

Objekttyp: **BookReview**

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

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

Heft 10: **Ausstellungen**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

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.

Pariser Kunstchronik

Aktuelle Aspekte der französischen Kirchenkunst

Die französische Kirchenkunst und insbesondere die französische Glasmalerei ist in eine neue Entwicklungsphase eingetreten. Die glanzvollen Beispiele moderner Kirchenkunst wie Vence und Audincourt haben nicht nur das Interesse der Elite erweckt, sondern sind weit darüber hinaus zur Diskussionsbasis einer neuen Orientierung der französischen Kirchengestaltung geworden. Es geht heute hauptsächlich um die Entscheidung, ob die modernen Tendenzen der Kirchenkunst auch in den historischen Kathedralen ihren Platz finden sollen. Mehrere Versuche wurden bereits unternommen, unter denen eine Kapelle der Kathedrale von Metz mit Glasfenstern von Jacques Villon besonders zu erwähnen ist. Man erwartet auch mit Spannung die Ausführung der Kirchenfenster der Kirche von Varangeville, wo Georges Braque bereits eine Kapelle ausgestaltet hat. In anderen Kathedralen sind Künstler der Ecole de Paris an der Neuausführung der Kirchenfenster tätig, so zum Beispiel Le Moal in Rennes und in Brest.

Nun geht es aber auch darum, die unifarbigen Fenster des Hauptschiffes von Notre Dame von Paris durch moderne Glasfenster zu ersetzen, und damit ist zwischen der Verwaltung der Monuments Historiques und gewissen Kunsthistorikerkreisen eine heftige Polemik für oder gegen die Einführung moderner Glasmalereien in die als Monuments Historiques klassierten Kirchen ausgebrochen.

Prinzipiell unterstützt die zentrale Administration die Einführung moderner Glasfenster, unter der Bedingung, daß sie in der Nachbarschaft alter Glasfenster den speziellen Rhythmus und die vorwiegenden Farbtöne aufnehmen. So heißt es zum Beispiel, sollte die Bleifassung für eine Kirche des 14. Jahrhunderts feiner sein als die Bleifassung für eine Kirche aus dem 12. oder 13. Jahrhundert. Für Fenster einer Kirche aus dem 12. Jahrhundert soll man die Färbung hauptsächlich auf Blau abstimmen, für das 13. Jahrhundert auf Blau und Rot, für das 14. Jahrhundert auf Rot und Gelb.

Dieser heute geförderten Tendenz der Einordnung steht eine Gruppe von Kunsthistorikern gegenüber, die sich zu einer «Association de la sauvegarde de l'art ancien» zusammenschloß und das Eindringen der modernen Kunst in die französischen Kathedralen überhaupt fast vollständig verhüten möchte, das heißt überall dort, wo sie in der Kathedrale

einen aktiv an der Gesamtwirkung beteiligten Platz einnehmen würde. Tatsächlich stellt die Eingliederung moderner Glasfenster in den Organismus einer Kathedrale äußerst differenzierte Ansprüche. Aber gerade die ungenügende Kunst findet hier ihre Rechtfertigung, wie dies bei den neuen Fenstern der Kathedrale von Beauvais der Fall ist, während man für die von Max Ingrand im figurlich-expressionistischen Stil entworfenen Fenster für die Kathedrale von Straßburg das Schlimmste befürchten muß. Hier hätte man es wagen sollen, einige begabte Koloristen wie Bazaine, Manessier, Bertholle oder Idoux beizuziehen.

Die Erneuerung der französischen Kirchenkunst ist eben nicht von den Spezialisten ausgegangen, sondern einzig einer glücklichen Zusammenarbeit einer Anzahl bedeutender moderner Künstler mit einem halben Dutzend von Glasmalerwerkstätten zu verdanken. Leider wirken einige solche Werkstätten nun auf eigene Faust weiter. Daß solche Werkstätten aber in Frankreich noch zum Teil aus dem letzten Jahrhundert her da waren, ist andererseits ein Umstand, der das Wiedererwachen der französischen Kirchenfensterkunst bedeutend förderte.

Zu den Werkstätten, die mit den Malern der Ecole de Paris zusammenarbeiten, zählen Jean Barillet, Paul Bony, Pierre Gaudin, Gruber und Jacques Simon. Sie sind bis auf Jacques Simon alle in Paris zentralisiert. Bei Barillet wurden die Fenster für Audincourt von Fernand Léger und Jean Bazaine hergestellt sowie zahlreiche andere Kirchenfenster in Betonfassung von Manessier, Bertholle und Le Moal. Paul Bony ist das Gelingen der Fenster für Vence zu verdanken sowie die Fenster von Rouault für Assy und die Fenster von Braque für die Kapelle von Varangeville. Das Atelier von Jacques Simon, wo die Fenster von Jacques Villon für die Kathedrale von Metz hergestellt wurden, ist in Reims der ständigen Bauhütte der Kathedrale angegliedert. Das Atelier von Max Ingrand ist eher als das Atelier eines Pariser Dekorateurunternehmens anzusehen; neben Kirchenfenstern entstehen hier vor allem Dekorationen für Pariser Boulevard-Cafés und Treppenaufgänge aus Glasrelief und Marmor für französische Luxusdampfer.

Ein Sonderfall ist das Atelier von Claude Idoux. Idoux, der sich während der letzten fünf Jahre neben seiner Tätigkeit als Maler und hervorragender Wandteppichkünstler eingehend mit der Technik der Glasmalerei beschäftigte, hat seit einem Jahr selbst ein Atelier eröffnet, das ihm erlaubt, seine Entwürfe auszuführen. Seine Kirchenfenster (die letzten für

eine Kirche in Marokko) zeugen von einer besonders glücklichen Verschmelzung von Kunst und Handwerk.

In der Weltausstellung in Brüssel wird Frankreich mit Deutschland zusammen die künstlerische Ausstattung einer von einem belgischen Architekten entworfenen Kirche besorgen. Die französische Leitung untersteht dem bekannten Kirchenarchitekten Pierre Pinsard. Bei dieser deutsch-französischen Zusammenarbeit, die von französischer Seite her als ein positives Ereignis gewertet wird, bedauert man nur, daß die Glasmalereien Deutschland zugeteilt wurden und Frankreich die Wandmalereien übertragen bekam, während doch gerade die umgekehrte Aufgabenverteilung die spezifischen Qualitäten beider Länder zur Geltung gebracht hätte.

Diesen Herbst wird auch das von Pierre Pinsard und Neil Hutchison entworfene Dominikanerkloster in Lille eingeweiht werden, das den bedeutendsten Neubau der französischen Dominikaner darstellt. Die Klosterkirche sollte ursprünglich Glasfenster von Manessier, Bertholle, Le Moal und Bissière erhalten, die, vom Architekten vorgeschlagen, die allgemeine Billigung der Dominikanerbrüder zu erwarten hatten. Diese Zusammenarbeit wurde dann aber durch einen Stifter und Kunstsammler verunmöglicht. Der Vorfall gab dafür Anlaß zur Erbauung einer «Manessier-Kapelle» die, von dem bedeutenden Schweizer Architekten Hermann Baur projektiert, nun unweit von Lille ebenfalls der Vollendung entgegengeht. F. Stahly

Bücher

Le Corbusier

Œuvre complète 1952-1957

223 Seiten mit 500 Abbildungen

Publié par W. Boesiger

Verlag Girsberger, Zürich 1957. Fr. 48.-

Zur Eröffnung der Ausstellung im Kunsthhaus Zürich ist auch der neueste Band von Le Corbusiers Gesamtwerk durch Willi Bösiger im Verlag Dr. Girsberger herausgegeben worden. Die Ausgabe setzt die Reihe der bisher erschienenen fünf Bände fort und umfaßt das Schaffen Le Corbusiers in den Jahren 1952 bis 1957. Es ist bezeichnend für das systematische und prinzipielle Arbeiten Le Corbusiers, daß die Bände seines Gesamtwerkes nicht nur eine Sammlung seiner Projekte und Bauten bilden, sondern durch ihre fundamentale Aussage zu einem eigentlichen Lehrbuch der Ar-



Sekretariatsgebäude in Chandigarh. Architekt: Le Corbusier
Aus «Le Corbusier, Œuvre complète 1952 bis 1957». Zürich 1957

chitektur geworden sind. In der zweiten Hälfte seines siebenten Lebensjahrzehntes ist für Le Corbusier endlich die Zeit der großen Verwirklichungen seiner Pläne angebrochen. Der neueste Band enthält eine Reihe von großen Bauten und städtebaulichen Anlagen. Die Kapelle in Ronchamp wird mit sehr guten Aufnahmen dokumentiert. Die neuesten Bauten des Kapitols von Chandigarh und des Kulturzentrums in Ahmedabad erscheinen als vollendete oder kurz vor der Fertigstellung begriffene Werke. Die neuen Verwirklichungen seiner Idee der Unité d'habitation werden in Photographien und Modellbildern gezeigt; abschließend wird auf Projekte für vorfabrizierte Siedlungshäuser hingewiesen.

