

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **44 (1957)**

Heft 4: **Wohlfahrtsbauten - Formgebung**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

bzw. deren Anschaffung ermöglicht haben. Wir nennen nur einige wenige bedeutende Werke: Marc Chagall, «La maison rouge»; Giorgio De Chirico, «Metaphysisches Interieur»; Eugène Delacroix, «Der Löwe»; Alexei von Jawlensky, «Herbst»; Paul Klee, «Beflaggter Pavillon»; Pablo Picasso, «La dame au corsage vert»; Alexander Archipenko, «Archaischer Kopf» und «Stehender Torso»; Aristide Maillol, «Badende», Auguste Rodin, «Eva». H.-F. Geist

Bücher

Paul Klee: Das bildnerische Denken
Nachgelassene Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller
 576 Seiten mit über 1200 teilweise farbigen Abbildungen
 Benno Schwabe & Co., Basel/Stuttgart
 1956. Fr. 78.75

Hier werden zum ersten Mal Vorlesungsunterlagen, die sich über drei Bauhaussemester (zwischen 1921 und 1922) erstrecken mit Eingliederung von losgelösten Manuskripten verschiedener Zeiten veröffentlicht. Nach den vielen Büchern über Klee ist es besonders begrüßenswert, daß der Künstler nun selbst sich theoretisch äußert. Stehen doch innerhalb der modernen Kunsttheorien seine Formulierungen neben denen Kandinskys überragend da. Text, Zeichnungen und beigefügte Bildillustrationen (von Jürg Spiller) erstrecken sich über 500 Seiten. Eine «Begriffliche Gestaltungslehre» und eine «Bildnerische Formlehre» bilden die Hauptabschnitte des Buches.

Der erste Teil, der etwa hundert Seiten umfaßt, behandelt das prinzipielle Natur- und Kunstgeschehen. «Die unendliche Naturgeschichte» steht bei Klee in Parallele und Opposition zum Künstlerischen. Aus dem Gegensatz Chaos-Kosmos entschält Klee die natürliche Ordnung, um dann zur gegliederten und in vielen Sektoren meßbaren Formensprache der Kunst zu gelangen. Klees Streben vom statischen zum dynamischen Weltbild wird gleich zu Beginn spürbar. Über unserm irdischen Dasein steht allerdings «der statische Imperativ»; aber Klee sieht in dieser Situation durchaus einen Sonderfall, verglichen mit der Dynamik des makrokosmischen und mikrokosmischen Geschehens. Da Klee zum Unterschied von Kandinsky den künstlerischen Bildungsprozeß meist gleichnishaft zum natürlichen Schöp-

fungsprozeß stellt, entwickelt er zunächst eingehend die Bewegungs- und Verwandlungsprinzipien in der Natur, die sich vornehmlich im Wachstum offenbaren. Immer ist ihm darum zu tun, von der Erscheinungsform in die innerste Existenzform, in das Wesen und das Wesentliche einer Situation vorzudringen.

Daß der Herausgeber verschiedene in jener Epoche entstandene Schriften in diesen Abschnitt eingliedert, scheint durchaus berechtigt, da es sich jeweils um ähnliche Gedankengänge in veränderter Akzentuierung und Färbung handelt. Es sind «Die Wege des Naturstudiums» (Weimar 1923), der aus der Bauhauszeitschrift entnommene Aufsatz «Exakte Versuche im Bereiche der Kunst» (1928), worauf die schon 1918 in der Kriegszeit begonnene «Schöpferische Konfession» folgt, mit ihrem einleitenden lapidaren Satz: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar». Hiermit spricht Klee das Anliegen einer ganzen Generation aus. Dieses «Bekenntnis», das vor allem vom damaligen graphischen Künstler Klee verfaßt wurde, gehörte wohl an die Spitze der Eingliederungen, und dies nicht nur aus chronologischen Gründen. Daß aber der 1924 in Jena gehaltene Vortrag «Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung», der nach allen Richtungen weit ausgreift, abrundend an den Abschluß des ersten Teiles gebracht wird, ist hingegen begreiflich.

Der darauffolgende zweite, umfangreichere Hauptteil: «Beiträge zur bildnerischen Formlehre», der weitere 410 Seiten umfaßt, besteht aus niedergeschriebenen Vorlesungen und Übungen, die am 11. November 1921 zuerst einsetzen und als solche mit dem Kapitel vom 19. Dezember 1922 schließen. Was in den fortlaufenden Erörterungen folgt und was wir in komprimierter Form aus dem «Pädagogischen Skizzenbuch» (Bauhaus Verlag 1925) schon kennen, bedeutet nun eine mit Form- und Gestaltungsbeispielen reich illustrierte umfangreiche Auseinandersetzung, bzw. Analyse der elementaren Ausdrucksquellen mit methodischen Zeichnungen und Skizzen, denen der Herausgeber, Jürg Spiller, noch ausgezeichnet gewählte Bildbeispiele, meist aus viel späteren Jahren, beifügt. Nur große Taktlosigkeit und Einfühlungsfähigkeit konnten diese freien Ergänzungen zum klärenden Bestand des Buches werden lassen. Der Begriff der *Bewegung* spielt wiederum in diesem Teil eine dominierende Rolle; er wird in allen Einzelheiten untersucht und in vielen Bezirken der Formungsmöglichkeiten erläutert und optisch

demonstriert. Der Punkt, Urelement im Bildnerischen wie der Keim in der Natur, gerät aus sprunghafter Ruhe in Bewegung. Ein «Agens», aus dem sich alles weitere künstlerischen Geschehen als Aktivität, Medialität und Passivität von Linien, Flächen und Strukturen entwickeln kann. Von fundamentaler Bedeutung ist der folgende Abschnitt, der das Problem des *Räumlichen* behandelt. Durch die Gesetze der traditionellen Perspektive mit ihren möglichen Abwandlungen führt der Weg bei Klee zu einer freieren und komplexeren Darstellungsmethode auf diesem Gebiet – denn der heutige Gestalterist – für ihn – «reicher und räumlicher geworden». Der Begriff der *Simultaneität* – ein Stichwort unserer Epoche und nicht nur innerhalb der bildenden Künste – wird hierbei akut. Räumlich wird es zum gleichzeitigen Sehen von Oben und Unten, Rechts und Links, Vorn und Hinten, Innen und Außen, was durch die Bewegung des Beschauers um das Objekt, das selbst in Bewegung gerät, hervorgerufen wird. Steigernd in diesem Sinne kommt auch die Transparenz hinzu, wo – wie in der modernen Plastik – eine Gleichzeitigkeit im Erfassen des Objektes entsteht und eine neue, vielschichtige Bildhaftigkeit erreicht wird, die schon vom Kubismus prinzipiell erfaßt wurde.

