Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 40 (1960-1961)
Heft: 11

Buchbesprechung: Bücher
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BÜCHER

ANTONIO GAUDI

Gaudí (1852—1926) gehört zu den Künstlern, von denen man sagen möchte, sie seien Jahrhunderte zu spät geboren, und denen zuweilen das Schicksal zuteil wurde, als das schwarze Schaf zu gelten, bis man sie eines Tages zum Genie erklärte. Er erinnert an die Bauhütten-Meister des Mittelalters, die das Bauwerk zum Ausdruck einer Weltanschauung machen wollten, und für die daher das Ganze unter einem Gesetz steht, das sie noch in jeder Einzelheit verkünden möchten. Er gibt sich aber keineswegs als «alter Meister», sondern ganz als moderner und ist als solcher eine ungewöhnliche und bedeutende Gestalt. Von großer Phantasie und Kühnheit, mit einem einzigartigen Sinn für Dekoration, technisch ungemein begabt und kenntnisreich, zählt er zu den interessantesten Baukünstlern der letzten hundert Jahre. Die Unbekümmertheit, mit der er sich seinen exzentrischen, bizarren, ja grotesken Einfällen überlassen hat, ließ ihn manches finden, was dauernd gültig ist. Seine dekorative Manie, die möglichst die gerade Linie meidet zugunsten des Schrägen, Gewölbten und Gedrehten, die Selbstverständlichkeit, womit er naturalistische Elemente neben abstrakt geometrische setzt, verrät den Manieristen. Seine Neigung zum Dekorativen und zur plastischen Betonung einzelner Bauelemente gehen auf Kosten der Raumgestaltung. Mitunter gerieten ihm Häuser zu Kasematten und Fenster zu Schießscharten. Auch stellt er seiner Virtuosität oft Aufgaben, die nichts mehr mit Architektur zu tun haben: ein Haus wird in Wellenbewegung aufgelöst — ein Schwelgen in geistreicher Laune.

Außerhalb Spaniens, ja außerhalb Kataloniens, hat man sich bisher nicht viel mit Gaudí beschäftigt, obwohl er zu Lebzeiten berühmt und ein sehr gesuchter Architekt war. Um so dankenswerter ist die Monographie, die zum ersten Male in englischer Sprache das Material über diesen seltsamen, genialen Mann vorlegt[1]. Dabei sind besonders die gut gewählten Photos zu rühmen, darunter 8 Buntphotos, die einen Begriff davon geben, mit welcher Extravaganz Gaudí die polychrome Oberfläche seiner Bauten behandelte.

Der Verfasser sieht seine Aufgabe darin, den Sachverhalt im ganzen darzustellen, so daß der Leser das Lebenswerk Gaudís übersehen kann. Insofern ist es eine grundlegende Arbeit; freilich wird im wesentlichen auf kritische Auseinandersetzung verzichtet; diese wird Aufgabe anderer sein, welche die vielfachen Aspekte dieses ungewöhnlichen Werks kritisch zu prüfen haben werden. Dabei werden sie wesentliche Hilfe in den sorgfältigen und gehaltvollen Anmerkungen finden, in denen Collins das reiche Material seiner langjährigen Studien niedergelegt hat.

In der Entwicklung Gaudís spiegelt sich die Ungunst seiner Zeit. Es waren die Jahrzehnte, wo man glaubte, die historischen Stile wiederbeleben zu können, wo man neugotisch oder im Renaissance-Stil baute. Diesen Tendenzen konnte sich auch Gaudí in jüngeren Jahren nicht ganz entziehen. Da er aber wirklich den Meistern des Mittelalters verwandt war, so bekam bei ihm auch das Imitative einen ganz andern Sinn als bei den Akademikern. In ihm war in geheimnisvoller Weise die spanische Bautradition lebendig, das Formgefühl und der Stil, die, aus der Verbindung des Arabisch-Orientalischen mit dem Nordspanischen stammend, als Mudejar bezeichnet wird. Das ist die Kunst des Ziegelbaus mit höchst geistreicher, dekorativer Behandlung der Oberfläche dank geschickter Ausnutzung aller Möglichkeiten des Ziegels. Wer die Türme von Zaragoza

[1] Antonio Gaudí, by George R. Collins, New York 1960. George Braziller Inc.

und Teruel gesehen hat, wird die Herkunft von Gaudís Architektur von daher nicht bezweifeln. Deshalb wirken die früheren Bauten Gaudís zwar maurisch-orientalisch, aber durchaus echt.

Mit der Zeit setzte sich Gaudí mit den Bestrebungen auseinander, die um die Jahrhundertwende in Europa aufkamen — in Deutschland als Jugendstil, in Frankreich als Art nouveau. Damit ließ er seine frühe Periode, die Collins seine romantische nennt, hinter sich, und es begann die Entwicklung zu dem ihm eigenen, bizarren Stil, der soviel von der modernen Kunst vorweg genommen hat, daß die Surrealisten sich für ihn erklärten.

Damit ist freilich auch seine Problematik angedeutet: man kann zwar surrealistisch dichten und malen, aber das heißt nicht, daß man nun auch so bauen könnte. Das Capriccio ist möglich in der Lyrik und der Musik, wo es keine Dauer beansprucht und einer Laune geistreichen Ausdruck gibt, aber man kann es nicht bauen, ohne daß es ein peinliches Paradox gibt. In dem Sinne hat Goethe gesagt: «Man kann Dummheiten machen, soviel man will, aber man soll sich hüten, sie aufzubauen.» Gaudí hat sie aufgebaut, und darin liegt seine Schwäche.

Darin, daß diese Probleme nicht abgeklärt werden, scheint mir eine Schwäche auch dieses sorgfältigen und verdienstvollen Buches zu liegen. Die Auffassung des Autors von Architektur bleibt im Dunkeln. Bei der Würdigung von Gaudís Bauten wird das dekorative und plastische Moment in den Vordergrund gerückt. Man kann aber Architektur nicht ohne weiteres der Plastik gleichstellen, was mitunter die Ansicht des Autors zu sein scheint (S. 7). Architektur ist doch eine Zweckkunst, die dem Gebrauch dienen soll und sich deshalb nicht ganz der Willkür überlassen kann. Wer kann, wer will in Räumen der Willkür wohnen?

