

Auch der Wunsch nach einer »konkurrenzfähigen« Museumsarchitektur, mit dem die Veräußerung verteidigt wurde, provoziert Fragen. Die Einbindung von Nußbaums Hinterlassenschaft in ein konventionelles ästhetisches Schema würde notwendig zu Lasten seiner inhaltlichen Mitteilungen gehen, sie marginalisieren oder gar zum Schweigen bringen. In den letzten Jahren ist die Frage nach der angemessenen Gestaltung von Mahnmalen für Historiker und Künstler vermehrt zum Thema geworden, die Präsentation Nußbaums daher keine bloß interne Angelegenheit eines Kunstmuseums. Da Felix Nußbaum erlebt hat, was es heißt, wenn »die letzte Spur von Zivilisation geschwunden ist« (Primo Levi), sollte er einbezogen werden in die Suche, wie das Verdrängte wiedergefunden wer-

den kann, auf wissenschaftlichem, sozialem und kulturellem Gebiet.

Einen konkreten Ausweg aus der Osnabrücker Misere wies Börsch-Supan. Er schlug den Rückkauf der Sammlung mittels einer breit gefächerten Spendenaktion vor, mit der die Bürgerinnen und Bürger der Stadt Kulturförderung wieder zu ihrer eigenen Sache machen, statt sie der anonymen Macht der Banken, Konzerne und Stiftungen zu übergeben. Dieser Appell an den Bürgersinn fand im Publikum viel Beifall (selbst die rathauskonform berichtende *Neue Osnabrücker Zeitung* vom 30.1.95 hält fest, daß es im Saal wenig Publikumsunterstützung für die Nußbaum-Transaktion gegeben hat).

Ellen Spickernagel

Ausstellungen zu Rosso Fiorentino und Pontormo

Il Rosso e Volterra. Volterra, Pinacoteca comunale, 15. Juli–20. Oktober 1994
Il Pontormo a Empoli. Empoli, Chiesa di S. Stefano degli Agostiniani,
18. September–11. Dezember 1994

Florenz sei die »Brutstätte des Manierismus« gewesen, stellte Walter Friedlaender fest (*Repertorium für Kunstwissenschaft* 46, 1925, S. 56). Vor allem zwei Künstler seien in Florenz für den »antiklassischen Stil« verantwortlich zu machen: Rosso Fiorentino und Pontormo. Diesen beiden 1494 geborenen Malern war der toskanische Sommer 1994 mit Ausstellungen gewidmet. Nachdem sich in der Pariser Mammutschau *Le siècle de Titien* ein Jahrhundert venezianischer Malerei um Giorgione und Tizian gruppiert und dann Venedig anlässlich der 400. Wiederkehr seines Todesjahres Jacopo Tintoretto gefeiert hatte, organisierte auch die »Regione Toscana« Aktivitäten rund um die »maniera moderna«. Die Ausstellungen in Volterra und Empoli, obwohl mit großem Werbeaufwand betrieben,

gaben sich jedoch weit bescheidener als die vorauslaufenden Ereignisse.

Warum Volterra, warum gerade Empoli? Abgesehen davon, daß Rossos »Kreuzabnahme« für Volterra gemalt wurde und daß Pontormos Geburtsort Pontorme jetzt ein Stadtteil von Empoli ist, war die Wahl der Ausstellungsorte Teil der Touristikplanung der »Regione Toscana«. Das Jahr 1994, ausgehend von Rosso und Pontormo, bot sich für eine Revision des Florentiner Manierismus an. Es lag nahe, in Florenz an die *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino* von 1956 anzuknüpfen, doch das Bombenattentat vom Mai 1993 erzwang eine Verschiebung der Uffizien-Ausstellungen auf 1995 (vorgesehen sind »I disegni del Pontormo agli Uffizi« und »L'officina della Maniera.

„Varietà’ e ‚fierezza’ nell’arte fiorentina del Cinquecento tra le due Repubbliche«.