Gerade bei diesem Kapitel, das wie viele andere mit Klee'schen Aussprüchen (durch seine Schülerin M. Petitpierre notiert) in Anführungszeichen und Kleindruck weiter ausgestattet wurde, ebenso wie durch Hinweise auf Bücher, aus Klees Handbibliothek bereichert, versucht auch der Herausgeber, im Sinne Klees, die Vielseitigkeit der Aspekte um ein Thema zu gruppieren. So weit alles für den Leser quellenmäßig durchsichtig bleibt und er jeweils die Herkunft der einzelnen Stellen (bei den Bildbeispielen in Kleindruck ist sie nicht immer angegeben) erfährt, ist diese Methode zu begrüßen. Hingegen bringt sie eine gewisse Beunruhigung für den Leser, wenn das Klee'sche Kontinuum von fragmentarischen Notizblättern nach freier Wahl ergänzt wird, ohne daß man genau die Einsatzstellen dieses hinzugefügten Materials kontrollieren kann. Daß dem Musiker Klee die *Rhythmik* besonders nahe liegt, auch als theoretische Auseinandersetzung, war zu erwarten. Mit scharfer Präzision sondiert er die optischen Ausdrucksmöglichkeiten in dieser Richtung, gelangt zu den «dividuellen» (eine Wortableitung Klees) und den «individuellen Rhythmen» und breitet eine Welt von Variationsmöglichkeiten vom Elementaren bis zum Komplexen vor uns aus. Wieder gelangt er, nun in neuen Regionen angelangt, zum «raum-zeitlichen Bewe-

gungsablauf», den er durch eine bildnerische Darstellung eines dreistimmigen Satzes von J. S. Bach illustriert. Dem Prinzip vielschichtiger geistiger Einstellung und sinnlicher Vereinfachung, sowie sinnvoller Zusammenfassung entspricht auch sein Streben nach Harmonisierung des Gegensätzlichen von Ruhe und Bewegung, Gut und Böse, Dunkel und Hell usw., um zu einer orchestralen Ganzheit eines Kräftespiels zu gelangen. Das Wort «polyphon», das immer wieder in Klees Vokabular auftaucht, erfährt im letzten Kapitel «Ordnung und Wesen der reinen Farben» quasi seine Apotheose, wobei die «peripherale» Farbbewegung als «Kanon einer Totalität» zur Vielstimmigkeit aufblüht. Daß Klee Goethes ebenso wie Runges Farblehre genau studierte, wird im Anhang mit seinen sorgfältigen Ergänzungen aufschlußreich belegt.

Bei eingehender Beschäftigung mit dem Buch erstet die Fülle und Ganzheit des Klee'schen Weltbildes neben seiner künstlerischen Erfindungskraft auf ganz neue Art. Die Präzision des Gedanklichen, der Reichtum empirischen Erlebens und die Kühnheit des Vordringens auf noch unbeschränkte Wege werden hier zur selbstverständlichen Einheit. Keine Fixierungen und Rezepte für den Schüler, sondern, wie Spiller in der ausgezeichneten Einleitung bemerkt, immer darauf gerichtet, die kreative Disposition in einem jungen Menschen zu befreien. Wer die häufig kaum leserlichen Manuskripte, den Haufen vergilbte Notizblätter und Skizzen gesehen hat, aus denen sich dieses Buch zusammensetzte – ein Material, von dem heute noch ein Viertel unveröffentlicht ist –, kann sich vorstellen, welcher Sorgfalt, Geduld und Versenkung es beim Herausgeber bedurfte, das Ganze auf sein Wesentliches hin zu skandieren, und was es für den Verleger bedeutete, ein durch viele Zeichnungen und Bilder belebtes Buch von derart typographischer Einheit und Schönheit zu gestalten. Wenn in den anderssprachigen Ausgaben, wie geplant, die Transparenz der Quellenachweise und Angliederungen deutlicher herausgearbeitet wird, so mag dieser große Beitrag und neue Zugang zu unserer heutigen Kultur und Kunst restlos zu begrüßen sein. C. G.-W.

Lothar-Günther Buchheim:

Die Künstlergemeinschaft Brücke

408 Seiten mit 410 Abbildungen, davon 41 in Farben

Buchheim Verlag, Feldafing 1956. Fr. 77.50

Buchheims großformatige Publikation hat wohl als das endgültige Buch über

die deutsche Künstlergruppe zu gelten, die am Beginn der modernen Malerei in Deutschland steht. Die knapp zehn Jahre, in denen sich das entscheidende Werden der sechs «Brücke»-Maler abgespielt hat, gehören zu den besonders schönen Kapiteln in der Geschichte der modernen Kunst in Deutschland. Originale Naturen – unter ihnen ein Genie, E. L. Kirchner – haben ihre Schicksale für längere und kürzere Fristen verbunden. Der Glanz der Jugend, des mutigen Blickes in die Zukunft liegt auf ihnen. Die Darstellung dieser zehn Jahre breitet sich in Buchheims Publikation in einem Umfang aus, der früher einem Jahrhundert und mehr zugemessen wurde. Hier zeigen sich die Veränderungen der Kunstgeschichtsschreibung.

