nicht genug hervorgehoben werden, wie verdienstvoll es war, mit dieser Ausstellung die vielen offenen Fragen, die Rossos Werk stellt, aber auch die Versäumnisse der Forschung vor Augen geführt zu haben.

Werner Schnell

RICHARD GERSTL (1883—1908)

Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, 1. 12. 1983—26. 2. 1984
(mit einer Abbildung)

Richard Gerstl, einem der faszinierendsten und rätselhaftesten Maler der frühen Wiener Moderne, der gleichzeitig außerhalb Österreichs einer der unbekanntesten ist, widmete das Historische Museum der Stadt Wien seine jüngste Ausstellung. Angesichts der besonderen Stellung seines Werks und ihrer Rezeption (bzw. Nicht-Rezeption) ergibt sich ein, um es vorweg zu sagen, zwiespältiger Eindruck der Präsentation.

Die 100. Wiederkehr seines Geburtsjahres bot den Anlaß zu einem längst fälligen Überblick über sein lediglich fragmentarisch erhaltenes Schaffen. Fast zwei Jahrzehnte liegt die letzte große Gerstl-Ausstellung zurück, die 1966 in der Wiener Secession und im Tiroler Kunstpavillon in Innsbruck gezeigt wurde. Diese lange Pause ist um so erstaunlicher, als Wiener Kunst und Kultur der Jahrhundertwende seit geraumer Zeit verstärkte Aufmerksamkeit finden, die sich in einer Fülle von Publikationen und einem intensiven Ausstellungsbetrieb niederschlägt und die gerade mit der großen Wien-Schau der diesjährigen venezianischen Biennale einem neuen Höhepunkt zuzustreben scheint. So fand denn auch die Gerstl-Schau in charakteristischer zeitlicher Überschneidung mit dem Anton von Webern-Fest und -Symposium statt (das ebenfalls einen 100. Geburtstag beging), mit einer Ausstellung über den jungen Kokoschka in der Hochschule für angewandte Kunst und mit einer Schiele-Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste, die Aquarelle und Zeichnungen innerhalb des von Serge Sabarsky organisierten Ausstellungskarussells präsentierte.

Rückblickend betrachtet, entbehrt es nicht einer gewissen Hintergründigkeit, daß Gerstls Werk im Historischen Museum der Stadt Wien gezeigt wurde, während Schiele und Kokoschka von ihren ehemaligen Schulen ‚heimgeholt‘ wurden (die Hochschule für angewandte Kunst ist die Nachfolgerin der Wiener Kunstgewerbe-

schule, an der Kokoschka studierte). Gerstl hatte man an der Akademie der bildenden Künste lediglich „genügenden“ Erfolg bescheinigt und schließlich, nach Auseinandersetzungen mit ihm, aus dem Lehrbetrieb „entfernt“. Wenige Monate später, im November 1908, nahm er sich, kaum 25jährig, das Leben. Das erhaltene Werk, von dem vor seinem Tod nie ein einziges Bild ausgestellt worden war, übergab die Familie einer Speditionsfirma, es blieb somit weiterhin völlig unbekannt. Die nächsten 23 Jahre lagerte es in einem Depot, ehe 1931 Gerstls Bruder dem Inhaber der „Neuen Galerie“ in Wien, Otto Nirenstein (Kallir) einige Arbeiten zeigte. Zwar gab es in den folgenden Jahren Ausstellungen in Österreich und Deutschland, doch konnte sich Gerstls Name infolge der Hetzkampagne gegen „entartete Kunst“ und der politischen Situation nicht mehr international durchsetzen.

Als 1956 zehn Arbeiten Richard Gerstls im österreichischen Pavillon der venezianischen Biennale zu sehen waren, wurden sie mit an Tachismus und Informel geschulten Augen wahrgenommen. Über eine Besprechung der Ausstellung in der Zeitschrift *Kunstwerk* setzte die Redaktion damals programmatisch die Bemerkung: „Wir sehen sowohl in Gerstl als auch in Soutine und Corinth ... ein Formprinzip wirksam, das heute durch den Tachismus aktuell geworden ist.“ (*Kunstwerk*, 10. Jg. 1956/57, I—II, S. 99.) Dieser Sachverhalt betrifft im besonderen die Problematik der Ausstellung im Historischen Museum. Die Bedeutung Gerstls als Vorläufer des abstrakten Expressionismus und als eines der wichtigsten Maler des österreichischen Frühexpressionismus ist kaum zu überschätzen. Inwieweit aber trug die Präsentation diesem Umstand Rechnung?