Die Ausstellung *Il Rosso e Volterra* in Volterra war sehr klein. Die ehrgeizige Konzeption und die Realisation unterstanden Mariagiulia Buresi, Roberto Paolo Ciardi und Franco Alessandro Lessi, die zusammen mit Alberto Mugnaini (promovierte 1992 in Pisa über *Rosso Fiorentino: Aspetti iconografici*) und Andrea de Marchi (Katalogtext zu Beccafumi) auch den Ausstellungskatalog verfaßten. Ciardi und Mugnaini haben 1991 einen Katalog der Gemälde Rossos vorgelegt (*Rosso Fiorentino. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1991), auf dessen Ergebnissen der Katalog in Volterra fußt. Hingewiesen sei auf die darin bekräftigte Zuschreibung der »Madonna mit



Abb. 1 Rosso Fiorentino, Kreuzabnahme. 1521. Volterra, Pinacoteca comunale (Regione Toscana)

Kind und hl. Johannes« im Frankfurter Städel an Rosso, die im Winter 1993/94 in einer kleinen Studioausstellung nach der Restaurierung zu sehen war (vgl. das Begleitheft *Rosso Fiorentino: Madonna mit Kind und Johannesknaben. Das Frankfurter Bild und sein Gegenstück aus Houston*, Texte von Jochen Sander und Peter Waldeis, Frankfurt am Main 1993).

Ganze vier (!) Gemälde von Rosso waren in Volterra versammelt; ein fünftes, die »Heilige Familie mit dem hl. Johannes« aus der Walters Art Gallery in Baltimore (Kat. Nr. 15), suchte man in der Ausstellung vergeblich. Außerdem war noch die Stichserie mit den Taten des Herkules nach Vorlagen von Rosso zu sehen. Die räumlich sehr beschränkte Präsentation übertrieb die Farbeffekte manieristischer Malerei, denn die Räume waren komplett abgedunkelt und alle Gemälde mit einem eigenen Spot beleuchtet, was die Farbwirkung unnötig forcierte. Rossos Werke wurden mit Cinquecento-Gemälden »garniert«, die deutlich genug die konzeptionelle Verlegenheit der Ausstellung erkennen ließen, indem entweder eine unverbindliche ikonographische Verwandtschaft (Kreuzabnahme, Sacra Conversazione) oder schlichtweg nur die Provenienz aus Volterra oder umliegenden Gemeinden der Grund für ihre Präsentation war, mithin der Besucher ziemlich ratlos gelassen wurde. Nur zwei Bilder boten Kontrapunkte: Peter Candids für die Badia di San Giusto in Volterra ausgeführte »Beweinung Christi« (1580-86, Volterra, Pinacoteca comunale, Kat. Nr. 23) war Rossos »Kreuzabnahme« zur Seite gestellt; ob allerdings der hängende Arm Christi oder das Changeant als solches für einen konkreten Zusammenhang ausreicht, darf bezweifelt werden. Beccafumis »Moses schleudert die Gesetzestafeln« (1536/37, Pisa, Dom, Kat. Nr. 2) stellte man kommentarlos Rossos »Moses verteidigt die Töchter Jethros« gegenüber. Der wissenschaftliche Ertrag der Ausstellung wird nur über den Katalog deutlich. Drei wichtige Themenkreise

seien aus Ciardis ausführlichem Aufsatz »Il Rosso e Volterra«, dessen Inhalt weit über den Titel hinausgeht, herausgegriffen.