Der Stoff, der im wesentlichen auf die Jahre von 1904 bis 1914 beschränkt ist – für die spätere Schaffenszeit Heckels, Kirchners, Schmidt-Rottluffs, Otto Muellers, Pechsteins, Noldes begnügt sich der Autor mit Recht mit wenigen Notizen –, wird mit einer Fülle von Abbildungen lebendig gemacht. Vorzüglich ist die große Zahl der wiedergegebenen Holzschnitte; etwas flau sind die Clichés nach den Gemälden, zum Teil ausgezeichnet, zum anderen Teil unter dem bekannten Malaise leidend die farbigen Reproduktionen, die von der Farbdirektheit der Brückemalerei den rechten Begriff geben. Schade, daß die Bildmaße in den Registerteil verwiesen sind; sie haben nur einen Sinn, wenn der Leser sie unmittelbar mit der jeweiligen Reproduktion verbinden kann.

Der Textaufbau gliedert sich klar in drei Abschnitte: ein allgemeines Einleitungskapitel über «Expressionismus», ein Mittelteil über «Die Künstlergemeinschaft Brücke» und als Abschluß Einzelmonographien der sechs Maler. Ein ausführlicher informierender Apparat (wie man früher sagte) mit Kurzbiographien, Chronologien und Bibliographien schließt sich an. Wie so oft heute ist das sachliche Gerüst besonders lehrreich und, gerade in seiner Knappheit und literarischen Schmucklosigkeit, packend, anschaulich.

Die Monographien stützen sich in starkem Maß auf authentische Dokumente (Briefstellen, Autobiographisches, literarische Äußerungen der Maler), die Buchheim klug und sorgfältig ausgewählt hat. Die Darstellung geht ins Detail, die Maler werden greifbare Gestalten. Besonders gut scheint mir das Porträt Otto Muellers geraten, in dessen Adern Zigeunerblut geflossen ist. Mit Recht stellt Buchheim bei Pechstein, der das Sonntagskind unter den «Brücke»-Leuten gewesen ist, eine gewisse Oberflächlichkeit fest. Bei Noldes Schweizer Alpenpostkarten mit den Gipfelgesich-

tern (vor der Brückezeit natürlich) geheimnist er irrträumlich grimassierende Charakterisierung hinein; Nolde hat hier ähnlich Landläufiges gemacht wie Barlach in den Gartenzweigen seiner Frühzeit. Auch scheint es mir kaum angezeigt, in Nolde eine Art «peintre naïf» zu sehen. Wie er mit der Farbe und der Gestalt umgeht, zeigt das genaue Gegenteil: eben ausgesprochen künstlerisches Vorgehen. Bei aller Gründlichkeit, mit der Buchheim arbeitet, hat die Aussage zuweilen etwas Unsicheres und an manchen Stellen Widerspruchsvolles.

Die beiden anderen Kapitel sind in ähnlicher Weise dokumentarisch unterbaut. Sie enthalten eine Menge aufschlußreicher Einzel Tatsachen und -züge, in deren Auffindung sich Buchheim als originaler Forscher erweist. Über die allgemeinen Bemerkungen ließe sich lebhaft diskutieren: über die Frage der Anregungen, der Rolle und Bedeutung der französischen Malerei für die Anfänge der «Brücke»-Maler, über den Einfluß Munchs und über vielerlei entwicklungsgeschichtliche Expektorationen, in denen Buchheim ein wenig generalisierend vorgeht, vielleicht manchmal auch – z. B. in der allzu reichlichen Heranziehung anderer Autoren, die über Details der Brückemalerei geschrieben haben – zu gutgläubig.

Trotz dieser Einwände wird jeder, der sich mit der Frühphase der modernen Malerei – nicht nur der deutschen – beschäftigt, mit Freude und Gewinn zu Buchheims Werk greifen, das, allein schon was das Material betrifft, zu den wirklich wichtigen Veröffentlichungen der letzten Jahre gehört. H. C.

Leopold Zahn: Kleine Geschichte der modernen Kunst

183 Seiten mit 58 Abbildungen

Ullstein Bücher Nr. 92

Frankfurt a. M. 1956. Fr. 2.30

Leopold Zahn hat mit diesem Taschenbuch ein kleines Meisterwerk geschrieben. Es beruht auf jahrzehntelangem intemem Umgang mit der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts – Zahn hat schon 1920 ein Buch über Klee verfaßt und damals eine ins Schwarze treffende, höchst erfrischende Zeitschrift «Ararat» herausgegeben –, auf der Fähigkeit Wichtiges und Unwichtiges zu erkennen, auf einer überlegenen und entspannten Art, die Dinge zu sehen, und auf dem Vermögen, sich einfach und klar auszudrücken, was angesichts der Geschwollenheit, die sich heute in der Diktion breit macht, unendlich wohlthuend ist. Es gelingt Zahn, ohne Zensuren auszu- teilen, scharf Stellung zu nehmen, womit

er den Leser auf natürlichste Weise zu den entscheidenden Ereignissen und Gestalten führt. Eine Fülle authentischer Äußerungen der Künstler sind in den Text eingeflochten; die Denkwelt der Künstler und damit ihre konzeptionellen Ideen werden dadurch anschaulich.

In großen Strichen wird die Situation gezeichnet, einfach, aber ohne Vereinfachung. Die Malerei steht im Vordergrund. Der Darstellung der Gruppenphänomene – Fauvismus, Expressionismus, Kubismus, Futurismus, usw. – folgen jeweils Profile der Hauptgestalten. Bei der Anschaulichkeit, Redlichkeit und Lebendigkeit der Darstellung ist es belanglos, wenn da oder dort die historische Balance vielleicht nicht ganz erreicht wird (z. B. bei der «Neuen Sachlichkeit» zu Beginn der zwanziger Jahre, der zu viel Gewicht gegeben wird); das Bild als Ganzes stimmt. Wie gut angesichts der zerebralen Kulissenschieberei, wie sie ein Sedlmayr betreibt! In einem zusammenfassenden Abschnitt beschreibt Zahn die eigengesetzliche Entwicklung der Epoche der großen künstlerischen Emanzipationen, in deren Zusammenhänge – vielleicht etwas zu knapp – auch Plastik und Architektur gestellt werden. Aber auch da wird Wesentliches ausgesagt.

