

step by step via all the preparatory drawings and studies, as well as the prints and glass paintings that often serve as staging posts on this voyage of discovery. This is not, however, a task that can be easily accomplished within the context of an exhibition. In the event, a number of preparatory studies were shown in the final section of "Kandinsky und München", in particular, studies relating to the paintings *Small Pleasures* and *Picture with White Edge*, but which served only to whet one's appetite, rather than elucidating the artist's by this date extremely complex manner of working.

If it is this final section that presents us with the visually most intractable material, these difficulties are not eased by the fact that this is the only room in the entire exhibition given over solely to Kandinsky. One way of understanding his apparently abstract paintings of these years is by reference to the diverse sources on which he draws: Russian folk prints, Bavarian *Hinterglasmalerei*, and the like. But although most of these objects are on display somewhere in the exhibition, they are not physically present here where they are most needed. For the rest, however, the hanging is a model of clarity and discretion, while the exhibition itself makes a vital and significant contribution to the study of an artist so often written about, and yet still so little understood.

Peter Vergo

#### FRANZÖSISCHE AUSSTELLUNGEN ZUM 100. GEBURTSTAG VON GEORGES BRAQUE

Eine jubiläumsgerechte Jahrtausendausstellung zu Ehren des am 14. Juni 1882 geborenen Georges Braque mit Leihgaben aus aller Welt schien den französischen Verantwortlichen verzichtbar, wenn nicht unmöglich, nachdem 1973/74 in der Orangerie der Tuileries eine große Braqueausstellung zu sehen war und auch die Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence Braques Werk 1980 umfassend gezeigt hatte. Statt der säkularen Retrospektive also wurden zwei verhältnismäßig kleine Ausstellungen organisiert, eine im Centre Pompidou durch das Musée national d'art moderne, eine weitere durch die Museen in Bordeaux und Straßburg, die bis zum 1. September in Bordeaux zu sehen war und zur Zeit noch in Straßburg stattfindet (bis zum 28. November). Schiere Beliebigkeit ließ sich trotz der Beschränkung wenigstens in Paris vermeiden. Die Ausstellung vereinigte hier vorübergehend und im Vorgriff auf einen für später erhofften Zustand die Gesamtheit dessen, was das Musée national d'art moderne an Werken Braques besitzt (52 Nummern im Katalog), zugleich die rund zwanzig Werke in den übrigen französischen Museen. (Druckgraphik blieb allerdings, wie auch in Bordeaux/Straßburg, ausgeschlossen.) Vor allem war aber in die Ausstellung eine Präsentation der nicht sehr zahlreichen papiers collés Braques eingebettet, am genauen Ort innerhalb der chronologischen Abfolge der Exponate, ausgestattet mit einem Anflug von Weihe durch das aus konservatorischen Gründen gebotene Halbdunkel. Daß es sich ei-

gentlich um eine Ausstellung in der Ausstellung handelte, wurde deutlich durch die Internationalität der Leihgaben und die Veröffentlichung eines separaten Katalogs. Als eigene Ausstellung ist sie bis Januar 1983 in Washington zu sehen.

Das Musée national d'art moderne gelangte auf traurig typische Weise in den Besitz seiner Braquesammlung. Von den rund fünfzig Bildern, Zeichnungen, Plastiken und kunstgewerblichen Dingen wird nur der weitaus geringste Teil staatlichen Ankäufen verdankt, die zugleich spät begannen. Nach dem Ersten Weltkrieg versäumte man die einzigartige Gelegenheit, anlässlich der Versteigerung der als Feindesgut beschlagnahmten Lagerbestände Kahnweilers dem Museum zu einem Fundus bester kubistischer Bilder zu verhelfen. Erst seit den dreißiger Jahren wurden Arbeiten Braques erworben, nicht nur im Kunsthandel glücklicherweise, auch beim Künstler selbst, wodurch wenigstens aus der Zeit seines internationalen Ruhms wichtige Werke ins Museum kamen. Nahezu alle Bilder der Fauveperiode und der kubistischen Zeit bis 1914 sind dem Musée national d'art moderne von Sammlern oder Braque selbst vermacht bzw. geschenkt worden. Dagegen mag anerkennend das Museum in Straßburg erwähnt sein, das immerhin schon 1923 ein Stilleben Braques von 1912 kaufte.