Collins meint (S. 18), wenn auch Gaudí bizarr und spielerisch gewesen sei, so habe er doch die Architektur als Komplement zur Natur betrachtet. «His idea was not to reconstruct natural forms exactly nor simply to stylize them anew as much as Art nouveau was doing, but to produce a type of poetic metamorphosis of them, working according to natural laws, which he considered to be the primary rules of the art of architecture.» Solche Auffassungen habe Gaudí möglicherweise von Goethe übernommen, für den sich damals, dank Juan Maragall, die Künstler und Intellektuellen Kataloniens begeisterten. Das dürfte aber ein Irrtum — ein schöpferischer — Gaudís gewesen sein, denn Architektur als Metamorphose natürlicher Formen ist das Gegenteil von Goethes Anschauungen, wie beispielsweise die Diskussionen in «Der Sammler und die Seinen» zeigen.

In gewisser Weise mag sich diese Art von Naturalismus aus der tiefen Religiosität Gaudís erklären, denn er war gläubiger Katholik. Doch mußte ihn dieser Weg ins Absurde führen. Die Folgen sehen wir da, wo ein Bauwerk eine gesteigerte Natur darstellen soll. Die Casa Batlló zum Beispiel soll nach der Ansicht von Collins die Erinnerung an Meereswellen wachrufen. In der Tat, es gibt nur Kurven, jeder rechte Winkel ist streng vermieden. Dafür ist die Oberfläche teilweise blaugrün in irisierenden Tönen gehalten. Wirkt das schon von außen absonderlich, so sind die Innenräume peinlich, ja unerträglich. Keine gerade Linie, keine parallelen Wände, alles ist auf groteske Weise verzerrt und mit schwülstigen Ornamenten von Pflanzen und Seetieren überladen, so daß das Auge nirgends Ruhe findet. Bei anderer Gelegenheit mußte ich an das Kabinett des Dr. Caligari denken, weil, ohne allen Sinn fürs Funktionelle, die Zimmerdecke plötzlich in einer Ecke heruntergeklappt ist und dafür Säulen aufgestellt sind, die nichts zu tragen haben. Das ist dann wirklich surrealistisch. Das Absurde in gebauter Form.

Angesichts solcher Fälle ist es schwer, sich der Ansicht des Autors anzuschließen, daß die gewellten Formen Gaudís nicht Ausdruck von Affektiertheit seien, sondern auf größere, strukturelle Wirkung abzielten. Vermutlich ist das nur ausnahmsweise der Fall.

Ohne weiter auf die bizarre, ja monströse Eigenwilligkeit dieses Künstlers einzugehen, möchte ich hervorheben, daß er seinesgleichen sucht, wo es ums Dekorative geht. Da hat Gaudí soviel von der Moderne und dem

Expressionismus vorweg genommen, daß ein sorgfältiges Studium dieser Dinge angebracht wäre; bisher gibt es, soviel mir bekannt, nur etliche kurze Essays zum Beispiel von Carola Gidion-Welker im «Werk». Unter anderm gehört Gaudí zu denen, die den künstlerischen Wert der spanischen Schmiedearbeit erkannt und zu ihrer Neubelebung entscheidend beigetragen haben. An und in seinen Gebäuden findet man Eisenarbeiten, die sehr ehrenvoll neben der heutigen Eisenplastik bestehen würden. Und was er aus Kacheln, Metallstücken und andern Materialien für ornamentale Wirkungen gewonnen hat, muß man sich im Parque Guell in Barcelona ansehen.

Andrerseits verdient die technische Genialität Gaudís, die eine große katalanische Tradition fortsetzt, ein sorgfältiges Studium. Seine Art des Gewölbebaus findet heute die Bewunderung der Fachleute, die nach Barcelona kommen.

So vielseitig und interessant das Werk von Gaudí auch ist, seine größte Wichtigkeit hat er als Kirchenbauer. Seine Religiosität wurde schon erwähnt; sie wurde mit der Zeit das absolute Gesetz seines Lebens, Fühlens und Denkens, so daß er sich schließlich nur noch um die Kirche La Sagrada Familia in Barcelona kümmerte, die, ganz aus Almosen gebaut, für ihn der Sinn seines Lebens wurde. Zwar ist sie ein Torso geblieben. Ausgeführt sind die Krypta, in der nun Gaudí begraben ist, und die Fassade des Querschiffs mit ihren Türmen. Zwölf Türme waren geplant zu je 100 Metern Höhe. Diese kegelförmigen Türme, die das Motiv der Spirale durchführen, sind von großer plastischer Wirkung. Sie erinnern mich stets an solche Bauwerke wie die Kathedrale von Tournai mit ihrem Bündel von Türmen. Das wirkt im ganzen majestätisch und imposant. Man sieht, was der Meister vorhatte und welcher Rang ihm in der Baukunst zukommt.

Und doch — bei aller Großartigkeit, kann ich auch hier meine Vorbehalte nicht unterdrücken. Sieht man sich diese Fassade im einzelnen an, so scheint die Oberfläche aus einer zähen Paste zu bestehen, die über den Bau gelegt ist. Alle Fläche ist aufgelöst und weichlich aufgequollen. Die Formen von Pflanzenkolben und Fruchtknoten verlieren ihren Sinn, und so bleibt schließlich der schneidende Kontrast zwischen einer wuchernden Dekoration, Dekoration als Selbstzweck, wie es scheint, und den baulichen Funktionen. Man wird an die Traumkunst des Hieronymos Bosch erinnert oder an die gemalten Traumarchitekturen surrealistischer Maler wie Max Ernst, Dalí, Tanguy, die aber hier schon vor einem halben Jahrhundert wirklich gebaut worden ist.

So wäre noch viel über diesen genialen Künstler zu sagen. Auf alle Fälle sind wir George Collins Dank schuldig für die gründliche und umsichtige Art, mit der er uns das weitschichtige Material nicht nur zugänglich, sondern auch aus den Gegebenheiten von Zeit und Ort verständlich gemacht hat.