Beim Durchgehen und Vergleichen der neuesten Ausgabe mit den bisherigen Bänden wird einem mit seltener Eindringlichkeit die Konsequenz und ununterbrochene Entwicklung im Schaffen Le Corbusiers bewußt. In seinen neuesten Bauten wird das Streben nach einem plastischen Ausdruck in der Architektur, nach einer gegen innen und außen wirkenden räumlich-plastischen Gestaltung (noch stärker sichtbar, Le Corbusier gelingt es auch vor allem, eine graphische Wirkung, eine Gefahr, die der modernen Architektur immer droht, zu vermeiden; alle seine Fassaden und Details erscheinen als gebaute Materie.

Unbeirrbar folgt Le Corbusier seinem eigenen Weg und entwickelt er seine Idee einer modernen Architektur, die meistens erst viel später von einer jüngeren Generation aufgegriffen und angewendet wird.

Es wäre müßig in dieser Zeit, da so vieles über Le Corbusier geschrieben

und gesprochen wurde, noch weiteres sagen und wiederholen zu wollen. Der neue Band möge durch die Frische und Aktualität seines Inhaltes selber wirken, besonders da er sich durch die für den Verlag Girsberger bekannte sorgfältige Gestaltung und durch die gewissenhafte Redigierung Bösigers ausweist.

Benedikt Huber

Ernst Gall: Die gotische Baukunst

Teil I, Vorstufen in Nordfrankreich
395 Seiten mit 383 Abbildungen
Klinkhardt & Biermann
Braunschweig 1955. Fr. 41.-

Schon 1925 ist die erste Auflage von Galls Buch erschienen, das als erster Teil eines umfassenden Werks über die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland die Vorstufen in Nordfrankreich von der Mitte des 11. bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts behandelt. Weitere Bände sind nicht gefolgt, was man angesichts des Ansehens und der Kenntnisse, die Gall gerade als Architekturhistoriker besitzt, nicht genug bedauern kann. Umso dankbarer darf die in Text und Apparat auf den Stand der heutigen Forschung ergänzte Neuaufgabe des Werks begrüßt werden, auch wenn seine Substanz nur wenig vermehrt wurde.

Die noch heute gültige Leistung von Galls Buch liegt in einer wieder mehr vergeistigten Sicht, im Gegensatz zur älteren, auch von Dehio vertretenen Forschung, welche die Entstehung des gotischen Baustils in einseitigem Materialismus nur aus den technischen Voraus-

setzungen des Spitzbogens, der Kreuzrippen und der Strebebögen erklärt hatte. Für Gall dagegen sind diese Formen nur das Instrument, dessen sich ein neuer Stil bedient, für den die Vorbereitung weniger in der Normandie als in der Ile de France oder in der Picardie zwischen 1120 und 1140 liegen (Querhaus von St-Etienne in Beauvais und Chor von St-Denis).

Man kann es bedauern, daß Gall in der vorliegenden Neuauflage seines Buches sich mit dem umfassenden Werk von Hans Sedlmayr «Die Entstehung der Kathedrale», das 1950 erschienen ist, aus dessen völliger Ablehnung heraus höchstens indirekt auseinandersetzt. Galls Ansichten sind freilich denen von Sedlmayr in mehr als einer Hinsicht völlig entgegengesetzt. Wo Sedlmayr den Ursprung der Gotik sieht, nämlich in der unter Abt Suger um 1140 erneuerten Kathedrale von St-Denis, da erblickt Gall nur den Übergang zwischen Grundlagen, wie sie schon kurz vor 1100 mit dem Auftreten der ersten Kreuzrippen sich bilden, und dem Ende des 12. Jahrhunderts, da auf Grund einer gänzlich neuen geistigen Haltung (die Gall allerdings sehr viel summarischer nur umschreibt als Sedlmayr) der neue Stil der voll entfalteten Gotik erscheint. Erst jetzt nämlich «erfüllt sich das bereits ausgebildete Gliedergefüge des Kirchenraumes mit jener kräftig auftretenden Dynamik, in welcher die Seele des Gläubigen sich zum Himmel erhebt». Gall weist dabei mit Nachdruck darauf hin, daß das Kräftespiel, von dem der Raum sein Leben erhält, ein nur scheinbares ist, da materiell die Drucklinien des Baues ganz anders verlaufen. Gerade in dieser gegenüber früher mehr geistigen Auffassung gewann und gewinnt die Arbeit von Gall ihre Bedeutung, die sie mit dem reichen Material einer subtilen, auch einst wenig bekannte Denkmäler heranziehenden Einzelforschung gründlich unterbaut.

Richard Zürcher

Tetsuro Yoshida:

Der japanische Garten

187 Seiten mit größtenteils ganzseitigen Abbildungen.

Ernst Wasmuth, Tübingen 1957. Fr. 38.75

In der Vorstellung des Japaners sind Garten und Haus eng verbunden, so eng, daß er, wenn er von seinem «Heim» spricht, dafür das Wort «ka-tai» wählt, auf deutsch: «Haus-Garten». Er formt also beide Begriffe schon sprachlich zu einer Einheit um. Im alten Japan war es die Regel, daß der Baumeister erst den Garten, dann das Haus entwarf. Und dieses alte Japan behielt seine prägende

räumlich-plastisch

Kraft bis nach dem ersten Weltkrieg, trotz der gewaltsamen Öffnung des Inselreiches durch den Westen vor hundert Jahren.

Wie anders die Rolle des Gartens bei uns! Von Ausnahmen abgesehen, die freilich häufiger werden, kommt ihm nach unserer Auffassung nur eine dienende Rolle zu. Er darf sein Besonderes, «Individuelles», noch nicht entfalten, ist der Architektur beigeordnet wie einst unseren Domen Skulptur und Malerei. «Zur Zeit der europäischen Renaissance, als die Gartenkunst in höchster Blüte stand, ging man von der Idee aus, den Garten dem Haus unterzuordnen, während in Japan schon zur Zeit des Shin-den-Zukuri-Palastes im 10. bis 12. Jahrhundert eine vollständige Harmonie zwischen Haus und Garten erstrebt wurde. Diese Tendenz hat sich im Laufe der Zeit immer deutlicher ausgeprägt, so daß heute das japanische Haus, wo alle Zimmer sich gegen den Garten öffnen, mit dem Garten geradezu verwachsen scheint.» (S. 7.)

Die Naturliebe, ein wesentlicher Zug des Japaners, hat ihn zur Gartenkunst befähigt. Er stellt sich nicht in Gegensatz zur Natur, empfindet sich in Demut nur als einen Teil von ihr. Die Gartenkunst ist ihm ein Kunstzweig wie die Tuschkmalerei. Viele Meister des Pinsels waren zugleich Meister des Gartens, zum Beispiel Soami, dem der edelste aller japanischen Gärten zugeschrieben wird, der mit dem Namen «Watende Tigerjungen» im Ryōan-Kloster zu Kyoto (zirka 1521–1527, s. WERK 12/1956).

