

to know that enormous funds and energies were spent to raise questions which cannot be answered because the catalogues are written and there is no money for follow-ups. The second remark is that one must beware of national exhibits unless they succeed in bringing up issues extending much beyond themselves. It is to the credit of the teams which organized the Istanbul shows that they avoided (with only a few exceptions in the Byzantine section of the catalogue) false issues of national vanity. Istanbul and Anatolia are museums of the world and this vision comes out clearly enough. I only regret that some of the broader issues only fleetingly mentioned in this review were not made part and parcel of the exhibition itself. A festival to the eye could have been a festival to the mind.

Oleg Grabar

## DIE TÜRKEN VOR WIEN — Europa und die Entscheidung an der Donau 1683

Ausstellung im Künstlerhaus und im Historischen Museum der Stadt Wien  
5. Mai—30. Oktober 1983

Knapp vier Jahre nach seiner Ausstellung über die erste Türkenbelagerung 1529 veranstaltet das Historische Museum der Stadt Wien in Erinnerung an die zweite Belagerung vor 300 Jahren als 82. Sonderausstellung eine große Jubiläumsschau „Die Türken vor Wien — Europa und die Entscheidung an der Donau 1683“. Dabei kann es sich auf seine „besondere Beziehung zu diesem Thema“ berufen: Verdankt doch das Museum seine Entstehung gerade jener Gedächtnisausstellung, mit der 1883 „zur Erhöhung der zweiten Säcularfeier der Befreiung Wiens von der Türkenmacht“ das neuerbaute Rathaus an der Ringstraße eröffnet wurde. Viele der damals ausgestellten 1300 Objekte bildeten den Grundstock des wenige Jahre später gegründeten Historischen Museums der Stadt Wien. Der seither wesentlich vermehrte Sammlungsbesitz ermöglichte es dem Veranstalter, ein gutes Drittel der rund 1500 Exponate seines jetzigen Unternehmens aus museumseigenen Beständen beizusteuern. Die übrigen Ausstellungsstücke stammen von 130 privaten und öffentlichen Leihgebern aus über einem Dutzend europäischer Länder. Die im Künstlerhaus und zu einem kleineren Teil im Historischen Museum selbst präsentierte Ausstellung ist die „zentrale Veranstaltung des Türkenjahres 1983“, dessen offizielles Programm noch zwölf(!) weitere Türkenausstellungen in Wien und Umgebung offeriert. Insoweit setzt das „Türkenjahr“ den seit Jahren anhaltenden Trend zur Veranstaltung opulenter historischer Jubiläumsausstellungen fort, die seitens der Öffentlichkeit zunehmendes Interesse finden, in Fachkreisen jedoch eine lebhaftige Diskussion ausgelöst haben.

Nachdem bisher ganzer Herrscherdynastien gedacht und berühmten Gestalten der Geschichte Reverenz erwiesen wurde, ist die Wiener Türkenausstellung einem einzelnen historischen Ereignis gewidmet, freilich einem von allgemeiner Bekanntheit und gesamteuropäischer Bedeutung. Diesem Faktum sucht sie — wie schon der Untertitel der Ausstellung erwarten läßt — in ihrer wissenschaftlichen Konzeption

(Robert Waïßenberger und Günter Dürriegl) gerecht zu werden. Denn „das Ziel der Veranstalter dieser Ausstellung ist es, nicht nur das Ereignis selbst zu sehen, sondern auch seinen historischen Hintergrund mit seinen mittelbar und unmittelbar Beteiligten, wie auch die Darstellung des Problems der Rezeption der Geschichte“ (Schrifttafel). Gemeint sind dabei weniger neue wissenschaftliche Erkenntnisse — neben einer Reihe neuerer Veröffentlichungen liegt das einschlägige Material seit 1955 in einer nahezu erschöpfenden Dokumentation aufbereitet vor (W. Sturminger, *Bibliographie und Ikonographie der Türkenbelagerungen Wiens 1529 und 1683*) — als vielmehr „neue Akzente“, galt es doch, „entsprechend einer anderen Zeit und großteils erfreulich gewandelter Mentalität ... das Thema in anderer Weise zu bewältigen, als dies vor hundert Jahren der Fall gewesen ist“ (Katalogvorwort S. 14). So verstand es sich wohl von selbst, daß in einer Ausstellung über die kriegerische Auseinandersetzung mit dem einstigen „Erbfeind der Christenheit“ an die Stelle einseitig tendenziöser und patriotischer Überfrachtung des Themas eine möglichst objektive und sachliche Darstellung treten mußte und daß dem Ausstellungsbesucher „auch die historisch-kulturellen und, soweit dies möglich ist, auch die gesellschaftlichen Verhältnisse der einstigen Gegner“ bewußt gemacht werden sollten. Die Realisierung dieser angestrebten kulturgeschichtlichen Bestandsaufnahme zeitigte einige der interessantesten und aufschlußreichsten Teile der insgesamt instruktiven Ausstellung.