Den Auftakt der Ausstellung bildete Rossos »Kreuzabnahme« (1521 für die Compagnia della Croce vollendet, zuerst in der Cappella della Croce di Giorno von San Francesco aufgestellt, dann ab 1788 in der Cappella di San Carlo des Domes), die seit 1905 in der Pinacoteca aufbewahrt wird (Abb. 1). Zwar war dieses Gemälde immer schon das am meisten beachtete von Rosso, doch erst durch dessen Restaurierung 1980 ist die Raffinesse der Malweise und Farbstruktur richtig deutlich geworden. Nicht nur die Changeants und die kräftigen Komplementärfarbenkontraste haben ihre Frische zurückgewonnen, auch die spezielle Oberflächenstruktur offenbart seither den Kontrast von flächiger Farbverteilung, wobei stellenweise die Unterzeichnung mit Absicht durchscheint, und rasch hingeworfenen Pinselstrichen, deren sichere Lässigkeit in pastosen Farbspuren den Gegenständen ihre unwirkliche Konsistenz verleiht – und das vor einem tiefblauen Hintergrund, dessen Intensität und geradezu ostentative Gleichmäßigkeit in der Abmischung die Handlung in den Vordergrund drängt. Man mag diesen »Himmel« oder Blaugrund als Rückgriff auf die raumlosen Farbgründe gotischer Malerei zurückführen (traditionell wird die sienesische Malerei ins Feld geführt) oder aber als Indiz für die voraussetzungslos radikale »Modernität« Rossos werten (wobei aber der Spot in der Ausstellung die Blauwirkung derartig übersteigerte, als sollte Rosso zum Ahnherrn von Yves Klein stilisiert werden). Mit der Farbigkeit insgesamt ist indes die zentrale Frage nach Rossos Michelangelozeption verbunden.

Daß Rosso schon früh Michelangelos Karton der »Cascina-Schlacht« studiert hat (Vasari), belegt eine Übung, die er mit zahllosen anderen jungen Künstlern teilte. Immer jedoch war sein Interesse vom Streben nach Transformation des Gesehenen geleitet. Mit einem über-

zeugenden Vorschlag belegt Ciardi in Rossos früher Phase das spezifische Interesse an ungewöhnlichen Blickpunkten auf eine Skulptur, indem er in dem vorderen Putto der »Madonna in der Glorie« (nach Ciardi um 1514-15 zu datieren, St. Petersburg, Ermitage) eine ungewöhnliche Wiedergabe von Michelangelo »David« aus einem Fenster des Palazzo Vecchio von oben und in seitlicher Rückenansicht erkennt.

Der Figurenstil in Rossos »Kreuzabnahme« und deutlicher noch in seiner ebenfalls 1521 datierten »Pala di Villamagna« (Kat. Nr. 14, S. 157-159) läßt allerdings nicht mehr an eine direkte Reaktion auf Michelangelo und speziell dessen römische Werke denken, sondern vielmehr an das florentinische Quattrocento. Einen längeren Abschnitt widmet Ciardi der Darlegung verschiedener künstlerischer Vorbilder aus dem Quattrocento, ohne den Widerspruch zu seiner Argumentation zur Michelangelozeption Rossos aufzulösen. Die künstlerischen Anfänge des 19jährigen Rosso beginnen mit dem ‚Paukenschlag‘ der »Himmelfahrt Mariens« (1513-14) im Chiostrò dei Voti von SS. Annunziata in Florenz, wo er mit den führenden Meistern, mit Andrea del Sarto als seinem Lehrer und mit Fra Bartolomeo in Hinblick auf die Bildlösung, in Konkurrenz tritt (Ciardi/Mugnaini 1991, S. 34; vgl. John Shearman, Rosso, Pontorno, Bandinelli, and Others at SS. Annunziata, in: *The Burlington Magazine* 102, 1973, S. 152-156). In den Jahren ab 1515 dienten dann vor allem Werke Donatellos als Inspirationsquelle. Donatellos Vorbildlichkeit ist bekannt, und nicht erst die dritte Manieristengeneration stimmt das Lob auf ihn an, wie etwa Francesco Bocchi in seinem Traktat *Eccellenza del San Giorgio di Donatello* (1571/84). Rosso scheint besonders an Donatellos ausgemergelten Gestalten Gefallen gefunden zu haben, und die Reliefs der Kanzeln in San Lorenzo boten sowohl im Figurenstil als auch in der dramatischen Komposition vielerlei Anregung. Die Platten der Passionskanzel wurden