Reicht auch die Geschichte der Gartenkunst bis ins sechste Jahrhundert zurück, angeregt durch China, – ihre klassische Zeit hebt erst im 15. Jahrhundert an, da der Zen-Buddhismus sich entfaltete, jene Dreieheit: Meditation, Malerei, Garten (Teezeremoniell), möglich ward. Gärten sind in der Tat die in der Natur verwirklichte Tuschkmalerei. Die Gärten, die vorher wie die unsrigen ein bunter Blumenreigen waren, sind jetzt schlicht, prachtscheu, schweigsam – das Gegenteil von einem chinesischen Garten, der sich dem Beschauer öffnet, der wiederhallt vom fröhlichen Trinkgelage der Gäste, unserem «chinesischen» Park verwandt. (Wir schufen diesen Park bekanntlich nach chinesischem, nicht japanischem Vorbild. Unsere «japanischen» Gärten sind alle ein Zwitter, allein schon aus der falschen Blickrichtung. Denn in hockender Haltung, nicht aus der Perspektive des Stehenden oder Sitzenden muß er betrachtet, genossen werden.)

Drei Stile unterscheiden die Japaner in ihrem Garten. (Beispiele im Buch von Yoshida, leider verschwommen, wo es doch vorzügliche Vorlagen gibt!) Im

Shin-Stil wird die Landschaft minutiös nachgestaltet, nach altem, strengem Gesetz. Die Symbolik schon in der Bezeichnung der Steine: Schutzsteine, Kindersteine, Schildkrötenkopfsstein (für ein langes Leben!), Beide-Hände-Stein, Mondschatenstein, Nebelschleierstein, Berglendenstein, Stein des Schattens für spielende Fische (für die bunten Karpfen, die man besonders gern in den Teichen zieht), Geheimnisse des Gartens, die diesen Namen andeuten!

Der Gyō-Stil ist eine Abkehr von den strengen Regeln des Shin. Landschaftliche Details, bestimmend für Shin, sind fortgelassen; die Bezüge der Steine untereinander sind freier. Der dritte Stil, der Sō-Stil, ist ein Wunder an Asymmetrie und Vereinfachung. Dabei wirken die Gärten dieses Stils wie Gebilde verhaltener Kraft.

«Natur im Kleinen» ist der japanische Garten. Entscheidend für sein Arrangement ist das Spiel der Linien und Schatten, die Licht und Wind gemeinsam herbeizaubern. Von den immergrünen Bäumen und Büschen – diese führen den Blick vom Wohnhaus in den Garten – werden Pinien, etwa Akamatsu (*Pinus densiflora*) bevorzugt. Bambus wird nie in die Nähe eines Baumes gestellt, weil Bambus ein Gras ist, das nicht zu Holz gehöre. «Sie passen so wenig zusammen wie Bambus und Holz», lautet ein japanisches Sprichwort, um den unüberbrückbaren Unterschied zwischen Menschen hervorzuheben. Vergessen wir über die «Einfarbigkeit» des japanischen Gartens nicht, «daß monochrom keinesfalls gleichbedeutend mit monoton ist und innerhalb der reichen Skala der verschiedenen Grüntöne delikate Nuancen erzielt werden können.» (S. 9.) Statt der Blumen sorgen Steine für das Eigentümliche des japanischen Gartens. Trittsteine statt Pfade geleiten uns hindurch, die Gras- und vor allem die Moosdecke schonend. Für die Gärten Tokyos werden die Steine vom Meer herbeigebracht, aus Felsen gebrochen, für die berühmteren Gärten Kyotos, der früheren japanischen Hauptstadt, von Flußufern und Bergen. Ein bemooster Stein von einem fernen Berg versinnbildlicht das Geheimnis des Lebens, den verklärten Wechsel alles Erschaffenen. Das Besondere eines Gartens kann durch Wasser unterstrichen, verfeinert werden. Wasser tritt zu den Steinen, dann erst zu dem Grün des Gartens in Beziehung. «Die Wirkung des Wassers ist von der Gestaltung des Ufers abhängig.» (S. 28.) Der Vorteil des Buches von Yoshida, der sich durch zwei andere vorzügliche Werke, «Das japanische Wohnhaus» und «Japanische Architektur», bei uns einen Namen gemacht hat: es ist für Europäer geschrieben; die gespendeten

Anregungen lassen sich ohne Umweg in die Tat umsetzen. Die Illustrationen sind unter diesem Gesichtspunkt ausgewählt, Grundrisse, Aufrisse, Schnitte, und der ganze Reichtum an Photos, nicht nur von Gärten, auch von ihren Einzelheiten wie Gartenlauben, Teehäusern, Teichen, Brücken, Trittsteinen, Zäunen usw. So könnte uns denn durch dieses Buch der japanische Garten helfen, unser «ka-tai» zu einem kräftestigernden Refugium zu machen. Im heutigen Japan trägt die Gartenkunst dazu bei, die fordernde Gegenwart gestaltend zu bestehen.

Albert Theile

Arte figurativa e arte astratta
Quaderni di San Giorgio, 236 Seiten
Sansoni Editore, Firenze 1955

Ein Sammelband von (komprimierten) Referaten, die vor einem Parlament von gegen sechzig Künstlern und Kritikern im Oktober 1954 im Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini auf der Isola San Giorgio Maggiore in Venedig gehalten worden sind. Das Thema, das seither an Bedeutung und Aktualität noch zugenommen hat, gehört zu den Grundfragen der heutigen Kunstsituation, nicht als Streitobjekt, sondern als Auseinandersetzung über die fundamentale Dialektik des künstlerischen Schaffensprozesses. In den vielen Referaten kehren bestimmte Gedanken, Beobachtungen und auch Methoden der Betrachtung wieder, gleichsam Hauptnenner, die auch bei verschiedenartigen Einstellungen und Überlegungen wirksam sind. So tritt immer wieder der Raum ins Blickfeld – besser würde man sagen, die räumlichen Beziehungen – als zentrales Thema der Gestaltung in den bildenden Künsten und, in einem neuen Sinn, als Motiv der Architektur. Außerdem fällt auf, in wie starkem Maß die historische Betrachtung für die Analyse der Gegenwartsituation nicht nur von den wissenschaftlich geschulten Kritikern, sondern ebenso von den Künstlern angewendet wird. Besonders anregende Beiträge des wechselweise italienisch, französisch und englisch – jeweils in die Originalsprache des Referenten – veröffentlichten Bandes stammen von Gino Severini, André Lhote, Enrico Prampolini, G. C. Argan und vor allem von Léon Degand, der zu besonders exakten Abgrenzungen gelangt. Daß bei so vielen Teilnehmern gelegentlich auch altes Stroh gedroschen wird, darf man nicht tragisch nehmen. Das Interessante, frisch Gedachte überwiegt.

H. C.

H. L. C. Jaffé: De Stijl 1917-1931
The Dutch Contribution to Modern Art
 293 Seiten, 3 Farbtafeln und 48 Tafeln
 mit 50 Abbildungen
 J. M. Meulenhoff, Amsterdam 1956

Jaffés Arbeit, ein echtes Lesebuch, in das man sich vertiefen muß, und von dessen Stoff man rasch fasziniert wird, gehört zu den wichtigsten Büchern zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, die in den letzten Jahren herausgekommen sind. Wir sind froh, daß es in englischer Sprache erschienen ist; holländisch wäre sein Leserkreis zu sehr beschränkt geblieben. Mit dem Licht der Forschung hat Jaffé ein Kapitel der modernen Kunst aufgehellert, das zur Zeit seiner Existenz, paradoxerweise trotz seiner Tendenz zu geistiger Klarheit, von einem merkwürdigen Schleier des Geheimnisses umgeben war, der mit der Atmosphäre einer exklusiven Bruderschaft zusammenhängen mag. Jaffé, der Hauptmitarbeiter Sandbergs am Amsterdamer Stedelijk Museum, geschult, methodisch zu denken und zu konzipieren, hat in jahrelanger Arbeit seine Studien an den Quellen vorgenommen. Dementsprechend sind seine Ergebnisse klar, sachlich und in allem Wesentlichen stichhaltig.