Den Abschluß bilden ein paar Seiten – Nestroys Geist weht hier – «Spruch und Widerspruch», Stimmen der Künstler und Gegenstimmen der Besserwisser, ein Satyrspiel, das dem grandseigneurialen Ernst des Vorhergehenden wohl ansteht. Erwähnen wir noch die ausgezeichneten bibliographischen Angaben und die von 1900 an von Jahr zu Jahr fortschreitende Zeittafel, die bis 1955 reicht, und schließlich die Abbildungen, bei denen Zahn die gute Idee hatte, sich im Hinblick auf das primitive Papier der Großauflage fast ausschließlich auf zeichnerische oder graphische Vorlagen zu stützen. Man kann nur wünschen, daß die Broschüre Zahns in die Hände vieler Leser gelangt. H. C.

**Gaston Burssens: Floris Jaspers
Roger Bodart: Jacques Maes**

*Je 16 Seiten und 24 Abbildungen
Monographies de l'Art Belge
Ministère de l'instruction publique,
Bruxelles 1955*

Unter den neueren Bilderbänden dieser straff einheitlichen Monographienfolge darf derjenige über den 1889 geborenen Antwerpener Maler Floris Jaspers besonderes Interesse beanspruchen. Zumal da dem knappgefaßten, auch die künstlerische Zeitsituation in Belgien beleuchtenden Text Werkproben von

1919 bis 1953 gegenübergestellt werden. Sie beginnen mit Kubistischem, gehen dann über Robust-Expressionistisches zu Sensiblem und Spiritualistischem über, zeigen um 1930 weitere rasch wechselnde Aspekte und bringen dann zwei motivisch überladene Wandteppiche von 1936 aus dem Besitz des belgischen Staates. Mit dem betonten Hinneigen zur Abstraktion am Ende der vierziger Jahre wird die Werkfolge einheitlicher, und es beginnen figürliche Themen aus dem Kongo vorzuherrschen.

Von dem 1905 in Ixelles geborenen Jacques Maes, dem schon früh Ehrungen und kunstpädagogische Aufträge zuteil wurden, werden keine seiner großdekorativen Werke gezeigt, und die Reproduktion von Ölbildern beginnt erst mit Arbeiten von 1946. Hier dominiert in verschiedenen Spielarten eine resolut vereinfachte Gegenständlichkeit. – Weitere neue Einzelbände gelten den Malern War van Overstraeten und Delahaut und den Bildhauern Idel Janchelevici und Adolphe Wansart. E.Br.

**Die Kunstformen
des Barockzeitalters**

*Vierzehn Vorträge
herausgegeben von Rudolf Stamm
447 Seiten mit 52 Abbildungen
Sammlung Dalp, Band 82
A. Francke AG, Bern 1956. Fr. 14.35*

Über dieses Thema veranstaltete die Handelshochschule St. Gallen im Winter 1954/55 einen Vortragszyklus, der nunmehr als Buch, herausgegeben von Rudolf Stamm, vorliegt. Es handelt sich um eine Gemeinschaftsarbeit von schweizerischen und deutschen Kunst- und Literaturhistorikern, und zwar gelangen, was wesentlich den Wert der Publikation bestimmt, die mannigfaltigen Teilaspekte der so komplexen barocken Weltkultur zu umsichtiger Explikation. Fünf Vorträge gelten der Kunstgeschichte: Hans Tintelnot, Zur Gewinnung unseres Barockbegriffes; Hanspeter Landolt, Der barocke Raum in der Architektur; Paul Henry Boerlin, Die deutsche Spätbarockarchitektur im Spiegel der Stiftskirche St. Gallen; Paul Hofer, Der barocke Raum in der Plastik; Richard Zürcher, Der barocke Raum in der Malerei. Sechs Vorträge betreffen die Literatur: Fritz Strich, Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung; Reto Roedel, Die Barockdichtung Italiens im 17. Jahrhundert; Johann Doerig, Einige Wesenszüge der spanischen Barockliteratur; Pierre Beausire, Der Barock in der französischen Literatur; Georg Thüner, Vom Wortkunstwerk im deut-

schen Barock; Rudolf Stamm, Englischer Literaturbarock? Je ein Vortrag behandelt das Theater, die Musik und die Philosophie: Edmund Stadler, Die Raumgestaltung im barocken Theater; Willibald Gurlitt, Vom Klangbild der Barockmusik; Hans Barth, Das Zeitalter des Barocks und die Philosophie von Leibniz.

Was Tintelnot am Anfang aus einer stупenden Wissensfülle heraus vermittelt, nämlich eine Geschichte der Geschichtsschreibung hinsichtlich des Barocks, wobei die einzelnen Etappen des ungemein fein verästelten Prozesses von der Negation Schritt für Schritt zur positiven gedanklichen und strukturellen Durchdringung des Phänomens führen – das demonstrieren die übrigen Autoren vom Boden der durch die bisherige Forschung gewonnenen Einsichten her im Angesicht des einzelnen konkreten Kunstwerks. Theoretische Problemstellungen, zum Beispiel solche der Stilperiodisierung, wechseln zwanglos mit solchen ab, die sich jeweils aus der faktischen geschichtlichen Situation aufdrängen. Erst das wechselseitig sich ergänzende Zugleich dieses Vorschreitens gewährleistet das volle Erfassen der Epoche. Aufs Ganze gesehen kommen freilich diejenigen Tatbestände, die unter dem Stichwort «Ikonologie» zu fassen wären, zu kurz, ein Gebiet also, mit dem sich gerade die jüngsten forschlichen Bemühungen sehr erfolgreich beschäftigt haben. Es sei nur etwa an die grundlegenden, im Bande «Retorica e Barocco» niedergelegten Resultate des «III Congresso Internazionale di Studi Umanistici» vom Sommer 1954 in Venedig erinnert. Zu bedauern ist ferner, daß die Sicht allzu ausschließlich dem südwest- und mitteleuropäischen Barock gilt, daß mithin derart bedeutsame Elemente wie der osteuropäisch-slawische oder der lateinamerikanische Barock außer Acht bleiben. Daher gelingt auch keine Systematisierung der Totalwelt des Barocks. Auch in der vorliegenden Gestalt indessen bildet das Buch ein unentbehrliches Arbeitsinstrumentarium für jeden, der sich mit der Sache zu beschäftigen trachtet. E. H.