jenes Silvio Passerini (1459-1529), der von Leo X. 1517 zum Kardinal erhoben wurde, während des Pontifikats Clemens' VII. von 1524 bis 1527 Papstlegat in Florenz war und dort die Medici-Interessen vertrat (Kat. S. 143f.). Damit wäre man auch schon in der Zeit, in der das Moses-Bild entstand. Schwierigkeiten bereitet allerdings Vasaris Text, denn schon dessen Erwähnung des Moses-Bildes ist nicht frei von Irrtümern: «Fece ancora a Giovanni Bandini un di quadro d'alcuni ignudi bellissimi in una storia die Mose, quando ammazza l'Egizio, nel quale erano cose lodatissime; e credo che in Francia fosse mandato» (vgl. Giorgio Vasari, *Le Vite ...*, 1568, hg. v. Gaetano Milanesi, Florenz 1906, V, S. 159). Im direkten Anschluß ist von einem weiteren Bild die Rede, das Jakob am Brunnen darstelle und für Giovanni Cavalcanti gemalt sei: »Similmente un altro ne fece a Giovanni Cavalcanti, che andò in Inghilterra, quando Iacob piglia il bere da quelle donne alla fonte« (Vasari-Milanesi, V, S. 159).

Die Identifizierung beider Bilder ist mit dieser Passage nicht problemlos zu leisten, auch nicht, wenn man annimmt, Vasari hätte das Bildhema nicht richtig anzugeben gewußt (Gen 29,10 statt richtig Gen 24,11-21). Als ein Reflex auf das für Cavalcanti gemalte Bild wurde bislang eine Zeichnung angesehen, die früher Rosso zugeschrieben, seit längerem jedoch für Francesco Salviati in Anspruch genommen wird (*Abb. 3*; Florenz, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi); sie bildet den Angelpunkt dieser Diskussion (dazu jüngst Paul Joannides, *Drawings by Francesco Salviati and Daniele da Volterra: Additions and Subtractions*, in: *Master Drawings* 32, 1994, S. 233). Geht man davon aus, daß die Salviati zugeschriebene Zeichnung das Original von Rosso widerspiegelt, so muß geschlossen werden, daß das Gemälde in Pisa ebenfalls in Abhängigkeit zu diesem Original steht, allerdings zu einer anderen Komposition modifiziert wurde. Mit Hilfe beider Bildquellen ließe sich somit eine Vorstellung von

dem verlorenen Rosso-Gemälde gewinnen. Jetzt plädiert Mariagiulia Burrese dafür, das ausgestellte Gemälde sei das Original, datierbar 1523-24, und die Zeichnung Salviatis nach einer von Rosso selbst gezeichneten (verlorenen) Variante entstanden (Kat. Rosso, S. 145-150). Die Argumente sind stilkritischer und maltechnischer Art. Erstere hier wiederzugeben, wäre zu weitschweifig, sie legen eine Zuschreibung an Rosso jedenfalls nicht zwingend nahe und bestätigen (unfreiwillig) eher noch die bisherige Einschätzung als ein von Rosso abhängiges Werk. Letztere sind aus dem Befund der Restaurierung gewonnen. Das Gemälde wurde in Temperatechnik auf einer Tafel von fünf Pappelholzbrettern gemalt. Burrese nimmt an, daß das Brett des linken Randes aufgrund seiner wesentlich geringeren Breite ursprünglich etwa 20 cm mehr gemessen hat. Auch auf der rechten Seite seien etwa 6 cm abgeschnitten worden. Da diese Eingriffe wohl nicht auf Rosso zurückgehen, müsse das Bild, entsprechend der Zeichnung von Salviati, an den Rändern erweitert gedacht werden. Die ältere Annahme, es handle sich bei beiden Bildern aufgrund der ähnlichen Maße um Pendants, würde damit endgültig hinfällig, zumal ja auch Vasari zwei Auftraggeber nennt.