Jede Braqueausstellung läßt sich mit Beispielen seiner fauvistischen Malerei wirkungsvoll einleiten; die farbige Frische des Fauvismus ist eminent eindrucksvoll, die Qualität der Bilder Braques tut das übrige. In Paris und Bordeaux sah man überaus schöne Bilder, sieht sie jetzt noch in Straßburg. Bedauerlich nur, daß sie wie Preziosen erscheinen, die nach Laune aus einer Schatulle gezogen werden, deren Inhalt man in seiner Gesamtheit nicht kennt. Die Produktion der beiden fauvistischen Jahre Braques ist umfangreich, bislang aber durch keinen kritischen Katalog überschaubar gemacht. Sie kennt Entwicklungsstufen und vielleicht stilistische Alternativversuche. In Bildern der Pariser Ausstellung drängte es Braque einerseits, den Gegenstandsformen Linienschwünge abzusehen oder anzustilisieren, aber daneben genügte ihm auch eine divisionistische Technik, die keinen Dingumriß in Bewegung bringt. Daß sie zum Teil in den gleichen Wochenzeiträumen entstanden sein sollen, ist merkwürdig.

Dank der jüngst erfolgten Schenkung Masurel (die allerdings nicht dem Musée national d'art moderne zugute kam) konnten in der Pariser Ausstellung für alle Jahre der kubistischen Zeit von 1908—1914 charakteristische Beispiele gezeigt werden. Es fehlen freilich in Frankreich die großartigen Stilleben mit Musikinstrumenten von 1909/10, Beispiele der auf Schemen reduzierten Musizierenden von 1910 und 1911, auch solche Bilder von 1913, die den Collagestil der *papers collés* durch Dämpfung farbiger Kontraste und Transparenz der Überlagerungen am überzeugendsten in Malerei übersetzen, ohne schon überladen zu wirken wie ein Bild von 1914, das erst im vergangenen Jahr vom Musée national d'art moderne gekauft worden ist.

Von der stilistischen Antithetik bei Braque in den zwanziger Jahren vermittelte die Ausstellung keine rechte Anschauung. Im ersten nachkubistischen Jahrzehnt lebt Braques Kubismus als eine Art Prunkstil fort, dem eine vergleichsweise na-

turalistische Figuren- und Stillebenmalerei an die Seite tritt. Einen stilistischen Dualismus ähnlicher Art gibt es etwas früher bekanntlich auch bei Picasso. Die Frauenakte Braques, die erste zusammenhängende Figurenreihe in seinem Werk, gehören in den klassizistischen Kontext jener Jahre, bleiben aber mit ihrer michel-angelesken oder barocken Muskel- und Formenfülle an modernen, nachantiken Vorbildern orientiert und behaupten eben darin ihre Besonderheit. Das Musée d'art moderne besitzt mit den beiden „Canéphores“ von 1922 immerhin die Inkunabeln von Braques Figurenmalerei der zwanziger Jahre. Die ihrerseits üppigen Stilleben dieser Zeit mit Früchten als bevorzugtes Motiv belegen Sinn für Kulinarisches und jetzt auch bürgerlichen Lebensstil. Charakteristische Beispiele dieser Bilder meist schmalen querrrechteckigen Formats fehlten in der Ausstellung. Wenig besser vertreten waren die gleichzeitig entstehenden große „kubistischen“ Stilleben der „Guéridons“ und „Cheminées“, jenes erwähnten Prunkstils, deren Erkennungszeichen die Gitarre geworden ist.