Von den rund 80 erhaltenen Werken waren 27 Gemälde und drei Zeichnungen zu sehen, dazu einige Fotografien und Postkarten als Erläuterungen zu den sehr spärlich überlieferten biographischen Angaben. (Ein bisher unpubliziertes Autograph Gerstls aus dem Archiv der Akademie — ein langer Beschwerdebrief wegen Nichtausstellung seiner Werke, wenige Wochen vor seinem Tod in äußerster Erregung verfaßt — hätte hier eine wesentliche Ergänzung geboten.) Die Glanzstücke der Ausstellung bildeten Werke aus öffentlichem Besitz, die in Wien auch sonst ständig gesehen werden können, wie die Schwestern Fey, das „Selbstporträt, lachend“ (*Abb. 3*), das Bildnis Ernst Diez aus der Österreichischen Galerie und das Familienbild Schönberg aus dem Museum moderner Kunst — aber auch das in Privatbesitz befindliche Selbstbildnis als Halbakt. Um die zuvor genannte Bedeutung Gerstls deutlich zu machen, hätte es allerdings weiterer Schlüsselwerke aus privaten Sammlungen bedurft, wie des Porträts Zemlinsky, des Selbstporträts als Akt in ganzer Figur und des Gruppenbildes Schönberg, das die Entstofflichung von Gerstls Schaffen bis an die Grenze zur autonomen Malerei vorantreibt. Auch andere Werke, die diesen Prozeß veranschaulichen, wie das Doppelbildnis im Garten, das Porträt seiner Mutter oder des Sitzenden im Garten, fehlten in der Ausstellung. Somit bestimmte das im Umkreis der Wiener Secession anzusiedelnde Schaffen Gerstls allzusehr den Eindruck der Schau: sein früher Pointillismus, der deutlich an Carl Moll erinnert — etwa im Bildnis Smaragda Berg —, sein farbstarker Impressionismus, der französische Anregungen aus den Secessions-Ausstellungen aufge-

nommen haben mag, seine elegante Bildnismalerei. Die kunsthistorischen Gewichte waren damit für den Besucher ganz anders gelagert als etwa 1966. Die Bildzusammenstellung dieser letzten vorangegangenen Kollektive machte es damals *noch* einsichtiger, weshalb Gerstl zusammen mit Klimt, Kokoschka und Schiele zu den großen Malern der frühen österreichischen Moderne gezählt werden sollte.

Der Ausstellungskatalog ist in seinen Farbtafeln bedauerlicherweise nur selten farbgetreu. Die meisten Reproduktionen weisen einen starken Rotstich zuungunsten der von Gerstl sehr häufig verwendeten grünen Töne auf. Otto Breicha, auf den auch die Initiative zur Ausstellung und ihr Konzept zurückgehen, gibt auf vier Seiten eine Charakterisierung von Gerstls Kunst („Kursorisches“ zum Fall Gerstl).

Freilich soll nicht verschwiegen werden, daß die Auseinandersetzung mit Gerstl besondere Probleme mit sich bringt. Das geringe erhaltene Oeuvre, das zum größten Teil in Privatbesitz und fallweise konservatorisch gefährdet ist, erschwert eine Ausstellungspräsentation. Die Quellenlage ist besonders ungünstig, zumindest teilweise infolge jener unglücklichen Beziehung zwischen Gerstl und Mathilde Schönberg, der ersten Frau des Komponisten. Gerstl war mit Schönberg befreundet, erteilte ihm einige Zeit hindurch Malunterricht und verbrachte die Sommer 1907 und 1908 mit ihm und seiner Familie am oberösterreichischen Traunsee. Das Scheitern der Affäre und der Bruch Schönbergs und des Schönberg-Kreises mit Gerstl mögen zusammen mit seiner Isolation als Künstler zu seinem tragischen Ende geführt haben. Alles, was sein Leben betraf, hatte er entweder selbst vernichtet, oder es ging nun, absichtlich oder unabsichtlich, verloren. Als man fast ein Vierteljahrhundert später bei Freunden und Verwandten Angaben zu seiner Biographie sammelte, war die Ausbeute nicht sehr groß.