Maltechnisch seien nach Burrese manche Schäden nicht auf spätere Restaurierungen zurückzuführen, sondern auf originale Experimente mit fetter Tempera. Ein Urteil darüber, ob die Beobachtungen am technischen Befund in die fraglichen Jahre und direkt zu Rosso führen, steht einem Laien in Restaurierungsfragen nicht zu. Nutzte man allerdings in Volterra die Gelegenheit, Rossos Gemälde der unmittelbar vorausgehenden Jahre und besonders das benachbart hängende Moses-Bild daraufhin eingehender zu betrachten, so stellten sich Zweifel ein, denn das pisanische Gemälde ist in vielen vergleichbaren Details doch deutlich anders gemalt. Auch Ciardi ist in seinem Aufsatz vorsichtiger und spricht lediglich von »Umkreis Rosso Fiorentino«

1515 anlässlich des triumphalen Einzugs Leos X. in Florenz erstmals montiert und öffentlich gezeigt, die zweite Kanzel jedoch erst nach Rossos Tod (vgl. Volker Herzner, Die Kanzeln Donatellos in San Lorenzo, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 23, 1972, 101-164). Auch wenn man nicht jedem Vorschlag Ciardis für eine Motivadaption folgen kann – das Profil von Donatellos »Marmordavid« im Bargello dürfte kaum Pate gestanden haben für den Joseph von Rossos »Sposalizio« in San Lorenzo, ebensowenig die Madonna der »Cavalcanti-Verkündigung« in Santa Croce für die Saphira in Rossos »Moses verteidigt die Töchter Jethros« –, so bleibt doch evident, wie stark Donatellos Werke auf den jungen Rosso (aber nicht nur auf ihn) gewirkt haben.

Das zentrale Ereignis der Rosso-Ausstellung war jedoch die Zuschreibung des Bildes »Rebekka und Eliezer am Brunnen« (Abb. 2; Pisa, Museo Nazionale di San Matteo), das kurz vor der Pontormo-Ausstellung 1956 im Museumsdepot wiederentdeckt und als mögliches Pendant zu Rossos »Moses verteidigt die Töchter Jethros« (1523-24) vorgeschlagen worden war (*Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, Florenz 1956, S. 127-129; ²1956, S. 134f.). Im Zuge der erneuten Restaurierung unter der Leitung von Mariagiulia Buresi wurde auch die Provenienz zu klären versucht. In einem handschriftlichen Inventar der Accademia Pisana di Belle Arti von 1828 läßt sich die Familie Passerini als Stifter feststellen, Nachfahren



Abb. 2 Umkreis des Rosso Fiorentino. Rebekka und Eliezer am Brunnen. Pisa, Museo Naz. di S. Matteo (Regione Toscana)



Abb. 3 Francesco Salviati zugeschrieben. Rebekka und Eliezer am Brunnen. Florenz, Uffizien (D. Franklin, Rosso in Italy, New Haven/London 1994, S. 116)

(vgl. S. 33 und die Abbildung S. 34). Eine schöne Möglichkeit, die Argumentation »transparenter« zu machen, wurde in der Ausstellung verschenkt. Direkt neben dem Gemälde »Rebekka und Eliezer am Brunnen« war eine originalgroße Röntgenaufnahme im Leuchtkasten zu betrachten, leider ohne eine Erklärung, warum sie angebracht wurde und was man darauf sehen sollte. Im Katalog finden sich nur ziemlich unscharfe Details, auf eine Abbildung der ganzen Röntgenaufnahme wurde verzichtet. Es ist unschwer vorherzusagen, daß diese Zuschreibung keinen Bestand haben wird. Auch David Franklin, dessen seit längerem erwartetes Buch pünktlich zur Ausstellung erschien (*Rosso in Italy. The italian career of Rosso Fiorentino*, New Haven/London 1994, S. 113-117), sieht keinen Anlaß, dieses Bild für Rosso in Anspruch zu nehmen.