**George Isarolo:
Les Indépendants dans la
peinture ancienne**

*246 Seiten mit 140 Abbildungen
«Souvenirs et Documents»
La Bibliothèque des Arts, Paris 1956.
Fr. 8.85*

Unter diesem Titel veröffentlicht der Pariser Kunstschriftsteller, Kenner und Sammler russischer Abstammung

George Isarlo ein Buch, das einer eigenen und eigentümlichen Programmatik verpflichtet ist, wie alles, was der Feder dieses seltsamen Liebhabers der Künste entstammt. Isarlo nämlich pflegt betont und konsequent auch die abseitigen Konstellationen und Entwicklungsabläufe in der Kunstgeschichte herauszustellen, und wenn er sich mit altbekannten, scheinbar festumrissenen Größen abgibt, dann rückt er sie gern ins Licht eines neuen, ungewohnten Fragens. Das geschieht denn auch im vorliegenden Band. «Realisten», «Unabhängige» – das sind für den Verfasser, nicht immer ohne leicht erzwungene Manier, diejenigen Maler, die es verstanden haben «de résister à la dictature des humanistes et de rester ainsi des peintres indépendants», somit unbeeinflusst zu bleiben von dem, was man das «Klassische» antiker Observanz im weitesten Sinne heißt. «Dans le présent volume nous tenons à applaudir non les peintres dont la grandeur a créé des imitations, voire des servilités, mais ces Indépendants dont l'effort révolutionnaire a réveillé la personnalité des générations suivantes et les a poussés à des créations véritablement personnelles.» Isarlo macht Leonardo da Vinci zum «Antiklassiker», zum Ahnvater der «Realisten», indem er ihn vor allem als den «peintre de mœurs» sieht und die Grottesken in den Vordergrund spielt. Giorgione mit seinen «valeurs psychologiques» gelangt zum Zug, und dann werden kühne Bogenschläge vollbracht in Hinsicht auf die Antwerpener Leonardesken, die Rolle von Bosch und Bruegel, der Bassani, Cambiasos, des Vorläufers Caravaggios, wie überhaupt der europäische Caravaggismus eine höchst aufschlußreiche Beleuchtung erfährt. Es versteht sich von selbst, daß dabei die Bamboccianti gebührende Akzente bekommen. Ein Kapitel gilt Vermeer van Delft. Beständig beanspruchen interessante Teilaspekte die besondere Aufmerksamkeit des Autors, beispielsweise: Wer ist der Maler der Musikstilleben, die mehrmals als Bild im Bild bei Vermeer erscheinen? Isarlo denkt an Baschenis, und das veranlaßt ihn, nebenbei diesen raren Bergamasker Künstler zu behandeln (daß in Tat und Wahrheit im bewußten Fall nicht Baschenis, sondern Cornelis van der Meulen zur Diskussion steht, ist freilich ein Fall für sich...). Die Erörterung des «realistischen» 18. Jahrhunderts – «le vrai 18^e siècle» – beschließt die Essays. Eine Fülle von zum Teil wenig bekannten Abbildungen ermöglicht die optische Argumentation.

Von gewissen unnötig eifernden Überspitzungen und polemischen Ausfällen gegen berühmtere Kollegen abgesehen,

die andererseits die Sache nicht unwillkommen würzen, nimmt einen die Lektüre von Isaros originellem Buch in eine vielseitige Schule der Kennerschaft. E. H.

Otto H. Foerster: Bramante

300 Seiten und 127 Abbildungen

im Text und auf Tafeln

Anton Schroll, Wien 1956. Fr. 85.45

Der Maler und Architekt Donato Bramante ist in Urbino unter dem Eindruck des entstehenden Palazzo Ducale von Laurana und der Bilder Piero della Francescas aufgewachsen, jener distanzierten, flächig bildhaften Kunst also, die sich von der phantasievollen, material-sinnlichen, kräftigen, vielleicht auch anthropomorphen Kunst von Florenz gegensätzlich abhebt und zweifelsohne dem heutigen Verständnis nahesteht. Bramante als den besondern Geist und den intuitiven Baumeister aus seinen künstlerischen Planungen und aus den unvollständig ausgeführten oder nur im Entwurf überlieferten Bauten zu erkennen, ist die Absicht des neuen, umfangreichen und zu weiten weltanschaulichen Betrachtungen ausgreifenden Buches des Kölner Gelehrten Foerster, der in Bramante weniger den Zögling der Antike als den Erben der Cathedralwelt sehen möchte.