Naturgemäß resultiert die dargebotene Auswahl an mehr oder weniger exemplarischen „Belegstücken“ weitgehend aus den Möglichkeiten des verfügbaren Eigenbesitzes und der Bereitschaft auswärtiger Leihgeber zur Kooperation. So ist auch die kulturhistorische Dokumentation von Zufälligkeiten und partieller Unausgeglichenheit nicht frei geblieben, wie dies z. B. die sinn- und augenfällig demonstrierte Gegenüberstellung des Lebens im „Wien um 1683“ und „Istanbul um 1683“ in zwei parallelen Sälen des Obergeschosses zeigt: Überwiegen unter den Exponaten der einen Seite eher bescheiden zu nennende kunsthandwerkliche Arbeiten und Geräte (Kat.-Nr. 22/52—135), so erhält das osmanische Pendant u. a. durch farbenprächtige Textilien (Kat.-Nr. 24/1—18) und auserlesene Iznik-Keramiken (Kat.-Nr. 25/17—54) ein unübersehbar künstlerisch-ästhetisches Schwergewicht. Diesen Leihgaben aus international bekannten Spezialsammlungen (u. a. Victoria & Albert Museum London, Fitzwilliam Museum Cambridge, Musée des Arts Decoratifs Paris) „ebenbürtige“ Proben heimischen Kunsthandwerks an die Seite zu stellen, wäre gewiß nicht schwierig gewesen, allein schon mit Leihhilfe nachbarlicher Wiener Museen. Blieben dem Veranstalter die örtlichen Sammlungsreservate verschlossen oder handelt es sich bei dieser Akzentsetzung um eine der „freundlichen Gesten“ gegenüber dem einst besiegten Gegner? Schonungsvolle Rücksichtnahme jedenfalls läßt der Entschluß der Veranstalter erkennen, den Silberschrein mit dem Cranium des nach seiner Niederlage vor Wien auf Befehl des Sultans erdrosselten Großwesirs Kara Mustafa — das wohl makaberste Erinnerungsstück von 1683 — diesmal im Depot zu belassen.

Ein weiteres kulturhistorisches Kapitel verfolgt den Wandel des Türkenbildes in der österreichischen Kunst und Volkskultur („Vom Besiegten zum orientalischen Pascha“). Als verwirrendes Sammelsurium heterogener Exponate präsentiert sich der Ausstellungssaal „Die Erinnerung an das Jahr 1683“, der u. a. auch die Auswirkungen des osmanischen Orients auf europäisches Theater- und Musikleben anzudeuten versucht. Vor allem aber sind u. a. Gemälde des Historismus mit Kriegsszenen, ein pompöses „Türkenbett“, Vitrinen mit kunstgewerblichen Schau- stücken, Uhren und Pfeifen mit Türkenköpfen, türkischem Honig, eine Ottomane, an den Wänden Hauszeichen, Straßentafeln, Geschäftsschilder, Plakate und Photos gewissermaßen unter dem Motto „Was von den Türken blieb“ zu einem kurio- sen Ensemble vereinigt und von einem Wandfries aus Kipferln (Wiener Feingebäck in Form des Türkenmondes) umrahmt. Daß zu diesem ottomanischen Erbe auch mehrere Blumen gehören, die der kaiserliche Gesandte Ghiselin von Busbeck aber schon um die Mitte des 16. Jhdts. von seinem Aufenthalt bei der Hohen Pforte mit- gebracht hatte, sollen ein Kupferstich mit Tulpenblüten, ein Fliederstrauch in natu- ra und ein davor aufgestelltes Notenpult mit dem Schlagerlied „Wenn der weiße Flieder wieder blüht ...“ dem unwissenden Ausstellungsbesucher ins Bewußtsein rufen. Neue Wege, Geschichte zu visualisieren und Verständnis zu wecken für hi- storische Begebenheiten und Zusammenhänge? Dann schon eher ein von „Phanta- sie beflügelter“ neuer Inszenierungsstil des Designers der Ausstellung, der „ihr den tierischen Ernst nahm, mit dem die Betrachtung der Geschichte im Sinne humaner Gesinnung nicht unbedingt befrachtet werden sollte“ (Katalogvorwort S. 14), der es aber auch „durchaus in Kauf nimmt, damit manchmal am Rand des Kitsches zu wandern“ (Ausstellungsmagazin „*Türkenbote*“ S. 22). Kritisch und reflektierend aufbereitet ist hingegen das im Sonderausstellungsraum des Historischen Museums behandelte Kapitel „Nachleben“ (Kat.-Nr. 29/1—144): ein facettenreicher Über- blick über frühere Türkenjubiläen und ihren Niederschlag in Kunst und Literatur unter politischen Vorzeichen.