Il Pontormo a Empoli widmete sich vor allem dem Frühwerk Pontormos. Ort des Ereignisses war die Kirche S. Stefano degli Ago-

stiniani, in die als Ausstellungsbauwerk eine Kirche in der Kirche installiert war. Entsprechend seinem ursprünglichen Anbringungsort überfing das abgenommene Fresko aus SS. Annunziata in Florenz mit den zu beiden Seiten lagernden Personifikationen Fides und Caritas den Eingangsbogen zur Ausstellung (1513-14, Florenz, Depositi delle Gallerie). Mit diesem Fresko empfahl sich Pontormo so gut bei den Serviten, daß ihm auch die Freskierung eines Lünettenfelds im Chioostro dei Voti mit der »Heimsuchung Mariens« übertragen wurde. Wenn man die »Brutstätte« des Florentiner Manierismus genauer lokalisieren wollte, so wäre dies sicherlich der Chioostro dei Voti. Bekanntlich hatte Andrea del Sarto den Auftrag erhalten, den Vorhof mit Fresken zum Leben des Heiligen Filippo Benizzi und anderen Themen auszumalen. Rosso und Pontormo lernten in del Sartos Werkstatt, und ihre ersten großen Aufträge führten sie nacheinander (Rosso sei-

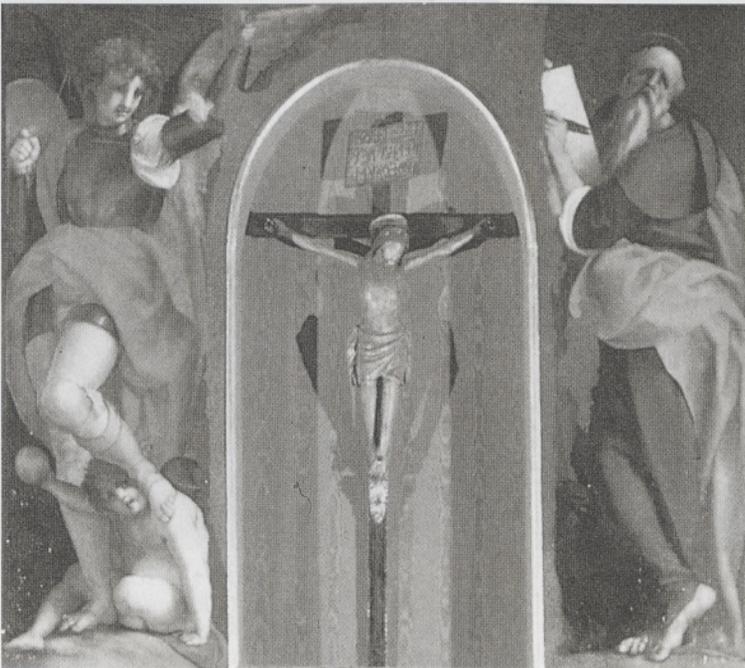


Abb. 4
Pontormo, Hl. Johannes
Evangelist und Michael.
Empoli, S. Michele in
Pontorme (Regione Tos-
cana)

ne »Himmelfahrt Mariens« 1513-14, Pontormo seine »Heimsuchung« 1514-16) und nebeneinander (die beiden Lünetten rechts vom Eingang) im selben Vorhof als eben Zwanzigjährige in Konkurrenz zu ihrem Lehrer aus. Eine Voraussetzung für die großen Aufträge darf darin gesehen werden, daß die jungen Künstler bei den Karnevalsveranstaltungen 1513 und 1514, als die Festwagen mit Maleisen geschmückt werden mußten, sich durch Talent und Schnelligkeit bewähren konnten. Von Pontormo sind solche Gemälde noch erhalten (die Tafeln wurden 1992 restauriert und waren danach im Museo Bardini, dem Eigentümer, ausgestellt). Es ist ein Verdienst der Ausstellung, diesen wichtigen Bereich der Kunstproduktion gebührend ins Licht gerückt zu haben.