Udo Rukser

EINIGE SCHRIFTEN ZUR KUNSTGESCHICHTE

François Bucher: Notre Dame de Bonmont

Dieser umfangreiche Quartband gibt erstmals eine gründlich dokumentierte Monographie über die älteste Zisterzienser-Niederlassung auf dem Boden der heutigen Schweiz[1]. Von dem etwa 8 Kilometer nordwestlich Nyon gelegenen Kloster ist leider nur die Kirche, und diese als Fragment und in neuere Wirtschaftsgebäude verbaut, erhalten geblieben; die Konventsgebäude sind verschwunden. Die Berner verlegten 1536 den Sitz einer Landvogtei nach Bonmont; nach vielen Mißhandlungen befinden sich die Reste heute in kunstverständiger privater Hand, und der Verfasser kann sich auf eigene Grabungen nach den Fundamenten verschwundener Teile stützen. Alle historischen

und architektonischen Zusammenhänge werden des gründlichsten bis zu den Quellen verfolgt — allein die zum Teil exkursartigen Anmerkungen füllen 56 der großen Quartseiten.

Die Gründung der Abtei Bonmont geht auf Stiftungen in den Jahren 1123 und 1131 zurück — der effektive Baubeginn ist dadurch aber nicht festgelegt. Die Bauart ist altertümlicher als die des berühmteren und viel besser erhaltenen Klosters Fontenay im Burgund, so daß sich die Frage stellt, ob wir es in Bonmont mit einem wirklich älteren oder mit einem provinziell-altertümlichen Bau zu tun haben. Das läßt sich vielleicht nie schlüssig entscheiden; der Verfasser tritt jedenfalls mit Nachdruck für eine frühe Entstehung ein, noch zu Lebzeiten, ja unter direktem Einfluß des heiligen Bernhard von Clairvaux. Die Beziehungen zu den anderen Bauten des Zisterzienserordens und die Stellung von Bonmont im Rahmen der romanischen Architektur im ganzen werden sorgfältig untersucht, unter Beiziehung selbst fernliegender Beispiele, was bei der ganz Europa umfassenden Organisation des Ordens gewiß berechtigt ist, wenn auch die Wahl des Vergleichsobjektes manchmal ein wenig zufällig wirkt. Die Anführung vieler Schriftquellen im Wortlaut, besonders auch aus Texten des heiligen Bernhard, gibt eine solide Grundlage, auf der sich eine Gesamtdarstellung der Zisterzienserarchitektur aufbauen ließe; der Rahmen einer Monographie wird dadurch fast gesprengt. Die Abbildungen sind gut; sie wären jedoch in einem kleineren Format schöner zur Geltung gekommen.

Ein paar sprachliche Unebenheiten (von mehreren) seien angemerkt, weil sie stets auch gedankliche Unschärfen sind, und weil die architekturgeschichtliche Terminologie auch bei anderen Autoren im argen liegt. Unter «verdoppelter Arkade» wird man sich kaum eine abgetreppte Arkade vorstellen. Ein einzelner Bogen ist keine «Arkade», diese ist vielmehr die Gesamtheit einer Bogenreihe, wie «Kolonnade» die Gesamtheit der Säulenreihe. «Oben konisch zusammenlaufende Säulen» (S. 70) sind doch wohl «verjüngte Säulen»? Den französischen Ausdruck «appareil» für Mauerwerk kann man nicht mit «Apparat» übersetzen, und warum «simulierter Apparat» (S. 75), wo es sich ganz einfach um aufgemalte Fugen, gemaltes Quaderwerk handelt? Die römischen Tore von Autun sind nicht «beinahe mathematisch», sondern eher «geometrisch» verziert, und eine Portalverkleidung (S. 151) ist keine «Portalverschalung». Vorlagen an der Stirnseite von Pfeilern gehen nicht «gegen das Langhaus» (S. 166), sondern gegen das Mittelschiff, denn «Langhaus» ist die Gesamtheit der drei Schiffe, und «Arkadendistanz (S. 166) wäre allenfalls die Breite des Mittelschiffs, gemeint ist aber die Spannweite oder Achsweite der Arkade. Principes sind nicht «Prinzen», sondern Fürsten der Kirche oder des Reiches. Sachlich unscharf sind Behauptungen wie «Der Seitenschub wurde ins Innere genommen» (S. 118) — diesen Schub kann man nicht «nehmen», aber man kann ihm durch innere Strebepfeiler begegnen; das Gewölbe wird keineswegs «durch Quertonnen gestützt» (S. 167), sondern durch die Pfeiler, durch die Quertonnen über den Seitenschiffjochen wird es «verstrebt». Und warum sollen die die Seitenschiffjoche verbindenden Bogen (und nicht «Arkaden») nicht in diese Quertonnen einschneiden dürfen? Diese wären dadurch keineswegs «einsturzgefährdet», sondern es wären Gewölbe mit Stichkappen oder im Extremfall Gratkreuzgewölbe entstanden, wie deren viele aus römischer Zeit schon fast zwei Jahrtausende überdauert haben.

Der Wert der sehr fleißigen und verdienstlichen Arbeit wird durch diese kleinen Retouchen nicht in Frage gestellt.

Christoph Bernoulli: Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue

Eine vorbildlich sorgfältige und zugleich knapp gefaßte Basler Dissertation, die mehr gibt, als ihr Titel erwarten läßt[2]. Man spürt überall die durch mehrere längere Aufenthalte erworbene eingehende Kenntnis und die Bewunderung des Verfassers für diese herrliche und herrlich gelegene romanische Kirche; die meisten der 32 Tafeln fußen auf den ausgezeichneten neuen Aufnahmen von

Georges de Miré, die hoffentlich bald in größerer Zahl in einer Monographie über Conques erscheinen. Die Ausstattung ist gut, und ganz im allgemeinen scheint uns diese bescheidenere Präsentation der «Basler Studien zur Kunstgeschichte» einer Dissertation angemessener als die nach Format und Aufmachung etwas anspruchsvolle Berner Reihe.