Attraktivster und eindrucksvollster Teil der Ausstellung sind zweifellos die im Zentrum des Künstlerhauses ausgebreiteten unmittelbaren Zeugnisse des einstigen Kriegsgeschehens: die mannigfaltigen Waffen und Rüststücke, wobei auch hier eine gewisse einseitige Gewichtung festzustellen ist: Abgesehen von einigen wegen ihres „exotischen“ Charakters hervorstechenden Rüststücken polnischer Adelshusaren (Kat.-Nr. 15/36—39), überwiegen unter der ausgestellten Bewaffnung der christlichen Heere die serienmäßig hergestellten und im Katalog z. T. auch summarisch aufgeführten Waffen für Pikeniere und Musketiere aus dem Wiener Zeughaus, wie z. B. „204 Zischäggen“, „165 Piken“, „45 Musketengabeln“. Demgegenüber „brillieren“ unter dem vorgeführten Kriegsgerät der Osmanen vor allem nach Ma- terial und Ausführung kostbare Prunk- und Einzelstücke für höhere Truppenfüh- rer. Aus den Türkenkriegen sind unzählige Beutestücke auf mancherlei Wegen in etliche europäische Sammlungen gelangt, von Venedig bis Stockholm, von London bis Moskau; sie bereichern unsere Kenntnis vom osmanischen Kunsthandwerk. Eine wahre Fundgrube bilden sie für die orientalische Waffenkunde, die wohl noch

länger ein wissenschaftliches Desiderat bleiben wird, denn selbst die einer Erforschung vorausgehende systematische Bestandsaufnahme allein der weitverstreuten Türkenbeute ist über erste Ansätze noch nicht hinausgelangt. Wichtige Beiträge hierzu erbrachten seit Kriegsende u. a. Ausstellungen in Karlsruhe 1955 (Der Türkenlouis), Schloß Schleißheim 1976 (Kurfürst Max Emanuel) und Ingolstadt 1979 (Osmanisch-Türkisches Kunsthandwerk), vor allem durch ihre Zusammenschau und z. T. erstmalige wissenschaftliche Veröffentlichung von Beständen aus den ehemals fürstlichen Türkenkammern in Wien, München, Karlsruhe, Kassel und Krakau.

Etlichen der dort vorgestellten Turcica begegnet man wieder unter den knapp 200 Trophäen der jetzigen Wiener Ausstellung; davon gehören mehr als die Hälfte zur Türkenbeute im Historischen Museum (publiziert von W. Hummelberger in: *Vaabenhistoriske Aarbøger* XV und XVI, Kopenhagen 1969—70). Dagegen fällt auf, daß die an orientalischen Kostbarkeiten besonders reichhaltige Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien nur mit einer äußerst beschränkten Selektion weniger Leihgaben vertreten ist, darunter allerdings Sattel, Reitzeug und Streitkolben des Kara Mustafa. Beispiele aus der dritten Wiener, im Heeresgeschichtlichen Museum verwahrten Türkensammlung fehlen überhaupt. Ebenso bedauerlich ist es, daß auch dieser Ausstellung Leihgaben aus türkischen Museen versagt geblieben sind. Dagegen ist es den Veranstaltern geglückt, eine Reihe weniger gut zugänglicher Objekte aus einigen Sammlungen zu erlangen, die an den oben zitierten Ausstellungen nicht beteiligt waren; neben mehreren privaten Leihgebern sind u. a. das Kunstgewerbemuseum Budapest und das Historische Museum Dresden zu nennen. Zu den Glanzstücken der insgesamt zusammengetragenen Türkenschätze zählen die Leihgaben aus Krakau (Nationalmuseum und Staatl. Kunstsammlungen im Wawel). Konnten doch die polnischen Truppen bei der Befreiung Wiens sich einer umfangreichen Beute bemächtigen; König Johann III. Sobieski selbst berichtete seiner Gattin aus dem Zelt des geflohenen Großwesirs im Vollgefühl des Siegers „... das ganze Lager der Osmanen, unermeßliche Reichtümer sind uns in die Hände gefallen“.