Im Katalogaufsatz von Rosanna Caterina Proto Pisani steht wiederum die Michelangelo-Rezeption in diesen frühen Jahren Pontormos im Vordergrund; eine Frage, die schon seit Jahrzehnten die Pontormo-Forschung beschäftigt, mittlerweile jedoch – der Eindruck drängt sich sowohl bei Rosso als auch bei Pontormo auf – in eine redundante Phase geraten ist, in der bald jede Verkürzung und jede Körperdrehung gleich als Resultat der Beschäftigung mit Werken Michelangelos gewertet wird. Die Vergleiche sind zu einem guten Teil allzu beliebig und können alles oder auch nichts veranschaulichen. Besonders deutlich wird dies bei den zwei Tafeln mit dem heiligen Johannes Evangelist und dem Erzengel Michael aus San Michele in Empoli-Pontorme (Abb. 4; Kat. Nr. 13, S. 105-108), die Zielpunkt der Ausstellung waren. Die um 1519 entstandenen Tafeln rahmten ursprünglich ein Bogenfeld, in dem wahrscheinlich ein Kreuzifix aus dem Trecento angebracht war; die Präsentation in der Ausstellung versuchte, diesen ehemaligen Altarzusammenhang in einem Nachbau zu veranschaulichen. Anlässlich ihrer Restaurierung 1985 erschien eine Dokumentation, in der die wesentlichen

Fakten bereits dargestellt sind (vgl. Rosanna Caterina Proto Pisani, *Il Pontormo: Restauro e ricollocazione dei »Santi« della Chiesa di San Michele in Pontorme*, Castelfiorentino 1986). Die in der Ausstellung hergestellten Bezüge zu Dürer (Kat. Nr. 18-22) durften denn auch eher als freies Assoziationsangebot gewertet werden, um Pontormos Interesse an Dürers Druckgraphik nahezubringen. Keine der von Frau Proto Pisani vorgeschlagenen Motivadaptionen kann jedoch überzeugen (vgl. S. 59). Vasaris Kritik an Pontormos Dürer-Rezeption hat längst gründliche Forschungen und Nachweise der rezipierten Stiche angeregt. Ein unreflektiertes Zitieren Dürerscher Druckgraphik wie in der Ausstellung bedeutet demgegenüber einen Rückschritt. (Hingewiesen sei auch hier auf eine neue Monographie: Philippe Costamagna, *Pontormo*, Mailand 1994.)

Insgesamt waren also die Ausstellungen zu Rosso und Pontormo Randerscheinungen im internationalen Ausstellungsbetrieb. Wenn daher überhaupt eine Besprechung gerechtfertigt erscheint, so deshalb, weil durch sie ein Streiflicht auf die gegenwärtige Situation der italienischen Manierismusforschung fällt. Wurde früher viel Energie darauf verwandt, die Radikalität aufzuweisen, mit der die »ersten jungen Wilden« tradierte Bildmuster erneuerten, so steht nun eher das Bestreben im Vordergrund, das jeweilige Œuvre als Zitatensortiment zu klassifizieren. Die Vorgehensweise, überwiegend für einzelne Formmotive auch noch so weit hergeholte Abhängigkeiten zu postulieren, ohne zu klären wie und warum, grenzt bisweilen an eine Detailfixiertheit, die das Ganze aus dem Blick verliert. Letztlich offenbart sie eine methodische Einfallslosigkeit, welche sich auf die geradezu zwanghafte Suche nach künstlerischen Anregungen versteift, ohne gewahrt zu werden, daß sie der vergleichenden Stilkritik Gewalt antut.

Roland Kanz