Durch eine genaue Sichtung der Kapitelle und ihrer Vergleichung mit der berühmten Verkündigungsgruppe im Nordquerhaus und dem Relief im Bogenfeld des Hauptportals kommt der Verfasser zu einer einleuchtenden Datierung dieser Teile des Baukörpers im ganzen, wobei er es wagt, wieder jene Frühdatierungen gelten zu lassen, von denen viele Forscher in übertriebener Vorsicht später zurückgeschreckt sind. Für welche Stelle die Verkündigungsgruppe ursprünglich geplant war, weiß der Verfasser auch nicht zu sagen; das Westportal erscheint ihm mit Recht unwahrscheinlich.

Die verdienstvolle Arbeit führt in die Nähe eines schwierigen und wichtigen Fragenkomplexes, der seit längerem mit einer gewissen Resignation liegen gelassen wurde, nämlich nach der Frage der Datierung der auvergnatischen Kirchen. Nach früherer Überschätzung und Frühdatierung werden sie von der neueren Forschung zu sehr in den Schatten gestellt. Welches ihre, durch keine Urkunde gesicherte Datierung auch sein mag, ihr gemeinsames Vorbild, die nur in den Fundamenten ihres Chores teilweise erhaltene Kathedrale von Clermont wurde wahrscheinlich vor 946 geweiht und gehört damit zu den frühesten Beispielen mit Umgangschor und Kapellenkranz. Es sollte doch zu denken geben, daß Helgaud, der Mönch von Fleury, in seiner «Vita Roberti regis» ausdrücklich sagt, Robert der Fromme habe St. Aignan in Orléans 980—1029 nach dem Vorbild der Kathedrale von Clermont bauen lassen — während das viel näher und zudem an der Loire gelegene Tours, dem man meist die Priorität zuschreibt, ungenannt bleibt. Außerdem kann das hohe Ansehen, das diese Kathedrale genoß, nicht eindrücklicher bewiesen werden als durch die große Zahl ihrer Nachfolgebauten, die sie vermutlich sehr getreu wiederholen — wofür es kein zweites Beispiel gibt. Auch daß 1095 an der Synode von Clermont zum ersten Kreuzzug aufgerufen wurde, spricht für die Bedeutung dieser Kathedrale.

Julius Baum: Meister und Werke spätmittelalterlicher Kunst in Oberdeutschland und der Schweiz

Der rührige, auf schönste Weise um die Beziehung Südwestdeutschlands zur Schweiz, um «Alemannien» und «Seeschwaben» bemühte Verlag hatte die gute Idee, zur Ehrung des 75. Geburtstages des (inzwischen verstorbenen) Verfassers, 16 kleinere, doch gewichtige Aufsätze zu vereinigen, die im Lauf der Jahrzehnte an verschiedenen zerstreuten Orten publiziert wurden, und die sich nun, etwas überarbeitet, zu einer schönen Einheit zusammenfügen[3].

Besser als der, wegen jüdischer Abstammung von den Nationalsozialisten aus seinen Ämtern vertriebene — nach Kriegsende aber wieder ehrenvoll eingesetzte Verfasser wußte niemand in der süddeutschen Kunst Bescheid; Julius Baum hatte jenen Grad von Kennerschaft erreicht, wo sich die Erkenntnisse sozusagen bereitwillig einstellen und zu einem Gesamtbild zusammenfügen — man ist versucht zu sagen «von selbst», wenn dabei nicht die gewissenhafte, unablässige Sorgfalt vergessen würde, die hinter dieser Arbeit steht. Die Tatsachen warten sozusagen darauf, von einem Kenner dieser Art entdeckt zu werden. Nirgends geht die Betrachtung ins Nebulose — weder der «deutsche Mensch» noch der «gotische Mensch» betritt die Bühne, und doch spürt man den detaillierten Untersuchungen von Stil und Werkstatt- und Verwandtschaftszusammenhängen an, daß sie auf ein großes Gesamtbild, auf eine ordnende Mitte bezogen sind und von ihr her Sinn bekommen, ohne daß das ausdrücklich gesagt werden müßte. Eine Freude am detektivischen Spürsinn fehlt nicht, aber sie bleibt immer unter der Aufsicht eines hochentwickelten Stilgefühls und Qualitätsgefühls — dieser obersten Instanz aller Kunstgeschichte.

Einige Titel: «Der Meister von Eriskirch» — hier wird das Werk des größten schwäbischen Bildschnitzers der ersten Hälfte

des fünfzehnten Jahrhunderts zusammengestellt — «Eine Basler Grablegung Christi» würdigt den hohen Rang der heute in der Friedhofkapelle zu Hitzkirch im Kanton Luzern aufgestellten Holzskulptur des frühen fünfzehnten Jahrhunderts, die zu den ausdrucksvollsten Denkmälern ihrer Zeit zählt; ihr ikonographisches Thema der Grablegung und Klage wird bis zu seinen Anfängen zurückverfolgt. Ein weiterer Aufsatz gilt der gedanklichen Rekonstruktion des verlorenen Schreins des Basler Heilsspiegel-Altars des Konrad Witz, ein anderer den Bildnissen des Königs Sigmund aus dem Hause Luxemburg, der 1414 von Italien her durch die Schweiz nach Aachen zog und besonders in Bern mit hohen Ehren empfangen wurde — was vielleicht nicht ganz ohne Einfluß auf die Erlaubnis zur Eroberung des habsburgischen Aargau blieb —; hier geht es aber um die Nachwirkungen eines Bildnisses des Königs. Die niederländischen Einwirkungen auf die Ulmer Malerei des späten fünfzehnten Jahrhunderts werden dargestellt, und «Martin Schongauer, Meister und Werkstatt» — was wieder einen der größten Meister der oberrheinischen Spätgotik betrifft. «Erhart Küng» ist der aus Westfalen stammende Baumeister und Schöpfer des Westportals am Berner Münster, für dessen Figuren Baum niederländische Verwandtschaft sucht; Albrecht von Nürnberg hat 1496 die Kolossalfigur für den 1865 mit ganz wenig Stimmen Mehrheit schmählich abgetragenen Christoffelturm in Bern angefertigt — weitere Werke sind dokumentarisch belegt, aber nicht erhalten. Nennen wir noch die Titel «Adolf Dauher», «Wilhalm Ziegler» — dessen Bildnis als frischer Lernknabe bei Hans Burgkmair den Umschlag dieses reizvollen und wertvollen kleinen Buches ziert.