Beim Rundgang durch die Ausstellung mag der Besucher — da hierüber nicht ausdrücklich informiert — dem Eindruck unterliegen, daß sämtliche ausgestellten Trophäen aus der Entsatzschlacht vom 12. September 1683 herrühren. Dies trifft jedoch nur für einige Exponate zu. Ansonsten handelt es sich fast durchwegs um „anonyme“ Beutestücke aus der zweiten Hälfte des 17. Jhdts.; außerdem wurden auch einige „nichtzeitgenössische“ Objekte des 16. Jhdts. in die Ausstellung aufgenommen, vorwiegend Säbel aus der Dresdner Türkenbeute. Die Herkunft aus bestimmten Feldzügen oder Schlachten läßt sich überhaupt nur für einen kleinen Bruchteil der europäischen Türkensammlungen nachweisen und die allenthalben auf legendäre Überlieferung zurückgehenden Zuweisungen sind wissenschaftlich zumeist nicht exakt belegbar. Nur in seltenen Fällen kann sich die Forschung auf alte Inventare stützen oder auf Inschriften, Besitzernamen und Jahreszahlen berufen, die einzelne Waffen aufweisen. Selbst die im Historischen Museum befindli-

chen Trophäen, die doch einen direkten Zusammenhang mit 1683 nahelegen, stammen — wie ihr Bearbeiter feststellen mußte — „nur zum geringen Teil von dem für die Stadtgeschichte so überaus schicksalhaften Ereignis ...“ (a. a. O. S. 11). Beutestücke aus den Kämpfen um Wien haben sich aber auch in mehreren auswärtigen Sammlungen erhalten. Gerade im Rahmen dieser Ausstellung hätte man daher eine möglichst vollständige Erfassung der 1683 vor Wien aufgetragenen Türkenbeute — zumindest als dokumentarischen Beitrag im Katalog — erwarten dürfen. Es muß daher enttäuschen, daß dies nicht nur unterblieben ist, sondern daß man die aus mehreren in- und ausländischen Sammlungen herbeigeholte Auswahl von rund einem Dutzend, für Wien mehr oder weniger zuverlässig verbürgter Trophäen auf vier Ausstellungssäle verteilt und (z. T. ohne sie als solche zu kennzeichnen) unter die übrigen Exponate gemischt hat.

Noch ein Wort zum Katalog (411 Seiten mit zahlreichen z. T. farbigen Abbildungen): Er bietet unterschiedlich befriedigende Objektbeschreibungen von 70(!) Autoren, z. T. mit biographischen, historischen und kulturgeschichtlichen Erläuterungen, sowie kurze Einführungstexte zu einzelnen Themen. (Ausführlichere Aufsätze enthält der vom Historischen Museum unter gleichem Titel 1982 herausgegebene repräsentative Begleitband.) Die Gliederung des Katalogs in 29 Abschnitte entspricht der räumlichen Einrichtung der Ausstellung. Dies hat zur Folge, daß thematisch zusammengehörige Objektgruppen mitunter getrennt und sowohl im Katalog als auch in der Ausstellung an verschiedenen Stellen aufzufinden sind (z. B. „Die Personen des Geschehens“ (Kat.-Nr. 9/1—12 und 17/1—29). Besonders verwirrend ist die Konzeption des Hauptthemas: Unter dem jeweils gleichlautenden Titel „Belagerung und Entsatz“ werden in vier Kapiteln (10—13) die verschiedenartigsten Exponate weder in chronologischer oder gattungsmäßiger Folge noch sonst nach einem erkennbaren Ordnungsprinzip wahllos aneinandergereiht. So folgt — um ein einziges Beispiel anzuführen — dem Kupferstich „Anmarsch des türkischen Heeres“ unmittelbar eine Radierung mit der Allegorie auf den Sieg des Entsatzheeres (Kat.-Nr. 10/1 und 10/2). Dieses wechselhafte Durcheinander bildlicher Darstellungen und anderer „Bezugsstücke“ zu verschiedenen Phasen des 60tägigen Kampfgeschehens setzt sich durch alle vier Abschnitte fort, von einzelnen Textbeiträgen an z. T. willkürlicher Stelle unterbrochen. In einigen Abschnitten werden zwischendurch auch türkische Waffen und Fahnen sowie polnische Rüststücke aufgeführt, obgleich in drei separaten Kapiteln des Katalogs „Die Waffen der Verteidiger“ (Kat.-Nr. 15/1—46), „Die Waffen der Osmanen“ (Kat.-Nr. 16/1—140) und „Osmanische Fahnen“ (Kat.-Nr. 19/1—8) zusammengefaßt sind. Aber auch innerhalb dieser Kapitel ist die übliche Katalogisierung der Waffen nach Gattungen und Typen nicht konsequent eingehalten; so eröffnet und beschließt z. B. jeweils ein Panzerhemd die türkischen Waffen (Kat.-Nr. 16/1 und 16/140). Alles in allem sind dadurch Wert und Nutzbarkeit des Katalogs vor allem über die Ausstellungsdauer hinaus erheblich gemindert. Selbst in der Ausstellung ist die Benutzung z. T. beschwerlich, da die saalweise Gliederung der Exponate in den Abschnitten 10—16 des Katalogs mit deren endgültiger räumlicher Plazierung nicht übereinstimmt.