Bramante verließ Urbino endgültig 1477, mit etwa 33 Jahren, und begab sich nach Oberitalien, wo er in Bergamo und in Mailand zuerst Fresken an Fassaden und in Sälen malte und wo er ein malerisch kontemplatives Verhalten auch als Architekt bewahrte, malerisch nicht im Sinne einer bewegten Gliederung und Ornamentierung, sondern einer der Anschauung des Betrachters angepaßten, mathematisch geordneten, durch Proportion und Perspektive belebten Einheitlichkeit des Baubildes. Sein Bauen war weder bürgerlich noch höfisch, weder antikisch noch exzentrisch, sondern entsprach einem zeitlosen Begriff eines schwebenden Aufrichtens und Gestaltens der Wände und der Innenräume. Kaum eines seiner Werke ist in der Form auf die Nachwelt gekommen, die Bramante gewollt hat, aber aus den Raumbildern von S. Maria presso S. Satiro und dem Chor von S. Maria delle Grazie lassen sich seine Mitte und Distanz harmonisch vereinigenden Gedanken deutlich ablesen.

Im Dom zu Pavia ist die romanische Kreuzkuppelkirche in Vereinigung mit dem irrationalen byzantinischen Raum neuerstanden; der Bau wies seinem Schöpfer Bramante den Weg zu seiner großen Aufgabe in Rom, denn als Mailand von den Kriegswirren überzogen

wurde, ging Bramante 1499 nach Rom. Er baute den Pfeilerhof von S. Maria della Pace und den kreisrunden Tempietto in S. Pietro in Montorio, später auch die Verbindung des Vatikans mit dem Belvedere in einer einfachern, aber tektonisch schönern Anlage, als sie später ausgeführt wurde. Seit 1505 wurde er von Julius II. zur Mitarbeit an den schon von den greisen Architekten Giuliano da Sangallo und Fra Giocondo vorbereiteten Plänen für eine neue St. Peterskirche herangezogen, die ursprünglich als Grabeskirche für den Papst gedacht war, bis dieser Plan von Julius II. selbst aufgegeben wurde und der Plan unter den Händen Bramantes zur großen Vision einer «Weltkathedrale» ausreifte. Aus alten und neugefundenen Plänen und Planskizzen konnte Foerster den Arbeitsgang Bramante genau rekonstruieren; seine subtilen Untersuchungen gelangten auch zu der Entdeckung, daß Bramante den Langhausplan nicht aufgab, daß sein Zentralplan sich nur auf den idealen Entwurf für den Kuppelraum bezog, eine Phase in der Gesamtplanung darstellte. Der Tod des Papstes verhinderte die Ausführung seiner Entwürfe, die aber Michelangelo gegenwärtig waren, als er nach dreißig Jahren sein St. Peter in Angriff nahm. Das Buch kann den problemgeschichtlich interessierten Architekten ebenso fesseln wie alle Leser, die für die geistesgeschichtliche Einbettung der Architekturfragen dankbar sind. chr.

Hermann Leisinger:

Romanische Bronzen

Kirchentüren im mittelalterlichen Europa

16 Seiten und 160 Abbildungstafeln

Europa-Verlag, Zürich 1956. Fr. 43.50

Piero Gazzola/Walter Dräyer:

San Zeno. Bible des Pauvres

Porte de Bronze de Vérone

142 Seiten und 80 Abbildungstafeln

Editions Mermod, Lausanne 1956. Fr. 29.10

Wie in den Ausstellungsprogrammen, so spiegelt sich auch in der Kunstliteratur, daß für immer weitere Kreise die Nachwirkungen des Klassizismus und des Naturalismus schwinden und den Ausblick auf große unbeachtete Gebiete freigeben. Die Kunst der Naturvölker, der Prähistorie, der Etrusker, des frühen Mittelalters wird mit Entdeckerfreude aufgenommen, und ihre Darbietungen in Buch und Ausstellung erfahren eine Breitenwirkung, wie sie noch vor einem Jahrzehnt undenkbar schien.

So erschienen auf Weihnachten 1956 in schweizerischen Verlagen gleich zwei Bilderbände über die Bronzetüren des



Bronzetüre von San Zeno. Anbetung der Könige aus der älteren Reihe (um 1080)
Photo: Walter Dräyer. Aus: San Zeno, Bible des Pauvres. Lausanne 1956

11. und 12. Jahrhunderts, und beide wenden sich durchaus nicht nur an den engen Kreis der Kenner und Spezialisten, sondern ausgesprochen an den kunstfreudigen Laien. Um den Wandel in der Einschätzung zu illustrieren, braucht man gar nicht bis zu Jacob Burckhardt zurückzugehen, der im «Cicerone» (erschienen 1855), durchaus im Einverständnis mit seiner Zeit, urteilte: «Was daneben von Reliefs an gegossenen Türflügeln vorkommt (hintere Tür am Dom von Pisa...; Pforten von S. Zeno in Verona) läßt diese Einbuße kaum bedauern.» Noch 1914 schrieb Georg Graf Vitzthum (im «Handbuch der Kunstwissenschaft» von den älteren, ottonischen Bronzereliefs an S. Zeno: «Eine positive Wertung dieser Dinge liegt außer dem Bereich der Möglichkeit: es bleibt kein Wort von ihnen zu sagen», und zehn Jahre früher hatte A. Venturi den Unterschied zwischen den Figuren der älteren und der jüngeren Veroneser Reliefs mit dem Vergleich zu illustrieren versucht, jene seien dem Affenreich entnommen, diese dem Menschenreich. Anders die beiden Veröffentlichungen zwischen denen der Kunstfreunde heute zu wählen hat. Beide sind Zeugnisse eindringenden Verständnisses für diese starken und reinen religiösen Kunstwerke. Der Zürcher Arzt Hermann Leisinger gibt im Buch des Europa-Verlages einen umfassenden Überblick über die erhaltenen Bronzetüren mit figürlichen Darstellungen in Deutschland (Augsburg, Hildesheim) und Italien, wobei auch die deutschen Exportstücke (Gnesen und Now-

gorod) und die byzantinischen Nielloarbeiten in Unteritalien berücksichtigt werden. Seine groß und hervorragend reproduzierten Aufnahmen sind durchaus nicht die eines Amateurs, sondern von ausgezeichneter Qualität. Sie betonen den Materialcharakter der metallischen, polierten und ziselierten Bronze. Das Liebhaberische äußert sich sehr positiv in der persönlichen Auswahl der Motive, im insistenten Umkreisen einzelner Details bis zu ihrer Vergrößerung; man spürt dauernd das starke Miterleben. Einzig für Gnesen und Nowgorod war Leisinger auf Aufnahmen des Marburger Archivs angewiesen.