«De Stijl» war zunächst Theo van Doesburg, als er die Zeitschrift gleichen Namens gründete, die ein «Beitrag zur Entwicklung des neuen Schönheitsbewußtseins» sein sollte. In kürzester Frist bildete sich um Doesburg, seinen Kameraden Oud und die Zeitschrift eine Gruppe. Eine freie Vereinigung, ohne Statuten natürlich, aber mit umso strenger verfolgten künstlerischen und geistigen Zielen. Mondriaan stieß dazu, Bart van der Leek, Van Eesteren, Rietveld, Antony Kock, ein Dichter, Vantongerloo, später auch Vordemberge-Gildewart usw.; aber auch Künstler wie Arp, Brancusi, Severini, Denker wie Hugo Ball oder Musiker wie George Antheil gehörten zur Gruppe. Ein Reichtum an Potenzen, nichts von doktrinärer Beengung. Daß es innerhalb einer solchen Gruppe und gerade im Zusammenhang mit der zentralen Figur, dem leidenschaftlichen und vielseitigen Van Doesburg, Meinungsverschiedenheiten und Entfremdungen geben mußte, kann nicht überraschen. Für die Gegenwart ist ungeschminkte Information über die «Stijl»-Gruppe besonders wichtig, weil mehr und mehr die außerordentliche Bedeutung der von den Hauptgestalten der Gruppe entwickelten künstlerischen und geistigen Gedanken klar geworden ist. Sie betreffen sämtliche Zweige der bildenden Künste, der Architektur, der Industrieproduktion und auch der Pädagogik.

Jaffés Darstellung der Vorgänge ist me-

thodisch als vorbildlich zu bezeichnen. Obwohl er seine positive Beurteilung seines Themas deutlich wissen läßt, hütet er sich, fünf gerade sein zu lassen, wie dies bei missionarischen Parteigängern allzu leicht passiert. Daß ihm da und dort Irrtümer unterlaufen, daß man – ich meine damit nicht den Rezensenten, sondern Spezialkenner aus der Nähe und auch solche aus zeitlicher Ferne – von Fall zu Fall zu anderen Interpretationen gelangen kann, scheint mir unwesentlich angesichts des klargelegten Quellenmaterials. Jaffé beginnt mit einem Abschnitt – nach einer kurzen allgemeinen Einleitung, der ein bewegendes Vorwort J. J. P. Ouds vorausgeht – Daten und Fakten, in dem er von Jahr zu Jahr vorwärtsschreitend von 1914 bis 1931, dem Todesjahr Van Doesburgs, die wesentlichen Ereignisse verfolgt. Anschließend findet man kurze Lebensabrisse der Mitglieder (hier sind für spätere Auflagen einige Korrekturen zu machen). Es folgt ein ausführliches Kapitel über die Herkunft der in der Gruppe entstandenen und von ihr vertretenen Ideen. Jaffé beginnt seine Untersuchung mit Mondriaan als dem Senior; sie wird zu einer kleinen Monographie der entscheidenden Jahre. Anschließend behandelt er Van der Leek und Doesburg. So lebendig der Austausch, so vorherrschend bleibt Mondriaans Anteil. Die nun folgende Darstellung der architektonischen Vorgänge im Umkreis der «Stijl»-Gruppe ist Jaffé bei aller Knappheit besonders gut geraten. Im Abschnitt über die philosophischen Hintergründe klärt er vor allem Mondriaans Zusammenhang mit den Ideen des Theosophen Dr. Schoenmaeker auf, was umso wertvoller ist, als die holländisch geschriebenen Arbeiten Schoenmaekers so gut wie unzugänglich sind. Jaffé stellt unumwunden fest, daß Schoenmaekers theosophische Ideologie für Mondriaan und damit für «de Stijl» ausschlaggebend geworden ist: «de Stijls» künstlerische Resultate sind als die bildnerische Manifestation dieser Denkungsart anzusehen. Was übrigens die künstlerische Leistung Mondriaans und seiner Kameraden keineswegs verkleinert. Mit großer Genauigkeit analysiert Jaffé sodann die Zeitumstände, die auf die Entstehung der «Stijl»-Ideen eingewirkt haben: das allgemeine, auf kollektive Bindung gerichtete Bewußtsein und der geistige Trieb zur Verbesserung der Lebensumstände, das heißt Basierung auf dem Klaren, dem Einfachen, von wo aus der Reichtum der Phänomene der Natur und des Lebens ergriffen wird. Nicht weniger inhaltsreich ist der nächste Abschnitt, der von den lokalen, das heißt von den niederländischen Voraussetzungen handelt, von der Landschaft wie

von der Philosophie, von der Aversion vor dem Improvisierten bis zur Exaktheit der Diamantschleiferei; ein von Jaffé zitiertes Wort Spinozas wirkt wie ein Blitzlicht: «Ethica more geometrico demonstrata.»

Auf eine ausführliche Untersuchung des Wesens und der Entwicklung, zu der Jaffé wichtige Abschnitte aus Aufsätzen Mondriaans und Doesburgs aus der Zeitschrift «De Stijl» bezieht und bei der er immer wieder zeigt, daß es sich hier um eine Art zu reagieren, zu denken und zu schaffen handelt, folgt ein ebenso verläßlich dokumentiertes Kapitel über den Einfluß von «de Stijl» auf die verschiedenen künstlerischen Gebiete, wobei unter Hinweis auf eine spätere Bemerkung Mondriaans («Architektur und Industrieproduktion reagierten auf unseren Einfluß, Malerei und Plastik wurden aber weniger berührt») die merkwürdige Tatsache berührt wird, daß in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre die in sich so vollendeten Werke der Stijl-Malerei verhältnismäßig geringe Resonanz fanden. Diese Stokung wurde erst mit der Entwicklung der Konkreten Kunst überwunden.

Besonderes Gewicht erhält Jaffés Buch durch die Aufnahme zweier wenig bekannter Essays Mondriaans aus den Jahren 1931 und 1934. Eine gründliche Bibliographie, in der vor allem auch die gedruckten Schriften der «Stijl»-Mitglieder erschienen, schließt den Band ab, dessen Studium – auch wegen der Klarheit und Einfachheit seiner Gedankenführung wie seiner Diktion – vor allem auch der jungen Generation der Maler, Architekten und Industriegestaltern dringend empfohlen sei. H. C.

John Richardson:
Pablo Picasso - Aquarelle und Gouachen
 58 Seiten und 32 farbige Abbildungen
 mit Kommentaren
 Holbein-Verlag, Basel 1956. Fr. 19.70

Ein Bildband in der bekannten Reihe des Holbein-Verlages. Der Herausgeber hat eine gute, interessante Auswahl getroffen, bei der es ihm gelungen ist, eine Reihe von Erstveröffentlichungen zu bringen, darunter ein merkwürdiges Frühwerk von 1898, «Die letzte Wegstrecke», eine echte Art-Nouveau-Komposition. Eine Stellungnahme zur technischen Qualität der Farbproduktionen ist unmöglich, da der Vergleich mit den Originalen entfällt. Der Blick auf analoge Arbeiten gibt nur allgemeine Kriterien. Festzustellen ist jedoch, daß die Wiedergaben gelegentlich der Schärfe ermangeln und daß vom Leben und Reiz

des malerischen Materials – Gouache und Aquarell – zu wenig zu spüren ist; der farbige Charakter bleibt stumpf. Der Betrachter befindet sich im ewigen Dilemma, in das ihn der «Segen» der Farb-reproduktion nun einmal gebracht hat. Helfen kann ihm nur häufigster Umgang mit Originalen, genaues Betrachten, Vergleich, Farbgedächtnis. Diese skeptische allgemeine Bemerkung soll nur zur Besinnung mahnen, die farbige Reproduktion als Annäherungswert aufzufassen. Von da aus gesehen, ist das vorliegende Buch zu bejahen.