Die Ursache hierfür ist wohl in dem zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Ausstellungsgestaltern anscheinend umstrittenen und bis zuletzt offensichtlich immer wieder abgeänderten Präsentationskonzept zu vermuten, für das Hans Hollein verantwortlich zeichnet. Durch eigenwillige Museumsbauten (zuletzt Mönchengladbach, demnächst Frankfurt a. M.) und unkonventionelles Ausstellungsdesign mit dem „Metier“ vertraut, hat der prominente Wiener Architekt der „Türkenschau“ ein originelles und „ästhetisch-stilgerechtes“ Ambiente geschaffen, in dem „historisierende Zitate“ in postmoderner Manier nicht fehlen. So ruft z. B. der (in der „heiligen Farbe“ der Fahne des Propheten) grüngestrichene Unterbau der eigens entworfenen Vitrinen gewisse Assoziationen wach an Stalaktitennischen Istanbuler Moscheeportale. Mehrere Landkarten, die einzelne Phasen der wachsenden Größe des Osmanischen Reiches veranschaulichen, sind (beziehungsvoll?) auf den ansteigenden Stufen eines saal hohen Aufbaus montiert, der bis zur pyramidenförmigen Bekrönung einem Mimbar (islamische Kanzel) nachgebildet ist; der Objektträger wird freilich zum bloßen optischen Versatzstück, wenn auf den höher angebrachten Karten nur noch ungefähre Farbflecken wahrzunehmen sind. Als werbewirksamen Gag und Blickfang hat der Architekt die mehrgeschossige Eingangsfront des Künstlerhauses in ein überdimensionales Türkenzelt „verpackt“, das Neugierde und Schaulust eines breiten Publikums zum Ausstellungsbesuch anlocken soll.

Zentrale Attraktion und spektakulärer Höhepunkt der Ausstellung, die nach Bekennnis ihres Gestalters „ein Erlebnis sein muß“ („*Türkenbote*“ S. 22), ist das im großen Mittelsaal auf riesiger Bühne effektiv installierte „Scenario“: eine illusionäre Licht- und Tonschau der Entsatzschlacht, mit echtem Türkenzelt und original bewaffneter Reiterei, mit Kanonendonner und Janitscharenmusik, Siegesjubiläum und Glockengeläut. Hier wird gleichsam im Stil der „tableaux vivants“ versucht, das „erstarrte“ Kampfgeschehen auf den zeitgenössischen Schlachtengemälden ringsum an den Ausstellungswänden in scheinbar „lebendiger“ Szenerie — aber ohne Greuel, Blut und Tote — zu vergegenwärtigen. Es sei unbestritten, daß dieses pantoptikumartige Spectaculum, das alle 20 Minuten abläuft, wie die gesamte „unterhaltsame“ Präsentation der Türkenschau beim großen Publikum und seitens der Tagespresse ziemlich einhellige Zustimmung gefunden hat. Festzuhalten ist jedoch ebenso, daß mit dieser theatralischen „Geisterbeschwörung“ (so nannten ihre Gegner die aufkommende Historienmalerei im vorigen Jahrhundert) im Zeitalter der elektronischen Medien die „Show“ nun auch in den wissenschaftlichen Ausstellungsbetrieb Einlaß erhalten hat. Bedeutet dieses Spektakel — so möchte man fragen — zugleich die Kapitulation der herkömmlichen Ausstellungsidee, daß nämlich die Originalobjekte selbst ihren inhaltlichen und ästhetischen Aussagewert besitzen und auch genügend Attraktivität, um zum Ausstellungsbesuch zu motivieren? Denn diese Authentizität historischer Exponate scheint gar nicht gefragt und dem Inszenator zur Visualisierung von Geschichte ohne zusätzliche Medien auch gar nicht ausreichend zu sein, wenn sie — wie dies in der Wiener Türkenschau der Fall ist — als bloße Theaterrequisiten Verwendung finden.