Studien zur Kunst des Oberrheins

Werner Noack, zu dessen siebzigsten Geburtstag hier 21 Aufsätze deutscher und schweizerischer Verfasser zusammengetragen sind, ist seit 1922 Leiter der Städtischen Sammlungen von Freiburg im Breisgau und der eigentliche Schöpfer des dortigen Augustinermuseums[4]. Das Werkverzeichnis des Jubilars nennt über hundert Aufsätze und Buchbesprechungen, großenteils zur Kunst des Oberrheins, und so ist es nur natürlich, daß das Echo der Dankbarkeit aus diesen Gegenden zurücktönt — geographisch bewegen sich die Beiträge im gleichen Raum wie die Studien von Julius Baum, zeitlich ist der Rahmen weiter gespannt, vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart. Wir nennen — ohne Präjudiz für Nichtgenanntes — den Beitrag von Otto Homburger (Bern) über ein Einzelblatt des späten zwölften Jahrhunderts im Freiburger Augustinermuseum, das wohl aus dem Musterbuch eines Buchmalers stammt und stilistisch dem 1870 bei der Beschießung Straßburgs durch die Preußen verbrannten «Hortus deliciarum» der Äbtissin Herrad von Landsperg verwandt ist. Hans Reinhardt (Basel) führt einen bis vor kurzem unbeachtet im Museums-Depot befindlichen bärtigen Kopf vor, der sich seinem Material, dem roten oberrheinischen Sandstein zum Trotz nicht in die Basler Münsterplastik einreihen lassen will, während er an Qualität den Vergleich mit Autun und Vezelay nicht zu scheuen braucht. Ilsabe und Robert Oertel zeigen ausdrucksvolle Prophetenfiguren, die durch ihre unzugängliche Aufstellung am Oktogon des Freiburger Münsterturms unbeachtet geblieben waren. Kurt Bauch kommt mit guten Gründen zur Zuschreibung des auch auf dem Buchumschlag farbig abgebildeten wunderschönen Frauenkopfes an Martin Schongauer, der auch im Mittelpunkt der folgenden Aufsätze steht. Ungern folgt man der Zuschreibung eines im Privatbesitz befindlichen Bildes sehr mäßiger Qualität an den jungen Dürer durch Alfred Stange. Walter Überwasser (Basel) zeigt, daß Holbeins «Leichnam Christi im Grabe» eigentlich «Christus in der Grabnische» heißen sollte und wohl nie als Altar-Predella gemeint war, wie angenommen wird, und daß dieses unerhörte Werk bei aller seiner Einzigartigkeit doch gewisse Vorläufer, zum Beispiel in den «Heures de Rohan» der Pariser Nationalbibliothek hat. Ein kleines, auf Kupferblech gemaltes Bild im Augustinermuseum gibt Ingeborg Schroth Gelegenheit, mehrere Werke des 1564 in Basel geborenen, an den Hof Kaiser Rudolfs II. nach Prag be-

rufenen «Manieristen» Joseph Heintz zusammenzustellen. Einem Aufsatz von Georg Poensgen «Der Ottheinrichsbau als Ausstellungsforum» entnimmt man mit Schaudern, daß der Plan, die Ruine des Heidelberger Schlosses wiederaufzubauen, erst 1911 endgültig begraben wurde. Georg Schmidt (Basel) deutet ein surrealistisches Bild von Walter Kurt Wiemken psychologisch-politisch las «Eine Vision des Rheingrabens im Jahre 1934».

Beide Publikationen sind reich an interessanten, gut gedruckten Abbildungen.

Peter Meyer

[1] Band VII der Berner Schriften zur Kunst, Benteli-Verlag, Bern 1957. [2] Band XIII der Basler Studien zur Kunstgeschichte, Birkhäuser-Verlag, Basel 1956. [3] Jan Thorbecke-Verlag, Lindau und Konstanz 1957. [4] Festschrift für Werner Noack, Jan Thorbecke-Verlag, Konstanz 1958.

NEUE ENGLISCHE BÜCHER ZUR DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR

Vor nicht allzu langer Zeit konnte man aus deutschen literarhistorischen Kreisen ständig Klagen hören, daß die Engländer deutsche Kunst im allgemeinen immer noch nach Pariser Normen und Maßen beurteilten und auf diese Weise zu eklatanten Fehlurteilen kämen. Geschmack und die politischen Wandlungen seit dem Kriegsende haben in den letzten zehn Jahren wesentlich dazu beigetragen, diese britische Haltung beträchtlich zu modifizieren: der Einfluß von Thomas Mann und das relative Absinken des Pariser Ansehens, ein «arbiter literarum» zu sein, haben erheblich dazu beigetragen, den Weg in England für eine aufgeschlossenere Haltung gegenüber zentraleuropäischen Ideen und Vorstellungen literarischer, aber auch malerischer und bildhauerischer Natur zu bahnen. Den Nachweis liefert die Fülle der wissenschaftlichen Literatur, die sich heute mit Dichtung und literarischen Strömungen aus dem deutschsprachigen Raum befaßt.

Im Gegensatz zur vorherrschenden deutschen Ansicht sieht *H. M. Waidson* in seinem Buch *The Modern German Novel* durchaus positive Anzeichen im Beitrag der deutschen Nachkriegsliteratur[1]. Dieser Professor für Germanistik an der Universität Swansea versucht in einem einleitenden Kapitel «Die verschwommenen Grenzen des Realismus» den Standort des deutschsprachigen Romans zu bestimmen, der eine große historische Erbschaft zu verwalten hätte. Dann folgt eine sorgfältige und umfassende Analyse aller ernsthaften Romane, die in Deutschland, der Schweiz und Österreich zwischen 1945 und 1957 veröffentlicht worden sind. Sie enthält eine intelligente und kultivierte Kritik. Nicht ohne Berechtigung unterstreicht Waidson die Tendenz, phantastische Elemente mit dem Realismus zu verknüpfen, die sowohl in Grimmelshausen und E. T. A. Hoffmann wie in Kafka, Rilke und Mann vorherrschen. Er stellt den modernen Bildungsroman an seinen richtigen Standort und unterstreicht, daß seine Natur vielleicht das fördernde Moment gewesen ist, daß den deutschen Schriftsteller im Exil keinen Augenblick hat ruhen lassen, beachtliche und manchmal höchst wichtige Werke zu produzieren. Interessant ist die Feststellung, daß mancher Schriftsteller, der in der Verbannung schrieb, erst nach dem Krieg seinen Ruf befestigen konnte, wie etwa im Falle von Hermann Broch und Heimito von Doderer. Genau so wie Joyce, Proust oder Beckett hätten sie und andere Schriftsteller als Europäer geschrieben, um erst in diesen Jahren als solche anerkannt zu werden. Ihre Nachfolger, etwa Böll, Frisch und Dürrenmatt, hätten begonnen, ein neues Zeitalter im modernen Roman einzuleiten. Es ist diese pro-europäische Tendenz, die dem deutschen Roman eine Chance gibt, Beachtung in der Welt zu finden, während sie in sich gekehrte