Die ausführlichen Kommentare zu den einzelnen Abbildungen geben wertvolle Hinweise auf die stilistischen und persönlichen Zusammenhänge, unter denen sie entstanden sind. Allerdings kommt in der allgemeinen Vorstellung des Verfassers vom Wesen und Ablauf künstlerischer Vorgänge eine Neigung zu falsch romantischen Ideen zum Ausdruck. So, wenn er erzählt, daß der junge Picasso wie weiland Rodolphe in der «Bohème» Zeichnungen verbrennen mußte, um zu heizen – wie viele Blätter braucht es wohl, um nur etwas Wärme zu erzeugen! – oder wenn er berichtet, daß «Picasso sich gedrängt fühlte, einen neuen, epochemachenden Stil zu schaffen». Welches Mißverständnis, welche Verzeichnung, welche falsche Begriffe vom Phänomen des Schaffens! Auch sonst ist nicht alles in Ordnung, zum Beispiel wenn der Verfasser beharrlich von Kupferstichen Picassos spricht, wenn es sich um Radierungen handelt (oder liegen hier Übersetzungsfehler vor?). Auch einige Zitate – zum Beispiel aus Strawinskys «Chronique de ma vie», die obendrein als Quelle gar nicht genannt wird, – stimmen nicht, so daß man grundsätzlich etwas mißtrauisch wird. Eine merkwürdige Mischung von gewissenhafter und unexakter Arbeit.

H. C.

Roland Penrose: Portrait of Picasso
104 Seiten mit 226 Abbildungen
Published by Lund Humphries, London
1956. 10 s/6d

Im Herbst 1956 fand im Institute of Contemporary Arts in London eine Ausstellung «Picasso himself» statt, die mit mehr als 500 Nummern Picasso und seine Umwelt zeigte. Das Buch, dessen Anhang den Katalog der Ausstellung enthält, ist in Verbindung mit dieser Veranstaltung entstanden. Es enthält beinahe die Hälfte des in London vereinigten Materials, Reproduktionen nach Bildern, Zeichnungen und vor allem nach Photos. Picasso selbst in allen möglichen Lebensaltern und Lebenslagen,

konzentriert, heiter und auch grotesk, bemerkt und unbemerkt – immer von ungeheurer Vitalität erfüllt; auch wenn er posiert, immer echt, immer eine Persönlichkeit von allerersten Graden. Neben ihm selbst erscheint seine Umwelt, seine Freunde, seine Frauen. Neben einer Fülle von amüsanten Amateuraufnahmen steht eine Reihe von Meisterwerken der Photographie von Man Ray und anderen. Ein höchst eindrucksvolles, aufschlußreiches, aber auch unterhaltendes dokumentarisches Bilderbuch, zugleich ein wahrer Zeitspiegel.

Aber auch über die Texte ist Gutes zu melden. Penrose hat zum Ablauf der Bilder eine konzentrierte Biographie Picassos geschrieben, in die überraschend viel neue Details verwoben sind und die ausgezeichnet akzentuiert ist. Besonders positiv ist zu vermerken, daß die Liebe und Verehrung, die Penrose Picasso entgegenbringt, nie in Schwärmerei mit ewigen Superlativen ausartet. Ein meisterhaftes Vorwort hat Alfred H. Barr beige-steuert. In wenigen Strichen eine Skizze: Picasso vor der Kamera – wie ein Filmstar oder ein Politiker? Nein – in einer inneren Relation zum bilderzeugenden Apparat. Wie wäre es, seufzt Barr, wenn die Kamera vor 500 Jahren erfunden worden wäre! Wir hätten Ghiberti, Brunelleschi usw., wie wir heute und für die Zukunft die Leiblichkeit Picassos haben. Und um wieviel klarer würden wir manche Dinge sehen!

H. C.

PS. Vor kurzem ist im Arche-Verlag, Zürich, eine schön gedruckte deutschsprachige Ausgabe des Buches erschienen.

**Anthony Bertram: Paul Nash
The Portrait of an Artist**

336 Seiten mit 32 Abbildungen
Faber and Faber, London 1955. 42 s.

Paul Nash, (1889–1946) ist auf dem Kontinent nur wenig bekannt, obwohl in der populären Penguin-Serie ein von Herbert Read eingeleitetes Heft mit farbigen Reproduktionen nach Bildern des Malers erschienen ist. Herbert Read hat Nash übrigens auch in seinem Band «Philosophy of Modern Art» ein Kapitel gewidmet, das schon 1930 geschrieben worden ist. In England gehört Paul Nash zu den Künstlern der ersten Reihe, wobei zu bedenken ist, daß dort die Persönlichkeit, ihre Intensität, ihre echte Originalität, ihre vitale Auseinandersetzung mit dem Leben viel zählt, daß der wirkliche Künstler, wenn er auch kein ganzes Genie ist, neben dem Genie die Menschen berührt. Nash selbst hatte einen breiten Aktivitätsradius als Maler,

Illustrator, Bühnenbildner, Photograph, Dichter und Schriftsteller. Künstlerisch bewegt sich seine Aussage zwischen einem freien Nachimpressionismus, expressionistischen Wellen, surrealistischen Stationen und auch gelegentlich struktiven, kristallinen Formungen. Gebunden sind diese Verschiedenheiten eben durch die künstlerische Pointierung der starken, dem Leben leidenschaftlich verbundenen Persönlichkeit. Bertrams Buch gibt ein umfassendes und intimes Bild des Künstlers. Der Autor stützt sich in starkem Maß auf dokumentarisches Material (ein autobiographisches Fragment, Briefe, Stellen aus den zahlreichen Artikeln Nashs, in denen er sich mit allgemeinen und speziellen Fragen der Kunst, vor allem der modernen auseinandergesetzt hat). Es entsteht ein überaus plastisches Bild einer Künstlerpersönlichkeit von starken Graden, die interessiert, anregt und die man als ein bedeutendes Glied im Bereich der modernen Kunst empfindet, auch wenn sie nicht zu den Heroen der obersten Ränge gehört. Es ist vielleicht gerade heute, in der Periode des langsamen Heroenschwundes, nicht ohne Bedeutung, die Rolle und Funktion der Künstler solchen Ranges zu verstehen und zu erleben.

H. C.

**John Rothenstein:
Modern English Painters,
Lewis to Moore**

345 Seiten und 32 Abbildungen
Eyre & Spottiswoode, London 1956. 35 s.

Abgesehen von einigen wenigen Persönlichkeiten – Nicholson, Nash, Moore etwa –, die in den letzten Jahren europäische Geltung gefunden haben, ist auf dem Kontinent von der modernen englischen Malerei in ihrer Breite wenig bekannt. John Rothensteins, des Direktors der Tate Gallery in London, neues Buch ist daher sehr willkommen. Es ist der zweite Band einer umfassenden Darstellung der modernen Malerei in England, deren erster sich mit der Entwicklung von Sickert bis Smith befaßt hat. Der vorliegende Band enthält sechzehn breit angelegte Monographien von Künstlern, die zwischen 1884 und 1898 geboren sind. Eine knappe Zeitspanne also, die eine Reihe hochbedeutender und eine Anzahl origineller Künstlerpersönlichkeiten hervorgebracht hat. Rothensteins Darstellungen, die zu meist direkte persönliche Beziehungen zu den Künstlern verarbeiten, zeichnen sich durch jene für die englische Kunstliteratur typische souveräne Entspanntheit aus, durch eine Erzählerkunst, die exakt und doch menschlich, Stellung