Auch der Text wurde von Leisinger verfaßt. Er gibt in knapper Form die notwendigsten Angaben. Hier allein bleiben einige Wünsche offen. Die Mitarbeit eines Fachmannes hätte zur genaueren künstlerischen Deutung dieser so verschiedenartigen Werke verhelfen und auch ein paar kleine Irrtümer eliminieren können.

Das Buch von Piero Gazzola und Walter Dräyer beschäftigt sich mit einem einzigen Bronzeportal, dem von San Zeno in Verona. Die 48 erzählenden Felder werden, nach dem ikonographischen Ablauf geordnet, vollständig abgebildet, durch Gesamtaufnahmen und Details ergänzt. Diese systematische Klarheit wird aber nicht zur Kälte, vor allem auch dank der Leistung des Photographen, der die Reliefs bei Sonnenlicht aufnahm, das sie, ohne die Objektivität zu schmälern, zu pulsierendem Leben erweckte. Der weiche Tiefdruck betont – im Gegen-

satz zur Autotypie bei Leisinger – ebenfalls die Erscheinung im zart modellierenden Licht und zeigt mehr die matte Oberfläche der Patina als den Glanz der Bronze. Halb mag es an der Art der Wiedergabe liegen, halb aber auch an der anderen Empfindung unserer Zeit, daß die romanisch perfekten, zur dekorativ starren Formulierung drängenden Werke des jüngeren Meisters hier überstrahlt werden von den Schöpfungen des älteren, dessen bezaubernde Frische und Ursprünglichkeit noch durchdrungen wird von der Geistigkeit ottonischer Kunst. Diese Begegnung von Naivität und Spiritualität ist heute mit einmahl als besonderer Zauber sichtbar geworden.

Der Begleittext Piero Gazzolas gibt erschöpfende, doch nirgends pedantische oder ermüdende Auskünfte. Da er die Veroneser Türen in den Zusammenhang der zeitgenössischen Werke einstellt, dienen seine Ausführungen auch als weiterer Kommentar zu Leisingers Buch. So ergänzen sich die beiden schönen Publikationen in unbeabsichtigt sinnvoller Weise. h. k.

Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1955

Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XVII (1955), herausgegeben von den Freunden des Wallraf-Richartz-Museums
Schriftleitung Otto H. Förster
262 Seiten, 198 Abbildungen
E. A. Seemann, Köln. Fr. 57.–

Der Band bringt folgende Abschnitte: Victor H. Elbern, Die Dreifaltigkeitsminiatur im Book of Durrow; Hans Puttmann, Das Tympanonrelief von St. Cäcilien in Köln; Jean Lejeune, La Période Liègeoise des van Eyck; Marita Hoster, Castagnos Florentiner Fresken 1450 bis 1457; Dagobert Frey, Apokryphe Liviusbildnisse der Renaissance; Rolf Wallrath, Der Thomas-Altar in Köln; Hans Kauffmann, Peter Paul Rubens im Lichte seiner Selbstbekenntnisse; Wolfgang Braunfels, Der Kölner Hildebrand-Brunnen. Miscellen, Museumsberichte und Buchbesprechungen schließen sich an. Die Abhandlungen betreffen demnach den gesamten nachantiken Kunstraum, vom Frühmittelalter bis in die mittelbare Gegenwart hinein.

Wir hatten schon anlässlich des Hinweises auf die beiden vorangehenden Bände des Wallraf-Richartz-Jahrbuches Gelegenheit, den bedeutsamen Umstand namhaft zu machen, daß dieses sowohl in seiner äußeren wie inneren Form ungemein gediegene Periodikum seit dem Krieg auch Aufsätze veröffentlicht, die das neue und neueste Kunstschaffen

angehen. Der Beitrag von Wolfgang Braunfels setzt diese sich als Tradition einbürgernde Gepflogenheit verheißungsvoll fort. Unter den fünf monumentalen Stadtbrunnen Hildebrands blieb allein der Wormser Siegfriedbrunnen völlig unbeschädigt am ursprünglichen Aufstellungsort. Während drei (der Wittelsbacher- und Hubertusbrunnen in München und der nach München verpflanzte Vater Rheinbrunnen von Straßburg) mehr oder minder tiefgreifende Veränderungen erlitten, wurde das letzte, für Köln errichtete und 1922, fast zwei Jahre nach dem Tode des Künstlers eröffnete Brunnenwerk durch den Krieg in allen seinen Teilen vernichtet, nachdem es schon vorher verkehrstechnischen Neuerungen hatte weichen müssen. Auf Grund erstmaliger Akten-, Plan- und Modellpublikationen verfolgt Braunfels die komplizierten Bedingungen des Entstehungsprozesses. Vor allem aber gibt er eine umfassende Würdigung der künstlerischen Belange, die in einer für das öffentliche Monument alles andere als günstig gesinnten Epoche besondere Relevanz erhalten. Fragen nämlich der Beziehung von Architektur und Skulptur, von Platzanlage und Monument stehen im Zentrum der Überlegungen des späten Hildebrand, dessen Denken anfänglich mit dem «Problem der Form» exklusiv um die «reine Form» zu gravitieren schien.