So muß hier erneut gefragt werden (vgl. *Kunstchronik* 34. Jg. 1981, S. 107), ob es Sinn hat und vertretbar ist, Originale von hohem Wert von weit her auszuleihen und allen damit verbundenen Risiken auszusetzen, um sie hernach den Blicken der Ausstellungsbesucher so weit zu entrücken, daß eine genauere Betrachtung unmöglich ist? So verhindert z. B. die Anhäufung des Großteils der türkischen Trophäen auf drei Stufen eines mehrere Meter im Quadrat großen Schaukastens die Wahrnehmung oder gar das Studium ornamentaler und technischer Details, auf die es aber gerade bei islamischen Kunstgegenständen ankommt. Lediglich eine Aura von Prunk und Kostbarkeit evozieren die zahlreichen originalen Rüststücke, die — hinter der Absperrung im „Scenario“ einer näheren Besichtigung entzogen — zur Ausstattung der naturalistischen Pferdeattrappen und ihrer imaginären Reiter dienen sowie zur Dekoration des „Schlachtfeldes“. Daß es dem Regisseur dabei naturgemäß nur um die Gesamtwirkung seiner „antimusealen“ Schau geht und der Ausstellungsbesucher erst gar nicht zum Betrachten von Einzelstücken (noch dazu den interessantesten Leihgaben) ermuntert werden soll, mag auch die nachlässige Sammelbeschriftung belegen, der im Halbdunkel und nur in islamischer Gebetshaltung nicht viel mehr als die Katalognummern zu entnehmen sind.

Ernst Petrasch

#### THE ESSENTIAL CUBISM, 1907—1920

Ausstellung in der Londoner Tate Gallery, 27. 4.—9. 7. 1983

Nach der großen Kubismusausstellung des vergangenen Jahres in Köln zeigte die Tate Gallery in diesem eine noch imposantere Auswahl kubistischer Werke. Daß man in London fast hundert Arbeiten mehr zusammentragen und den Anteil des Herausragenden noch steigern konnte, liegt nicht nur am Rang der Tate Gallery, sondern war auch der Person des Ausstellungsleiters Douglas Cooper zu verdanken. Seit den frühen dreißiger Jahren sammelt Cooper, lange befreundet mit Picasso, Braque, Léger und Kahnweiler, kubistische Kunst und tritt seit rund 1950 als Autor und Organisator von Ausstellungen hervor. „The Cubist Epoch“ (Los Angeles, New York 1970) war seine renommierteste Ausstellung und der Anlaß zu einem wichtigen Buch gleichen Titels. 1977 erschien sein zweibändiger Gesamtkatalog des malerischen Werks von Juan Gris. Knapp 30 der 233 Exponate in London stammten aus seiner eigenen Sammlung.

Breitete „The Cubist Epoch“ materialreich aus, was zwischen 1906/07 und 1921 in Europa und Amerika an kubistischer und kubistisch inspirierter Kunst entstand, beschränkte sich die Londoner Ausstellung diesmal auf den „wesentlichen“ Kubismus, auf die Werke der Maler Picasso, Braque, Gris, Léger und der Bildhauer Laurens und Lipchitz. Ein paar wenige Arbeiten von Delaunay, Gleizes, Marcoussis, Metzinger, Villon wurden der Ausstellung hinzugefügt, ohne, wiewohl hauptsächlich so gemeint, als Gegenbeispiele apostrophiert zu werden. Dank der Beschränkung auf nur wenige Künstler konnten Entwicklungsphasen gründlich dokumentiert werden, ließ sich die Vielfalt der beschrittenen Wege extensiv vor Augen füh-