Betrachtungen, wie etwa die der Brüder Jünger, niemals finden werden. In jedem Kapitel versucht der Autor interessante, manchmal bedenkliche Parallelen zum zeitgenössischen englischen Roman zu ziehen. Man vermag dem Verfasser aber besonders dann zuzustimmen, wenn er dem deutschen Nachkriegsroman eine aufgeschlossene experimentelle Bereitschaft zubilligt, seine Impulse aus allen Richtungen zu empfangen und sich zu bemühen, eine Kontinuierlichkeit mit der älteren Tradition zu finden. Waidson möchte diese Bereitschaft ganz besonders in der Spannung zwischen innerer und äußerer Realität sowie in einem Bemühen sehen, ernste Literatur zu schreiben. Trotz einiger Bedenken darf man dem Schlußsatz zustimmen, daß im deutschen Nachkriegsroman «vieles steht, das unabhängig, stimulierend und nachdenklich ist».

Ein monumentales Werk literarhistorischer Betrachtung legt *Eric Blackall* mit seinem Buch *The Emergence of German as a Literary Language, 1700—1775* vor[2]. Die menschliche Sprache bleibt eines der größten Geheimnisse unserer biologischen Existenz. Ihre Beziehung zur Literatur eines bestimmten Landes ist daher ein besonders faszinierendes Thema, das oft die Aspekte eines Kriminalromans annimmt. Der Germanist der amerikanischen Cornell-Universität vermeidet in seiner tiefschürfenden Analyse, den Leser in einen Abgrund philologischer Spekulationen und «Strukturanalysen» zu stürzen. Im Gegenteil, mit dem sicheren Fingerspitzengefühl eines geübten Sprachführers führt er den Leser durch das Dickicht jener gesprochenen und geschriebenen Sprache, wie sie in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Gebrauch gewesen ist, und die der damals Gebildete zu sprechen vermieden hat. Dann spielte sich fast im Tempo eines filmischen Zeitraffers ein literarisches Wunder ab. Die deutsche Sprache, die als Medium für eine nationale Literatur um 1700 völlig unbrauchbar schien, sollte zum Ende des Jahrhunderts eine der reichsten und ausdrucksvollsten Literaturen der Welt werden. Professor Blackall beginnt seine Untersuchung mit der Sprachverwirrung und dem durchaus provinziellen Charakter der deutschen Sprache, eine der katastrophalen Folgen des Dreißigjährigen Krieges, die nur eine recht fragwürdige und völlig unsichere Tradition mit der Literatur der Vergangenheit verband. Anschließend überprüft der Autor die Argumente der Kritiker, Philosophen und Dichter, die sich bemühten, eine neue Form und eine neue Sprachnorm zu gestalten, wie dies die ausgezeichnet gewählten Stilproben erhärten. Blackall bespricht innerhalb seiner These die Hauptwerke der Epoche und endet mit dem jungen Goethe, jenem Genie, das die sorgfältigen Fortschritte seiner Vorgänger bestätigen und glänzend erweitern sollte. Von besonderem Interesse scheint mir der eingehende Hinweis auf den kathartischen Einfluß zu sein, den der französische und der englische Stil auf die deutsche Prosa ausgeübt haben. Mit jenen Schlußworten des «Faust I»: «Heinrich! Mir graut's vor dir» hat die deutsche Sprache tragische Dimensionen erreicht. Hier liegt das Wunder, das sich der Autor zum Thema seines unerhört anregenden Buches gesetzt hat, zu zeigen, wie die deutsche Sprache in zwei Generationen einen derartig erfolgreichen Kristallisierungsprozeß durchgemacht hat, daß sie nicht nur eine nationale Literatur hervorbringen konnte, sondern ihr auch ermöglichen durfte, ihren Platz unter den großen Ausdrucksmöglichkeiten der Weltliteratur zu finden. —

England hat Schiller noch immer nicht entdeckt, wenn auch höchst löbliche Anfänge in den Übersetzungen von «Maria Stuart» und «Don Carlos» vorliegen, die der Dichter Stephen Spender vorgenommen hat. Es sind die Sprache des Dichters, vor allem aber seine ästhetischen Anschauungen von Kunst und Theater, die in vieler Hinsicht diametral den englischen entgegengesetzt sind und dem künstlerischen Temperament des Inselreiches widersprechen. Deswegen ist auch das Festjahr vorübergegangen, ohne einen wesentlich neuen Beitrag in Buchform zu bringen, vor allem auch nicht die längst überfällige, moderne Schiller-Biographie. Nur *William Witte*, der Germanist der Universität Aberdeen, legt eine Sammlung von Essays vor, die wohl als Vorlesungen über bestimmte Gedankengänge

Schillers entstanden sein dürften. Das dünne Bändchen trägt den merkwürdigen Titel *Schiller and Burns and other Essays* und beginnt mit einem Essay über die innere Verwandtschaft von Schiller und dem schottischen Nationaldichter Robert Burns, der gleichfalls 1759 geboren ist[3]. Mir scheint der Vergleich ziemlich weit hergeholt, obwohl sich Witte größte Mühe gibt, seine Ansicht zu zementieren. Essays über den Einfluß Schottlands auf Schiller und über Carlyle als Kritiker der deutschen Literatur sind Arbeiten, die ausschließlich den Germanisten angehen.