Wie gewohnt kommt den Abhandlungen des Bandes ohne Ausnahme grundlegende wissenschaftliche Bedeutung zu; diejenige des belgischen Gelehrten Jean Lejeune ist inzwischen in ein Buch eingegangen, das mit seinen wahrhaft sensationellen Resultaten die Van Eyck-Forschung in wesentlichen Teilen auf eine neue Basis stellt. Indessen ist hier nicht der Ort, auf die ganze Fülle und Spannweite des durch den Band vermittelten Stoffes einzugehen. Wenigstens aber sei noch ein Hinweis verstattet auf die der Feder des jungen Kunsthistorikers Victor H. Elberns entstammende Untersuchung, ist sie doch repräsentativ für eine wichtige Forschungsrichtung von heute. Denn statt formale Eigentümlichkeiten des Stils und der Motivgeschichte macht Elbern die ikonographische Aussage zum Gegenstand der Interpretation. Er kommt zum Schluß, daß die Komposition des fraglichen Blattes «den Versuch darstellt, in unfigürlicher, aber eindeutiger Weise die Heilige Dreifaltigkeit bildlich wiederzugeben». Die Auffassung der Trinität im ersten Jahrtausend n. Chr. wird skizziert und außer den formalen und ikonographischen Problemen die Herkunft der christlichen Kunst Irlands vergegenwärtigt. Wie schon in früheren Arbeiten,

zum Beispiel über den Adelhausener Tragaltar, liegt Elbern die Begründung einer «Ornament-Ikonographie» am Herzen. Er versteht den allgemeinen Begriff des «Heilsbildes» (H. Zeiß) im Fall der Dreifaltigkeitsminiatur von Durrow, über den generell sakralen Formcharakter hinaus, als individuell christologisches Zeichen eben der Trinität. Dergestalt erfährt die christliche Ikonographie eine höchst folgenreichste Ausweitung; die scheinbar bloß ornamentale reine Form erweist sich als gleichnishafte Versichtbarung des innertrinitarischen Lebens der Gottheit selber. Es ist ein sehr sublimes Unternehmen, das da an überraschendem Ort einmal mehr mittelalterliche Kunst als Bedeutungsträger zur Anschauung bringt. E. H.

Eingegangene Bücher

Niels von Holst: Moderne Kunst und sichtbare Welt. 131 Seiten mit 103 Abbildungen. Verständliche Wissenschaft Band 65. Springer, Berlin 1957. Fr. 9.30

Roland Penrose: Portrait of Picasso. 104 Seiten mit 226 Abbildungen. Percy Lund, Humphries & Co. Ltd., London 1956. 10s. 6d.

Josef Albers. Zeichnungen. Mappe mit 12 Tafeln. Spiral Press, Bern. Fr. 15.–

Freddy Buache: Contre-chants. Bois de Gisiger. 32 Seiten und 6 Holzschnitte. Editions du Carré Rouge, Lausanne 1956

Walter Tappolet: Helen Dahm. 20 Seiten und 12 farbige und 16 einfarbige Abbildungen. Origo-Verlag, Zürich 1956. Fr. 16.80

Kurt Badt: Die Kunst Cézannes. 276 Seiten und 45 Abbildungen. Prestel, München 1956. Fr. 25.–

Franz Marc, Skizzenbuch aus dem Felde. Herausgegeben von Klaus Lankheit. 36 Abbildungen und 23 Seiten Text. Gebr. Mann GmbH, Berlin-Schöneberg 1956. Fr. 14.70

Gentle Friends. The Painting of R. Box. With a Foreword by Robert Melville. 6 Seiten und 20 Abbildungen. André Deutsch Ltd., London

Ursula Isler-Hungerbühler: Johann Rudolf Rahn, Begründer der Schweizerischen Kunstgeschichte. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Band 39 (121. Neujahrsblatt). 136 Seiten mit 27 Abbildungen. Fr. 12.50

Michael Stettler: Bericht über die Tätigkeit der Eidgenössischen Kommission der Gottfried Keller-Stiftung 1954 und 1955. 103 Seiten mit 53 Abbildungen

Marcel Strub: Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Fribourg. Tome II. La Ville de Fribourg. 414 Seiten mit 437 Abbildungen. Birkhäuser, Basel 1956. Fr. 55.–

Adolf Reinle: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Band IV. Das Amt Sursee. 528 Seiten mit 511 Abbildungen. Birkhäuser, Basel 1956. Fr. 60.–

Heinrich Zillich: Siebenbürgen. 112 Seiten mit 96 Abbildungen. Die Blauen Bücher. Karl Robert Langewiesche, Königstein i. T. 1957. Fr. 5.70

Saar. Text von Hermann Keuth. 6 Seiten und 48 Abbildungen. Langewiesche-Bücherei. Karl Robert Langewiesche, Königstein i. T. Fr. 2.85

Louis Méroc et Jean Mazet: Cougnac, Grotte peinte. 72 Seiten mit 4 Farbtafeln und 12 Zeichnungen im Text und 16 Abbildungstafeln. W. Kohlhammer, Stuttgart 1956. Fr. 10.65

Konrad Gatz und Fritz Hierl: Neue Läden Läden – Kaufzentren – Kaufhäuser. Zwei Bände. 408 Seiten mit 541 Photos und 1250 Zeichnungen und Grundrissen sowie 96 Tafeln. Georg D. W. Callwey, München 1956. Fr. 99.15

Saul Venturini: Forme. 48 Seiten mit 55 einfarbigen und 2 farbigen Abbildungen. Libreria A. Salto, Mailand 1956

Functie en Vorm. Industrial Design in the Netherlands. 120 Seiten mit vielen Abbildungen. Instituut voor Industriële Vormgeving, Amsterdam 1956. HLF. 12.50

Jay Doblin: Perspective. A new System for Designers. 68 Seiten mit vielen Abbildungen. Whitney Publications Inc., New York 1956. \$ 5.00

Maurice E. Taylor: Private Architectural Practice. Foreword by G. Grenfell Baines. 118 Seiten mit 14 Abbildungen. Leonhard Hill Ltd., London 1956. 15 s.

KOSTO. Ein Handbuch für Veranschlagung. Bearbeitet und zusammengestellt von Georg Olie. 320 Seiten. Deutscher Fachzeitschriften- und Fachbuch-Verlag GmbH, Stuttgart 1956. Fr. 19.45