Dennoch ist es verwunderlich, daß über Gerstl bis heute lediglich zwei wesentliche Aufsätze vorliegen (Breicha 1965, Kallir 1974) sowie die beiden genannten Kataloge (eine Studie Robert Kalmars ist bislang unveröffentlicht). Der im gegenwärtigen Ausstellungs- und Publikationsbetrieb so viel strapazierte Anlaß des Jubiläums führte im Falle Gerstls — soweit mir bekannt — zu keiner einzigen weiteren Veröffentlichung, zu keinem einzigen Nachruf. Der Wiener Ausstellung kam somit auch unter diesem Gesichtspunkt wesentliche Funktion zu. Auch wenn man sie sich durch weitere wichtige Werke ergänzt wünschte, wurde in ihr doch deutlich, daß Gerstl ein Vollblutmaler war, den das Licht- und Farberlebnis des Impressionismus entscheidend geprägt hatte. Pointillismus und Divisionismus, letzteren vor allem durch den in Wien so umjubelten Giovanni Segantini vermittelt, übernahm Gerstl nur kurzfristig — dies belegten im Historischen Museum beispielsweise die Dame mit Federhut, die getupfte Selbstbildnis-Graphik, verhaltener auch das Schönberg-Porträt — um die methodisch angewandte Farbzerlegung im Bild bald zugunsten einer erregteren formalen Behandlung zu verlassen. Diese Art seiner emotionalisierten Malerei aus schnell hingeworfenen Farbflecken, deren Kolorit wesentlich freier erscheint, dokumentierten etwa das Selbstbildnis vor blaugrünem Hintergrund, das Palais Liechtenstein, in dem der malerische Impuls noch bewegter wird, und einige Gartenbilder. Der an Munch erinnernde Aspekt von Gerstls Werk war am augen-

fälligsten durch das Porträt Diez vertreten. Von den immer stärker gestisch betonten, den abzubildenden Gegenstand zunehmend verlassenden Gemälden war bereits die Rede.

Der Großteil von Gerstls Oeuvre entstand zwischen etwa 1904 und 1908 und war im Verzicht auf Feinheit in der Malerei und auf den dekorativen Lebensentwurf der Wiener Moderne zum damaligen Zeitpunkt von Anerkennung ausgeschlossen. Das Präziöse und Verspielte, wie es für den Wiener Jugendstil so typisch ist, trat bei Gerstl zugunsten einer Schilderung der subjektiven Wahrnehmung und des suggestiven Farbeinsatzes in den Hintergrund. Nicht zuletzt aber unterscheidet sich Gerstls Werk von vielen Künstlern der Secession und ebenso von den späteren österreichischen Expressionisten auch darin, daß es ohne Symbolik und ohne Allegorie auskommt.

Patrick Werkner

Rezensionen

PIERRE LAVEDAN, JEANNE HUGUENEY, PHILIPPE HENRAT, *L'Urbanisme à l'Époque moderne. XVI^e—XVIII^e Siècles* (Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie, 13). Genève, Droz 1982. 310 Seiten, 283 Tafeln mit 815 Plänen und Abbildungen.

Es ist nicht leicht, das vorstehende Werk gerecht zu würdigen. An der Spitze seiner Verfasser steht ein großer Name und hinter diesem ein reiches, engagiert der Geschichte des Städtebaus gewidmetes Forscherleben. Von einer Gesamtdarstellung des abendländischen Städtebaus, unter Einschluß der Kolonien, darf man weniger eindringliche Einzelanalysen erwarten als Hauptzüge der Entwicklung, bei aller notwendigen Kürze doch vollständige Faktenvorlage und dies alles nach neuestem Forschungsstand. Hier liegt nun ein erstaunlich altmodisches Buch vor, ohne allerdings darin in eine vielleicht erfrischende Qualität umzuschlagen. Man glaubt zunächst, eine Neuauflage von Lavedans *Histoire de l'Urbanisme. Renaissance et Temps modernes* (21959) vor sich zu haben, muß aber feststellen, daß es sich um ein ganz neu konzipiertes Werk handelt. Erfrischend erscheint der Ansatz, keine politische, administrative, soziologische oder wirtschaftliche Geschichte des Städtebaus schreiben zu wollen, sondern von der Gestalt der Stadt auszugehen (S. I.: „C'est l'étude de la f o r m e de la ville"), ohne dabei die vorgenannten Bedingungen zu vernachlässigen. Aber die Untersuchung der Bedingungen, die eine Tatsache determinieren, ist nicht die Untersuchung dieser Tatsache („Mais l'étude des conditions qui déterminent un fait n'est pas l'étude de ce fait"). Die Formanalyse einer Sache — z. B. der Place des Vosges oder des Kapitols — im Bewußtsein von deren außerformalen Mitbedingungen könnte von kritischem Nutzen nicht nur für das Lager der Anhänger reinster Stilkritik, sondern auch für die Lager auf den Gegenseiten, nicht zuletzt für das der rein historisch arbeitenden Disziplin sein. Altmodisch ist das Werk im besten Sinn durch seinen programmatischen Rückgriff auf