nehmend und doch tolerant ist. Die Anekdote wird hineingewoben und erhält plötzlich wesentliche Bedeutung als Erkenntnisquelle. Mit der Kunst und den Künstlern in England verhält es sich ähnlich. In Entscheidendem heben sie sich von denen des Kontinents ab. Sie sind weniger missionarisch, vielleicht weniger leidenschaftlich, dafür aber mit humaneren Zügen ausgestattet. Von da mag es kommen, daß neben den ganz großen Gestalten in einem besonderen Sinn Originale sich entwickeln können, ohne daß ihnen gleich auf die Füße getreten wird. Solchen Typen, die auf dem Kontinent als Nebenfiguren angesehen würden, widmet Rothenstein die gleiche Aufmerksamkeit. Es ist interessant zu sehen, wie sich gerade unter deren Händen eine Spielart des Modernen entwickelt, in der sich eine Fülle von Phantasie, verbunden mit gutem Metier, auslebt. Zu erwähnen sind in solchem Zusammenhang neben den in Rothensteins Buch erscheinenden Großen (Nicholson, Paul Nash, Henry Moore) Wyndham Lewis, Edward Wadsworth, Stanley Spencer, Roy de Maistre. Günstig wäre es gewesen, wenn sich der Verlag zu einer größeren Zahl von Reproduktionen entschlossen hätte. 32 Abbildungen auf 16 Künstler sind entschieden zu wenig.

H. C.

Kurt Badt: Die Kunst Cézannes

276 Seiten Text und 46 Abbildungen
Prestel, München 1956. Fr. 25.-

Kurt Badts Publikation über Cézanne, das Ergebnis von Jahrzehnten des Schauens und Forschens, ist ein unzeitgemäßes und vielleicht gerade deshalb ein großartiges Buch. Es verlangt vom Leser Geduld und Konzentration, weil auf seinen mehr als 250 Seiten Text jede Zeile etwas wiegt; es verzichtet auf perfekte Illustration, indem die Reproduktionen nur Erinnerungshilfen sein wollen und hält sich von originellen «neuen Aspekten» frei. Umso mehr bricht es mit den üblichen Anschauungen über Cézannes Kunst, deren Größe gerade aus der Verflechtung mit den Phänomenen seiner Zeit und ihrem Zusammenstoß mit der Einmaligkeit der Persönlichkeit hervortritt.

Badt verzichtet auf jede biographische Darstellung. Er stellt sofort die Frage nach dem Wesen der Kunst Cézannes, das heißt, «wie weit reicht die Kunst Cézannes ins Innere der Welt?» Aus einer minutiösen, aber keineswegs kleinlichen Untersuchung über die Wasserfarbentechnik Cézannes kommen die ersten Antworten. Das merkwürdige tiefe Leben der Blautöne, das Modulieren der Farbe, der musikalische Aufbau der

Teile im Sinne der Analogie zur musikalischen Denk- und Schaffensmethode – bei all diesen Betrachtungen geht Badt vom Sichtbaren im Werk Cézannes aus, und von da erst gelangt er zu Verknüpfungen psychologischer und geistiger Natur sowie zu historischen Voraussetzungen, aus denen sich – auf Grund einer unerhört umfassenden Bildung des Verfassers – ein großartiges genetisches Bild ergibt. In ähnlicher Weise geht Badt in einem wunderbaren Kapitel über Cézannes verschiedene Fassungen der «Kartenspieler» von einem Spezialfall aus, untersucht ihn (mit seinen Augen) wie ein Arzt, der Wissen mit Intuition verbindet. Von hier aus stößt er auf harmlos scheinende Jugendarbeiten, auf den frühen Briefwechsel mit Zola, der zum Teil in Versform gehalten ist, und gelangt mitten in einen geistigen Prozeß von außergewöhnlicher Subtilität, Phantastik und Sensibilität, von dem aus plötzlich entwicklungsgeschichtliche Vorgänge, Kontraste und künstlerische Realisationen sich in ihrem Wesen und Sinn enthüllen. Entsprechend geht Badt in den anderen Kapiteln vor – der Symbolismus Cézannes (überraschende Analogien zu Mallarmé) und das Menschliche in seiner Kunst; das Problem der Realisation (mit unmißverständlicher Terminologie) und das Abschlußkapitel Cézannes historische Stellung und Bedeutung –, in denen er jeweils weit in historische Voraussetzungen, gelegentlich Jahrhunderte, zurückgreift, ohne je den Zusammenhang mit dem zu verlieren, was an Cézannes Werk sichtbar ist. Eines der überraschenden Resultate der Untersuchungen besteht darin, daß Badt in Cézanne nicht den «Vater», sondern im Anschluß an eine Äußerung von Matisse das «Schicksal» der modernen Malerei sieht; Cézanne «ist in solcher großen Tiefen der Einsicht in das Sein eingedrungen, daß hier eine Fortsetzung unmöglich war». Von solcher Feststellung aus wird es verständlich, daß Cézanne, so prophetische Dinge er künstlerisch getan hat, zu einem Wendepunkt wurde, von dem aus neue Wege eingeschlagen werden mußten.

Manchem Leser mögen die Ausführungen Badts vielleicht als zu weitschweifig erscheinen. In der Tat, es handelt sich in diesem Buch fast um eine Geschichte der Kunst des ganzen 19. Jahrhunderts, in dem sich geistige und künstlerische Vorgänge von höchster Merkwürdigkeit abgespielt haben. Aber es ist bei Badt keineswegs die Mentalität des «bei Adam Anfangens», die so oft den Dilettanten charakterisiert. Im Gegenteil: Badt gibt uns, ohne je sein Thema aus dem Auge zu verlieren, ein visuelles und geistiges Geschichtsbild von seltener, nie ins Detail abschweifender Akribie

und Eindringlichkeit. Nie ist er auf Geistreiche erpicht; mit größter – effektloser – Sachlichkeit trägt er die Ergebnisse seiner Beobachtungen vor, die auf dem Fundament eines breiten Erkennens ruhen. Es entsteht auf diesem Wege ein Porträt (seines Themas), das im Sichtbaren das Geistige wahrnimmt und das Unsichtbare, das im Menschen und in besonderer Weise im Genie sein Wesen treibt, sichtbar macht. Aus diesen Gründen halten wir Kurt Badts Cézanne-Buch für eines der großen Werke der Kunstliteratur.

H. C.

Géricault 1791–1824

Sammlung Hans E. Bühler

Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen

Vorwort von Pierre Dubaut

17 Seiten und 65 ein- und mehrfarbige
Tafeln

Buchdruckerei Winterthur AG 1956

Fr. 63.-

Pierre Courthion, in seiner ausgezeichneten knappen Einleitung zu dem Bande «Géricault – raconté par lui-même et par ses amis» (Pierre Cailler Editeur, Vénezay-Genève 1947) hat auf die eigentlich unfranzösischen Züge dieses Malers hingewiesen: das Übermaß seines ungewöhnlichen Temperaments («Alles, was er anfaßte, wurde ungeheuer», sagte Julius Meier-Graefe von ihm), sein Drang zum Unerreichbaren, seine romantischen Sehnsüchte – auch die nach dem Vergehen alles Irdischen, die Sehnsucht zum Tode. Géricault ist in seiner Größe nichtsdestoweniger schwer faßbar: am schwersten wohl in jenen Gemälden, in denen Vorbilder, aus der italienischen wie aus der ihm zeitlich nahen französischen Malerei der David-Epigonon, nicht völlig abgestreift werden. Daß seine Kunst neues Leben bedeutete, eine neue Einstellung zur Wirklichkeit, erfährt der Betrachter viel eher aus den vielen Skizzen, Aquarellen und Zeichnungen, die Géricault uns hinterlassen hat.