In der Zeit um 1930 war Braque intensiv um Erneuerung bemüht, durch Versuche mit expressiv deformierten Figuren, die an den Picasso der späteren zwanziger Jahre anknüpfen, zugleich durch Experimente mit einem kurvigen Lineament. Keines der Figurenbilder, die Braque freilich teilweise verworfen, d. h. vernichtet oder übermalt hat, befindet sich zur Zeit in einem französischen Museum. Das überzeugendste Ergebnis seiner Erneuerungsanstrengung, überzeugender wohl auch als die linienseligen Illustrationen zur Theogonie Hesiods (sie waren im Juni und Juli dieses Jahres in der Pariser Galerie Leiris ausgestellt), ist aber ohnehin die Serie der dünn gemalten „braunen“ Stilleben, von denen dem Musée national d'art moderne eines der schönsten gehört. Zudem hat Braque in Ansätzen — wohl der wesentlichste Reflex des Surrealismus bei ihm — der kurvig konturierten Form etwas vom dynamischen und expressiven Gehalt des Biomorphen abgewonnen, was besonders seinen „Gitarrestilleben“ der dreißiger Jahre eine neue und buchstäbliche Lebendigkeit verleiht. Leider findet man in französischen Museen kein einziges dieser meist nach der Farbe dargestellter Tischtücher benannten Bilder, es sei denn man rechnet den erst 1952 fertiggestellten „Guéridon rouge“ des Musée national d'art moderne dazu. — Wenn Kuriosa für Fehlendes entschädigen könnten, hätte Braques Stilleben mit Kreuz, Rosenkranz und Totenschädeln von 1939 wohl diesem Zweck genügt. Das Musée national d'art moderne besitzt die asketischste Version der Reihe. Braque dürfte zu Unrecht geglaubt haben, es genüge ein Maler seiner Befähigung, um auch noch in seiner Zeit solchen religiösen Gegenständen den Charakter bloßer Devotionalien zu nehmen.

Das erste durch den französischen Staat bei Braque bzw. seinem persönlichen Kunsthändler erworbene Bild, das „Duo“ des Musée national d'art moderne, ist ein gutes Beispiel seiner dritten und letzten Serie figürlicher Malerei — charakteristisch die schwarzen Schlagschatten und die Tendenz, sie zu eigenen Figuren zu verselbständigen —, die auch noch in die dreißiger Jahre gehört. Die beiden wichtigsten direkten Ankäufe bei Braque, der „Salon“ von 1944 und die noch im gleichen Jahr entstandene erste Version des „Billard“ gehören zum stolzesten Besitz

des Musée national d'art moderne. Ein Bild wie letzteres wird nur verständlich, wenn man die späte Wirksamkeit kubistischer Prinzipien wahrnimmt, nicht nur in der Tiefenraumverneinung, auch in der Willkür autonomer Form, durch die allein ein rätselhaftes Linienbündel über der Spielfläche zu erklären ist, mögen diese Linien dann auch, Braque selbst hat es getan, als Bewegungsindikatoren zu deuten sein. Starke kubistische Reminiszenzen prinzipieller Art enthalten auch die renommierten Atelierbilder der Jahre 1949—1956 mit ihren Einschlüssen autonomer Form und ihrem weitgehenden Verzicht auf gegenständlich faßliche Raumschichtung. Die Braquesammlung des Musée national d'art moderne schließt nur das letzte Bild dieser Serie ein. Das Atelierthema taucht bei Braque mit dem Meditationsrequisit eines Totenschädels schon 1938 auf, und er mag sein Atelier als Ort aufgefaßt haben, an dem sich jeglicher Inhalt als jeglicher Inhalt des Lebens künstlerisch manifestieren kann. Aber es sind doch vor allem Belange der Form, die den Charakter jener Atelierbilder bestimmen. Das Hauptinteresse der letzten Lebensjahre Braques galt bekanntlich dem Vogelbild. Dem Musée national d'art moderne gehören zwei wichtige Bilder zu den Motiven Vogel und Nest sowie Vogel und Laubwerk. Es ist für uns heute nicht leicht, den lyrischen Gehalt nachzuempfinden, der sich in jener Zeit und vor allem für Dichterfreunde Braques mit solchen Bildern verband. Im übrigen fand das Bemerkenswerte dieser Vogeldarstellungen, die eminent elegante, bis an die Grenze der Lesbarkeit unnaturalistische Paraphrase der Vogelform, wohl sein angemessenstes Medium in der Lithographie, der sich der späte Braque intensiv zuwandte.