Es ist ein beliebtes Thema zwischen deutschen und englischen Literarhistorikern, sich darüber zu ereifern, warum Goethes Stücke fast niemals in England produziert werden. Tatsächlich ist seit dem Goethe-Jahr 1949 nicht ein einziges Drama gespielt worden, während 1958 allein 2674 Vorstellungen von 23 Shakespeare-Stücken auf deutschen Bühnen zu sehen gewesen sind. *Ronald Peacock* gibt in seinem Buch *Gobete's Major Plays* eine feinsinnige und klare Darstellung der Stärke und der Schwächen der Goetheschen dramatischen Architektur und liefert damit gute Munition für diese Debatte[4]. Der Manchester Germanist, der keinen Augenblick an Goethes Genie zweifelt, das er allerdings am herrlichsten in seinen lyrischen Gedichten zu verspüren vermeint, setzt deutlich auseinander, worin Goethes Versagen als Dramatiker beruht: im Mangel an zentralisierten und überzeugenden Handlungen, der vielleicht darauf zurückzuführen ist, daß Goethe, der die meisten seiner Stücke in seinen Sturm- und Drangjahren geschrieben hat, damals zu stark unter dem Einfluß so verschiedener Strömungen wie die Shakespeares, der Klassik, der Aufklärung, des Rokokos, Rousseaus und des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert gestanden hat, um ausschließlich dem eigenen Genius zu folgen. Peacock meint, daß Goethe zwar dramatische Portraits zu zeichnen versteht, unter denen aber immer nur eine Hauptfigur durch Selbsterkenntnis hervorragt — der Monolog ist auffallend oft bevorzugt — und durch die Beschreibung anderer Personen, oder wo der Dichter seine eigene Persönlichkeit in einen Faust und einen Mephisto aufzuspalten vermag. Ein ähnlicher Vorgang einer Persönlichkeitsspaltung weist die Dichotomie von Tasso und Antonio auf. Bei Goethe gibt es keine schonungslose Tragödie, denn er faßt das Leben grundsätzlich als gut, optimistisch und zweckgebunden auf. Es gibt zwar moralische Ermahnung und pädagogische Töne. Keinen großen Problemen wird aus dem Weg gegangen. Soweit die Stücke Goethes leben, so stammt ihre Vitalität aus ihren individuellen Szenen, aber nicht aus einer großen, geplanten, saumlosen Konzeption einer Tragödie. Peacock analysiert bezwingend jedes größere Stück Goethes. Da gibt es erneut Egmonts Dilemma zwischen privatem und öffentlichem Leben. Iphigenie ersteht erneut, «ein Ikon moralischer Vernunft des 18. Jahrhunderts». Tasso ist ein Stück über den Gegensatz zwischen eines Dichters Traum von einem egozentrischen Glück und der Notwendigkeit, in einer realistischen Welt leben zu müssen. In seiner Diskussion des Faust meint Peacock, daß der Held seinen Naturmystizismus aufgäbe, um jenes Ehrgeizes willen, der nach weltlicher Erkenntnis dürstet. Faust verläßt sein Studierzimmer, um der ewige Wanderer zu werden, ein Bruder im Geiste des ewigen Juden, getragen vom Zauber und einem unerreichbaren Ideal. Peacock bringt zwingenden Beweis, daß die englische Bühne etwas vermißt, wenn sie Goethes Stücke vernachlässigt, denn sie sind gleichfalls nicht nur ein «Fragment einer großen Konfession», sondern trotz ihrer Unvollkommenheiten ein Mikrokosmos, in dem die Welt in ihren kaleidoskopreichen Aspekten reflektiert ist: das Zeugnis einer übermenschlich reichen Begabung.

Als sich *James Boyd*, Ordinarius für Deutsche Literatur, zu Beginn des letzten Studienjahres von seinem Lehrstuhl in Oxford zurückzog, wurde ihm zu Ehren eine *Festschrift* herausgegeben, für die alle englischen Germanisten Beiträge lieferten, die meist die Gestalt und das Werk Goethes zum Inhalt haben, mit dem sich Boyd sein Leben lang befaßt hat[5]. Es sind Gelegenheitsarbeiten, die für Germanisten von Interesse sind, aber auch dem nicht spezialisierten Leser viele

Anregungen geben, besonders der Essay über «Hebbels Vorstellung von Goethe».

In keinem anderen Lande ist wohl Heinrich Heine angesehener als in England, das mehr von und über ihn weiß als über jeden anderen deutschen Dichter, Goethe nicht ausgenommen. *Armin Arnolds* Bibliographie *Heine in England und Amerika* legt davon ein beredtes Zeugnis ab[6]. In diesem, für jeden Literaturforscher unentbehrlichen Buche sind alle Übersetzungen, Biographien und kritischen Arbeiten über Heine aufgezählt, ganz gleich, ob sie in Buchform oder als Essays oder Beiträge zu literarischen Zeitschriften erschienen sind. Darüber hinaus bleiben allgemeine Literaturgeschichten, Schulbücher und angloamerikanische Artikel über Heine, die in anderen Sprachen, aber in England und Amerika erschienen sind, nicht unerwähnt. Die Flut von Übersetzungen, die Heine in diesen beiden Ländern erlebt hat, ist einfach überwältigend. Der Reichtum an Literarkritik, den man feststellen muß, unterstreicht das anhaltende Interesse an Heine. Dem Buche geht eine sehr gute Einführung voran, die William Rose geschrieben hat, der Londoner Germanist und beste Heinekenner Englands. Mit Recht weist er darauf hin, daß das Heine-Gedenkjahr 1956 nicht die Beachtung gefunden habe, die man eigentlich hätte erwarten können. Rose glaubt, daß dieses sinkende Interesse an Heine ein Resultat des Zusammenbruchs der deutschen kulturellen Tradition von 1933 gewesen ist und führt zu diesem Nachweis ähnliche Gründe an, wie es bereits Walter Muschg getan hat. Man muß auch Rose zustimmen, wenn er hofft, daß das zukünftige Interesse an Heine sich vom «Buch der Lieder» zum «Romanzero» und den späteren Gedichten der «Matratzengruft» und seinen politischen Schriften zuwenden wird, denn dort regiert Heines dichterisches Genie und journalistischer Genius für unsere Zeit am auffälligsten.