Aus diesem Schatz ist Herrlichstes in die Sammlung Hans E. Bühler gelangt, und hervorragende Reproduktionen hiervon finden sich in dem Buch, das wir hier anzeigen. Die Géricault-Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur vor vier Jahren hatte manches davon gezeigt (natürlich auch die meisten Gemälde aus der gleichen Sammlung, denen Peter Nathan in diesem Band eine einführende Würdigung widmet); nun dürfen wir uns an all den schwarz-weißen und teilweise auch an farbigen Wiedergaben erlaben. Géricaults Leidenschaft ging auf das Figürliche; in seinem Willen zum Monumentalen wird er sich mit Hans von

Marées begegnen – doch ist er leidenschaftlicher, weniger kalkulierend als der Deutsche –, in seiner Liebe zur Darstellung des Pferdes mit Constantin Guys, Toulouse-Lautrec, mit Degas vor allem (wie Degas hat auch Géricault modelliert, doch leider sind die Formen verlorengegangen). Daß ein Schweizer Sammler des 20. Jahrhunderts, aus einer verwandten Begeisterung für die Schönheit und Treue des Pferdes, gerade diesen Aspekt der Malerei von Géricault der Pflege für wert erachtet hat, ist hochehrfrohlich. Das Buch über seine Sammlung, dem er aus eigenem Erleben selbst einen prägnanten Text über den Pferdemaalers und Reiter Géricault vorausgeschickt hat, ist eine Bereicherung für den Kunstfreund, eine wertvolle Gabe für den Liebhaber des Edlen und Schönen. H. R.

Fritz Strich:

Zu Heinrich Wölfflins Gedächtnis

Rede gehalten an der Basler Feier seines zehnten Todestages

44 Seiten. A. Francke AG, Bern 1956
Fr. 4.05

In meisterhafter Kürze faßt Strich die wissenschaftliche Leistung Wölfflins zusammen: seine Beschäftigung mit dem Wesen der Klassik und ihren Antithesen sowohl in der Epoche des Barocks wie im deutschen Formgefühl überhaupt und seine berühmten «Grundbegriffe», die sich auf die «Sehformen» der Renaissance und des Barock beziehen. Doch Strich geht über eine bloße Rekapitulation von Wölfflins Büchern weit hinaus, indem er diese in ihrem geistesgeschichtlichen und schließlich auch rein menschlichen Rahmen stellt. Er zeigt Wölfflins Neigung nach überindividuellen und überzeitlichen Gesetzmäßigkeiten und weist zugleich auf sein eminentes Gefühl für alles Geschichtliche hin, wie es im Satz «Es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich» gipfelt. Wenn Strich darauf die Eigengesetzlichkeit betont, in welcher Wölfflin die Kunst unabhängig von anderen Gebieten und im Gegensatz zur Milieutheorie des späteren 19. Jahrhunderts sich entwickeln sah, so stellt er schließlich mit Nachdruck fest, wie auch Wölfflin in seinem letzten Grunde die Übereinstimmung aller Autonomien suchte, so beispielsweise in einer inneren Verwandtschaft der bildenden Kunst mit der jeweiligen gleichzeitigen Dichtung und Musik. Die Gedenkrede Strichs versucht im weiteren – und hier liegt vielleicht ihr stärkster Gehalt –, in wechselnder Beziehung das Werk aus der Persönlichkeit und diese wiederum aus dem Werk zu deuten: Er spricht von Wölfflins Ge-

fühl der eigenen Einsamkeit und Fremdheit in einer Zeit, die keinen eigenen Stil mehr besaß, woraus sich der Drang entwickelte, das Verbindliche der Form, in den früheren, für Wölfflin «wahren» Stilepochen aufzuzeigen. Strich weist auf die Verslossenheit seiner Persönlichkeit hin, die sich bis zum magischen Kreis verstärkte, den niemand von außen und er selbst nicht von innen her durchbrechen konnte, als Preis für das Ideal der Autonomie, in welchem sich Wölfflin dem klassischen Menschenbild eines Goethe näherte und das in seiner Verklärung der italienischen Hochrenaissance zum Ausdruck kam. Doch im geheimen sind es Spannung und Unrast des Deutschen wie des Barocks, die in Wölfflin die Sehnsucht nach klassischer Vollendung nährten und ihn schließlich wieder zurückführten zum Formgefühl seiner nordischen Heimat. Fritz Strich, der konzis und strömend zugleich mit einer Fülle von Gedanken seine bei aller Verehrung auch von kritischer Distanz nicht gänzlich freie Rede formuliert, ist als Literaturhistoriker bekannt durch seine Deutung des Romanischen und Irrationalen. Doch ist er gerade dadurch wie wenig andere prädestiniert, die schöpferische Spannung aufzuzeigen, die in Wölfflins Wesen zwischen dem Glück klassischer Vollkommenheit und Geschlossenheit – und dem Verlangen nach dem werdenden und Unendlich-Vielfältigen, dem Unbegrenzten und Unergründlichen besteht und worin der große Schweizer Kunsthistoriker auch heute, mehr als zehn Jahre nach seinem Tod, noch seine Gültigkeit bewahrt. Richard Zürcher

Schweizerische Kunstführer

Emil Maurer: Kloster Königfelden

Emil Maurer: Stadt Lenzburg

Hans Reinhardt: Münster Basel

René Moeri: Kirche und Schloß König

Albert Knoepfli: Stadt Bischofszell

Ernst Murbach: Kirche Muttenz

Hans Maurer: Stadt Zofingen

Claude Lapaire: Collégiale Saint-Ursanne

Adolf Reinle: Franziskanerkirche Luzern

Hermann und Fischer: Schloß Oberhofen

Je 8 bis 12 Seiten mit je 8 bis 17 Abbildungen

Dritte Serie mit 10 neuen Publikationen herausgegeben von der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, Bern 1955–1957

Die wiederum vom Herstellungsredaktor der «Kunstdenkmäler der Schweiz», Dr. Ernst Murbach in Basel, nach dem Grundsatz vollständiger Einheitlichkeit in Textaufbau und Bebilderung redigierten Hefte der dritten Zehnerserie erhalten ihren Wert durch die Zuverlässigkeit

und Konzentration des historisch-baugeschichtlichen Textes und durch die Qualität der photographischen Aufnahmen und der Pläne. Die Autoren sind Bearbeiter von Kunstdenkmälerbänden oder auf andere Art eng mit den von ihnen dargestellten Baudenkmalern und Städten verbunden. Die als Herausgeberin zeichnende Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte vermittelt den Bezug ganzer Serien durch ihre Mitglieder; die einzelnen, zumeist 12 Druckseiten umfassenden Hefte werden jeweils nur an Ort und Stelle verkauft.

E. Br.

Anton Jirku: Die Welt der Bibel

Fünf Jahrtausende in Palästina–Syrien

258 Seiten mit 112 Tafeln

«Große Kulturen der Frühzeit»

Fretz & Wasmuth, Zürich 1957. Fr. 27.90

Mit der «Welt der Bibel» von Anton Jirku ist bereits der sechste Band der von Helmuth Th. Bossert herausgegebenen Reihe «Große Kulturen der Frühzeit» erschienen. Mit dem Wachsen der hervorragenden Reihe verdeutlicht sich immer mehr das Programm, nach dem sie angelegt ist. Es besteht darin, die großen Kulturen der Frühzeit in der ganzen Fülle ihrer Überlieferungen und gemäß dem jüngsten Forschungsstand vor den Augen eines breiten interessierten Lesepublikums darzustellen. Damit begegnen sich zwei Intentionen, die schwer miteinander in Einklang zu bringen sind: die Absicht, das kulturhistorische Material möglichst reich und vollständig vorzulegen, und der Wunsch, ein möglichst breites Publikum möge an der Lektüre Gefallen finden. Die Gefahr hierbei liegt darin, daß in leicht lesbarer Form eine trotz dieser Lesbarkeit schwer verdauliche, weil allzu wuchernde Materie dargeboten wird. Will man eine solche Lektüre nicht nur leicht, sondern auch sinnvoll gestalten und will man verhindern, daß die ununterbrochene Reihe geschichtlicher Fakten und kulturgeschichtlicher Phänomene schon beim Lesen fortwährend und unaufhaltsam entgleitet, dann bedarf es hierzu wohl auf Seiten des Autors einer stark pädagogischen Ader. Es bedarf einer gewissen Neigung zur Geschichtskonstruktion, die deswegen noch nicht Spekulation zu sein braucht. Alle Geschichtsschreibung ist, will sie nicht Geschichtsschreibung sein, auch Stillierung der Geschichte; mit den Vorteilen einer solchen hat sie gewisse Nachteile in Kauf zu nehmen. Ein solcher Versuch ist bisher nur in dem Band über das alte Ägypten voll gelungen. Die andern Bände breiten aus, ohne wesentlich zu gestalten, wobei die

lesbare Form ebenso sehr die Chance des leichten Eindringens wie die Gefahr des leichten Vergessens bietet. Doch sollen diese Bände nicht nur gelesen und ins Regal gestellt werden. Sie sollen, wenn sie sich im Regal aneinanderreihen, so etwas wie eine Enzyklopädie der großen Frühkulturen ergeben. Nicht der einzelne Band so sehr als vielmehr die ganze Folge der Bände macht den großen Wert dieses glänzenden verlegerischen Unternehmens aus und macht die Bände so überaus besitzenswert für jeden, der die Faszination dieser Kulturen verspürt.