Die Ausstellung im Centre Pompidou erhielt eine neue Qualität durch ihre beiden Kataloge. Der eine ist zugleich ein gründlicher Bestandskatalog der Braquesammlung des Musée national d'art moderne mit ausführlichen Katalognotizen sowie umfangreicher Illustration jeweils verwandter Arbeiten, auch zugehöriger Zeichnungen aus den unveröffentlichten Skizzenbüchern Braques. Die Bilder der übrigen französischen Museen berücksichtigt nur ein knapper Anhang. Der zweite schon erwähnte Katalog der *papiers collés* hat den Charakter eines partiellen Werkkatalogs und ist offenbar entstanden in Konkurrenz zu dem in diesem Jahr erschienenen, lange erwarteten Kubismusband des seit 1959 von der Galerie Maeght veröffentlichten Gesamtkatalogs des Braquewerkes. Die Katalognotizen hier und da ergänzen und korrigieren sich. Der Ausstellungskatalog enthält im übrigen einen Aufsatzteil, u. a. mit teils sehr grundsätzlichen Beiträgen und Pierre Daix und Edward Fry. Neue Informationen zur Frühzeit des *papier collé* steuerte die Ausstellungskommissarin Isabelle Monod-Fontaine bei. Nur wenige der bekannten *papiers collés* Braques fehlen in dem 52 Nummern umfassenden Katalog, aber der Ehrgeiz machte sich für den Ausstellungsbesucher nicht bezahlt, da nahezu ein Drittel des Katalogisierten nicht zu sehen war. Dennoch bleibt eine Ausstellung so vieler *papiers collés* Braques ein Ereignis. Braque, der längst nicht mehr als bloßer Nachfolger Picassos gilt, hat nicht nur die Technik des *papier collé* eingeführt, sondern in ihr auch sehr Eigenständiges geleistet. So wagt er weit mehr als Picasso, das bloße Rohmaterial der meist streifenförmigen Papierstücke souverän

abstrakt zu kombinieren, unter Verzicht auf dessen gegenständliche Bestimmung durch Zurichten oder Zeichenverwendung.

Der Titel der Ausstellung in Bordeaux bzw. Straßburg, „Braque en Europe“, ist nicht so zu verstehen, als solle dokumentiert sein, was im außerfranzösischen europäischen Ausland an Braquebildern vorhanden ist; er erklärt sich aus der Beschränkung auf den nationalen Besitzstand im Centre Pompidou. Von über 130 Exponaten sind nur rund 20 aus Museen der Schweiz, Schwedens, Hollands, der Tschechoslowakei und der Bundesrepublik entliehen. Dies will nicht besagen, daß nicht auch hervorragende Bilder zu sehen waren bzw. sind, aber die Ausstellung besitzt doch eher lokale Bedeutung. Weder in Bordeaux noch in Straßburg gab es seither Braqueausstellungen. Zwei sehr positiv zu wertende Besonderheiten, eine davon durch die räumlichen Gegebenheiten des Ausstellungsgebäudes in Bordeaux bedingt, seien aber hervorgehoben. Der Saal mit Frühwerken Braques, Bildern der Fauveperiode und kubistischen Bildern bis 1918 in Bordeaux wirkte mit seiner dichten Bilderreihe rings an den Wänden — eng gehängte Bilder müssen sich keineswegs schaden — stimulierender als das Pariser Stellwandlabyrinth mit seinen gar zu vielen toten Winkeln. Das faszinierendste Bild der Fauveperiode, die mit ihrem Rosa, Gelb und Türkis fast orientalisch bunten „Krüge und Pfeife“ in Privatbesitz und das beste (früh-)kubistische Bild, „Gitarre und Fruchtschale“ des Kunstmuseums Bern mit seinen unvergleichlichen, durch keine Reproduktion wiederzugebenden silbrigen Graubstufungen, waren diskret als Pendants gehängt. Es konnte deutlich werden, wie wenig der kubistische Verzicht auf Farbigkeit auch Verzicht auf koloristisches Raffinement bedeuten muß.

Die zweite Besonderheit betrifft die Plastik. Eine kontinuierliche Beschäftigung mit plastischer Arbeit setzt bei Braque erst 1939 ein, und seine Produktion in dieser Gattung ist schmal, verglichen etwa mit der von Matisse. Auch in Paris war Plastik ausgestellt, aber in Bordeaux vereinigte man sie geschickt mit verschiedenen kunstgewerblichen Objekten, was in Anbetracht der klassizistischen Färbung des einen und anderen ein Ambiente ergab, das zum Anschauen auch der Plastik allererst bereit machte. Die Katalogabbildungen der Ritzzeichnungen Braques auf schwarz gefärbten Gipsplatten unterschlagen die Materialität dieser Platten, ihre Dicke und ihr Bestoßensein, beides wesentliche Bestandteile der Wirkung. Ähnliches gilt für die gipsernen „Vasenfragmente“, meist fingierte Bodenstücke, die Zeichnungen tragen, aber als körperliche Dinge aufgefaßt werden wollen.