Die Engländer bleiben ein merkwürdiges Volk, wenn es zu einer kritischen Haltung zur deutschen Literatur kommt. Zum Unterschied von Frankreich, Italien, dem vorrevolutionären Rußland und Skandinavien, die alle einen sehr starken Einfluß auf die englische Literatur ausgeübt haben, ist Deutschland dem Geschmack und den ästhetischen Konventionen so fremd geblieben, daß man nur selten von einem Eindruck oder einem Einfluß sprechen kann, der sich geltend gemacht haben könnte. Während Dichter wie Grabbe, Eichendorff, Stifter, Hebbel, Gotthelf aber auch Hauptmann und die Neo-Romantiker fast völlig unbekannt geblieben sind, gibt es Dichter, die ohne tieferen Grund eine Flut von Literatur hervorrufen, ohne daß man richtig versteht, warum zum Beispiel gerade Heine oder Rilke oder Kafka den lesenden oder kritischen Briten besonders stark berührt haben. Ähnlich liegen die Dinge mit Brecht, obwohl er mit seinen Stücken in England bisher kaum zu Worte gekommen ist. Nun liegen plötzlich zwei kritische Analysen vor, die wesentlich besser, tiefer und umfassender sind als alles, was ich in deutscher Sprache über Brecht habe lesen können. *Martin Eßlins Brecht*[7] ist eine literarkritische Biographie, die den bezeichnenden Untertitel «A Choice of Evils» führt, während *John Willetts The Theatre of Bertolt Brecht* eine Analyse des Dramatikers und des Dramas Brechts vorstellt, die aus acht verschiedenen Aspekten vorgenommen werden, ohne jedoch die Biographie des Dramatikers zu enthalten[8].

Zweifelsohne ist Brecht Deutschlands bedeutendster Dramatiker seit Gerhart Hauptmann und könnte auf das englische Drama den gleichen Einfluß ausüben, wie ihn Kafka auf den Roman ausgeübt hat. Willetts Buch ist das fleißige Werk eines gelehrten Forschers, dessen Sympathien mit der östlichen Ideologie ihm Zutritt zu viel unbekanntem Material verschafft haben, das Eßlin versperrt geblieben ist, der aber in seiner Begeisterung für Brecht den Fehler macht, daß er a priori voraussetzt, der Leser wisse um das dramatische Genie Brechts. Der englische Leser steht aber dem Phänomen Brecht völlig ratlos gegenüber, da nur London Gelegenheit gehabt hat, das Berliner Ensemble für ein paar Tage zu sehen, während es wohl doch irreführend wäre, Brecht nach seiner «Dreigroschenoper» allein zu beurteilen, wobei man immer gerne wissen möchte, wie weit der anhaltende Erfolg dieser «Hungeroperette» auf die Musik oder auf das Drama

zurückzuführen ist. Willett beschäftigt sich fast ausschließlich mit dem «epischen Theater», das Brecht im Gegensatz zum Naturalismus eines Zola, zum Klassizismus, aber auch zum Expressionismus zum Siege in den Ländern östlicher Ansichten geführt hat. Analyse und Erklärung der Theorie, die diesem Stil dramatischer Vorführung zu Grunde liegt, sind eine der acht Perspektiven. Die anderen sind Brechts Thematik, seine Sprache und ihre Verwendung, die theatralischen Einflüsse auf ihn (China und Georgien), die Rolle der Musik in seinen Werken, seine politische Haltung («niemals ist die politische Ansicht eines schöpferischen Künstlers weniger unabhängig von seinem Werk gewesen»), seine dramatische Praxis (Brecht war immer und vor allen anderen Dingen ein Bühnenschriftsteller, dann erst ein Bühnentheoretiker) und der Vergleich mit dem angloamerikanischen Theater. Das Buch ist glänzend mit Bildern ausgestattet und allen Literarhistorikern dringend ans Herz zu legen, die sich nicht scheuen, über 400 Fußnoten zu lesen, und die eine ganze Bibliothek von Nachschlagewerken zur Seite haben.

Während Willett den begeisterten Missionar spielt, ist Eßlin in erster Linie der Biograph und ein nicht immer sympathischer Kritiker. Die biographischen Kapitel sind deswegen besonders wertvoll, weil sich Eßlin keineswegs scheut, sie gegen den soziologisch so wichtigen Hintergrund des Berlins der zwanziger Jahre und der Welt unserer Tage zu schreiben, ohne den Brecht nicht zu verstehen ist. Tatsächlich scheint es mir für eine zukünftige Biographie Brechts von größter Wichtigkeit, ihr einen Geschichtsabriß der wichtigsten Ereignisse beizugeben. Denn Brechts innerer Mechanismus war stets die Reaktion auf ein ganz bestimmtes äußeres Ereignis. In der Behandlung seiner Stücke ist Eßlin schwächer als Willett, weil er weiß, daß er von seinem Leserpublikum nicht allzuviel erwarten kann, wenn ihm das Werk weitgehend fremd geblieben ist. Andererseits sind die Kapitel, die Eßlin Brechts Beziehungen mit der kommunistischen Partei und ihren Versuchen, sein Werk in Osteuropa zu unterdrücken, widmet, unerläßlich zum Verständnis der wichtigen Tatsache, daß Brecht seit seiner Übersiedlung in die Deutsche Demokratische Republik fast gar nichts mehr veröffentlicht, wenn auch viel geschrieben hat. Beiden Büchern sind eine ausgezeichnete Bibliographie und eine sehr detaillierte Zusammenfassung des Inhalts aller Stücke beigegeben. Der Brecht-Forscher muß beide Bücher lesen, der kultivierte Besucher europäischen Theaters nur die Biographie von Eßlin.

Alex Natan

[1] Oxford University Press. [2] Cambridge Press. [3] Blackwell, Oxford. [4] Manchester University Press. [5] Blackwell, Oxford. [6] Linden Press. [7] Eyre & Spottiswode. [8] Methuen.