Anton Jirku durchschreitet die Geschichte Palästina-Syriens durch fünf Jahrtausende, von der Urgeschichte bis zur Hellenisierung. Die Hauptkapitel gelten der kanaanäischen und der israelitischen Kultur, wobei es von besonders erregendem Interesse ist, das Ineinander dieser Kulturkomplexe in vielen Symptomen zu verfolgen. Durch das Christentum und das Alte Testament sind wir in besonderem Grade wach und vorbereitet für die Begebenheiten auf diesem Stückchen Erde und für den effektiven historischen Gehalt dessen, was uns von Kind auf als religiöser Stoff dargeboten wird. Da es sich in Palästina-Syrien, dieser Landbrücke zwischen drei Kontinenten, über die die Handelswege vom Zwischenstromland nach Ägypten, von Asien in den Mittelmeerraum führten, um eine ausgesprochene Mischkultur handelt, legt der Verfasser mit Recht das volle Gewicht auf die Geistigkeit, die hier lebendig war und eine so ungeheure Bedeutung für die ganze abendländische Geistesgeschichte erlangte: «Nicht in der Schaffung einer großen, originellen Kultur lag die Bedeutung Palästina-Syriens in alter Zeit. Seine große Mission bestand vielmehr darin, daß auf seinem Boden zum ersten Male in der Weltgeschichte der Glaube an einen geistigen, sittlichen und über der Natur erhabenen Gott lebendig wurde; daß aus dem Munde der großen Propheten des Alten Testaments eine Lehre ausging, die schließlich im Christentum mündete und die Jerusalem bis zum heutigen Tage zu einem religiösen Mittelpunkt der Christenheit machte.» Der Leser, der mit dem Verfasser in die wechselvollen Schicksale dieses Landes hinabtaucht und dem sich dieses als ein beständiger Zankapfel und Spielball der Großmächte – der Hethiter, der Babylonier, der Assyrer, der Ägypter – darbietet, wird nicht umhin können, dabei immer wieder auch an die aktuelle Gegenwart des unglücklichen Landes gemahnt zu werden. Ob man freilich die Tragik Israels darin erblicken darf, daß es in seiner messianischen Erwartung nicht in Jesus den Messias erkannte,

scheint doch recht fraglich, zumindest in der Fragestellung unhistorisch. Doch wird davon die historische Darstellung der Welt der Bibel durch Jirku in keiner Weise berührt. wsch.

Karl Hils:

Spielsachen zum Selbermachen

Das Spiel in pädagogischer und psychotherapeutischer Sicht

72 Seiten mit 20 Tafeln und zahlreichen teils farbigen Abbildungen und Skizzen
Otto Maier, Ravensburg 1956. Fr. 13.90

Zu den unermüdlichen Vorkämpfern für echtes, kindgemäßes Spielzeug gehört seit Jahrzehnten Karl Hils. Er legt ein neues Buch vor, in dem er sich, von der häuslichen Beschäftigung her, dafür einsetzt, «das letzte Reservat des ungeborenen Menschen (Spiele und Spielzeug) wenigstens in der Kindheit unangetastet zu lassen, damit er sich da frei entfalten und entwickeln kann». Hils kritisiert nicht nur die Zeit, die schon dem Kleinkind Miniatur-Imitationen der Wirklichkeit als Spielzeug in die Hand gibt und damit die geheimnisvoll-magischen Entfaltungskräfte zerstört; er macht überzeugende Gegenvorschläge für selbstgearbeitete Spielzeuge, die auch in der technischen Welt bestehen können.

Das lebendig geschriebene und anregend ausgestattete Buch (mit verlockendem Einband) ist für die Eltern, Lehrer, Kindergärtnerinnen und Fürsorger voller Einfälle. Es verführt nicht nur zum Spielzeugmachen für Kinder, sondern zum eigenen Spiel, um spielend der Ganzheit des Lebens wieder nahezukommen.
H.-F. G.

Eingegangene Bücher:

International Poster Annual 1957. Internationales Plakatjahrbuch. 146 Seiten mit 500 Abbildungen. Arthur Niggli Ltd., Teufen 1957. Fr. 35.75

Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XVIII. 275 Seiten mit 205 Abbildungen. E. A. Seemann, Köln 1956. Fr. 57.–

Leo Bruhns: Deutsche Künstler in Selbstdarstellungen. 6 Seiten und 105 Abbildungen. Die Blauen Bücher. Karl Robert Langewiesche, Königstein i. T. 1957. Fr. 5.70

Walter Schoenenberger: Giovanni Serodine, Pittore di Ascona. 95 Seiten und 29 Tafeln. Basler Studien zur Kunstgeschichte, Band XIV. Birkhäuser, Basel 1957. Fr. 12.50.

Hans Maria Wingler: Oskar Kokoschka, Schriften 1907–1955. 486 Seiten mit 28 Abbildungen. Albert Langen, Georg Müller, München 1956. Fr. 28.50

Max Kämpf. Text von Georg Schmidt. 18 Seiten und 8 Farbtafeln in Mappe. Schweizer Kunst der Gegenwart. Editions du Griffon, La Neuveville 1956. Fr. 20.–

Hans Leuzinger: Das Schloß Greifensee. Archäologische Untersuchungen und Außenrestauration 1948–1953. Sonderdruck aus der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band XVI, 1956. 32 Seiten und 14 Tafeln. Fr. 3.–

Renato Stampa: Das Bergell. 28 Seiten und 48 Abbildungen. Schweizer Heimatbücher. Band 80. Paul Haupt, Bern 1957. Fr. 4.50

Kirchen in Regensburg. Aufnahmen von Ingeborg Limmer. Text von Hubertus Grochtmann. 6 Seiten und 48 Abbildungen. Langewiesche Bucherei, Königstein i. T. Fr. 2.85.

Der Rheingau. Text von Karl Korn. 9 Seiten und 48 Abbildungen. Langewiesche Bucherei, Königstein i. T. Fr. 2.85.

Birnau. Aufnahmen von Helga Schmidt-Glaßner. Text von Werner Hegemann. 4 Seiten und 16 ein- und 16 mehrfarbige Abbildungen. Langewiesche Bucherei, Königstein i. T. Fr. 2.85.

Österreich. Text von Franz Nabl. 16 Seiten und 111 Abbildungen. Die Blauen Bücher. Karl Robert Langewiesche, Königstein i. T. 1957. Fr. 5.70

Otto Valentien: Neue Gärten. 136 Seiten mit 285 Abbildungen. Zweite, neubearbeitete Auflage. Otto Maier, Ravensburg 1957. Fr. 34.20

Verbände

Hauptversammlung des SWB

Die diesjährige Hauptversammlung des Schweizerischen Werkbundes findet vom 26. bis 28. Oktober in Arth und in Mailand statt.