Das kunsthistorische Interesse will Retrospektiven möglichst lückenlos, die Notwendigkeit einer Beschränkung auf Exemplarisches eingeräumt. Zu fragen wäre aber, ob sich eine Ausstellung nicht auch rigoros auf das hätte beschränken können, was aus gegenwärtiger Sicht an Braque noch wirklich lebendig erscheint. Schwerlich ist der ganze Braque klassisch in dem Sinn, daß eine Ablehnung einzelner seiner Werke nur den Ablehnenden richtet, weil dieser sich, wie sich erweist, mit Braque mangelhaft vertraut gemacht hat. Selbst das nur kontroverse Resultat einer mit Bedacht nicht „objektiven“ Ausstellung könnte dem Ansehen Braques letztlich förderlich sein, als die herkömmliche um Repräsentativität bemühte Aus-

stellung. Auch die kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit Braque wird einer wertenden Differenzierung auf Dauer nicht entraten können.

Manfred Brunner

## REZENSIONEN

WILLIAM VAUGHAN, *German Romanticism and English Art* (Studies in British Art), New Haven and London, Yale University Press 1979, 308 Seiten, 173 Abbildungen

WILLIAM VAUGHAN, *German Romantic Painting*, New Haven and London, Yale University Press 1980, 2. Auflage 1982, 260 Seiten, 195 Abbildungen, davon 32 farbig.

Deutsche Kunst in England: das ist in erster Linie die Geschichte von einzelnen Künstlern, die zu ganz verschiedenen Zeiten aus den deutschsprachigen Ländern nach England kamen und dort zu höchstem Ruhm gelangten, wie der jüngere Holbein, Angelika Kauffmann oder Johann Heinrich Füssli. Über diese individuellen Kontakte hinaus konnte die deutsche Kunst nur einmal, in einer kurzen Zeitspanne, die etwa mit dem zweiten Viertel des vergangenen Jahrhunderts zusammenfällt, auf breiter Basis Einfluß auf die englische Kunst gewinnen. Diesem Einfluß in allen nur denkbaren Bereichen nachzugehen, ist das Anliegen des ersten hier zu besprechenden Buches von William Vaughan: „German Romanticism and English Art“, das aus einer Ph. D. thesis hervorgegangen ist, die 1977 an der University of London eingereicht worden ist. In den einzelnen relativ unabhängig voneinander konzipierten Abschnitten untersucht der Autor die Bedeutung der deutschen idealistischen und romantischen Ästhetik, das Aufgreifen von Themen der deutschen Literatur durch englische Künstler, die Rezeption der deutschen Illustrationskunst, die Einflüsse auf die englische Historienmalerei sowie auf die religiöse Kunst, insbesondere bei William Dyce.

Vorausgeschickt wird eine Untersuchung der „Kontaktstellen“ zwischen deutschen und englischen Künstlern, die zu dem Ergebnis kommt, daß die Verbindungen in der entscheidenden Anfangsphase des zweiten und dritten Jahrzehnts nicht in England und nur selten in Deutschland, sondern vor allem in Rom zustande kamen. Es ist festzustellen, daß das englische Interesse für die deutsche Kunst keineswegs umfassend, sondern im Gegenteil höchst einseitig war. Künstler wie Runge und Friedrich wurden praktisch übersehen, ebenso die aufkeimenden naturalistischen Tendenzen, die den Engländern schwerlich Neues bieten konnten. Das Interesse konzentrierte sich auf den engen Kreis der Nazarener, auf deren religiöse Kunst und vor allem auf die von Cornelius eingebrachten ambitionierten Bemühungen um eine Erneuerung der Freskomalerei. Wenn von direkten Künstlerkontakten die Rede ist, geht es in erster Linie um Overbeck, Cornelius und Schnorr von Carolsfeld, so im Falle der wohl wichtigsten Vermittler Sir Charles Lock Eastlake und William