

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **50 (1963)**

Heft 11: **Bauten des Bundes**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

### **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.

ohne weiteres ins große und größte Format übersetzt wissen wollen, zu einer gestalterischen Souveränität gelangt, bei der Gesetz und Freiheit eins werden.  
H. C.

### Paul Klee

Galerie Renée Ziegler  
7. September bis 31. Oktober

Vereinigung von zweiundvierzig Zeichnungen, Aquarellen, Gouachen und einigen Ölbildern aus den Jahren 1905 bis zum Todesjahr 1940. Höchst bewegend und für Zürich, seine Künstler und Kunstfreunde wichtig, da man während mehrerer Jahre solches zu sehen keine Gelegenheit gehabt hat. Der wirkliche Reichtum der Bildideen, der innere Gehalt, die Bestimmtheit, über der, komme sie auch noch so entschlossen daher, immer der Hauch der inneren Zartheit liegt; die natürliche Spiritualisierung der manuellen Vorgänge von unendlicher Vielfalt und immer bescheiden; die weiten Wandlungen des Strichs vom sicheren, formumrieselnden Vibrato der Frühzeit, über Gerade, Kurven und Punkte zu den breiten Bogenstrichen der Spätzeit, in der nichts Alterndes, sondern nur das Zeitlose zu sehen und zu verspüren ist. Ein wahrer Kosmos von Arten und Gesichtern.

Im Katalog sind (in etwas zu monumentalen Lettern) einige Gedichte Klees abgedruckt. Sie stammen aus den Jahren 1901 bis 1914. Es ist nicht geformte Lyrik. Mehr lyrischer Aphorismus, in dem die Sprache mit ihren Möglichkeiten des Klangs, der eindrücklichen mehrfachen Wiederholung gleichsam zur Struktur von Gedanken und Empfindungen wird. Es ist sehr hilf- und aufschlußreich, sie unmittelbar neben den Bildern zu haben. Die Poesie lebt in beidem, der seltene Mensch wird sichtbar und hörbar. H. C.

### Keramik von Albrecht Hohl – Emailbilder von Pepi Weixlgärtner-Neutra und Elisabeth Söderberg-Weixlgärtner

Kunstgewerbemuseum  
22. August bis 29. September

Das Kunstgewerbemuseum Zürich zeigte Werke des 1960 jung verstorbenen deutschen Keramikers Albrecht Hohl. Die ausgestellten Arbeiten – Vasen und Schalen in vielfältigster Form – stammten fast ausschließlich aus den letzten vier Lebensjahren des Künstlers und zeugten von einer bis zur Vollkommenheit entwickelten Technik, in der diese Gefäße aus Porzellan oder Feinsteinzeug hergestellt und im Reduktionsbrand mit



Keramik von Alexander Hohl (1928–1960)

Photo: Kunstgewerbemuseum Zürich

schimmernden Glasuren überzogen wurden. Über das rein Handwerkliche hinaus wurde der Betrachter von der wunderbaren Geschlossenheit jeder einzelnen Form beeindruckt. Flache Teller, hohe schlanke Vasen, kugelige Bodenvasen und kleine Schalen – jedes ist in sich abgerundet, jedes auch völlig andersartig. Die Verschiedenheit liegt indessen nicht nur in den Formen, sondern vor allem in den Farben, die von zartesten Pastelltönen bis zu tiefem Blau und Rot reichen. Besonders schön sind die Glasuren, die von einer Nuance in die andere hinüberspielen, blau-rote, rot-grüne, hellgraubraune Kombinationen – unzählig sind da die Möglichkeiten, die das Resultat kompliziertester Brennverfahren darstellen. Die Geschlossenheit der aus so vielen verschiedenen Einzelwerken bestehenden Ausstellung zeugte von der starken künstlerischen Gestaltungskraft Albrecht Hohls.

In den Emailbildern von Pepi Weixlgärtner-Neutra und deren Tochter Elisabeth Söderberg-Weixlgärtner, die gleichzeitig im Kunstgewerbemuseum ausgestellt waren, finden wir eine andere kunstgewerbliche Technik, die aus der Kraft des Feuers heraus eine künstlerische Ausdrucksmöglichkeit schafft. Die beiden Künstlerinnen haben sich vor allem religiösen Themen zugewandt; Pepi Weixlgärtner-Neutra (eine Schwester des Architekten Richard Neutra) stellt Themen wie «Matthäus-Passion», «De profundis» usw. in ausdrucksstarken Gesichtern dar. Daneben waren rein farbliche Kombinationen und halbfigurliche Darstellungen zu sehen, wie zum Beispiel ein sehr lebendiges Gaukler-

bild. Die abstrakten Farbkompositionen ihrer Tochter sind oft von großer Eindringlichkeit, während deren religiöse Arbeiten – Altarentwürfe, Fenster, ein Reliquienkreuz – doch eher der reinen Gebrauchskunst zugehören. Viele Kirchen im In- und Ausland sind von Emailbildern der beiden österreichischen Künstlerinnen geschmückt, und eine große Zahl Museen besitzt ihre Arbeiten.  
I.sp.

## Bücher

### Gustav Allinger: Das Hohelied von Gartenkunst und Gartenbau – 150 Jahre Gartenbauausstellungen in Deutschland

174 Seiten mit 140 Abbildungen  
Paul Parey, Berlin und Hamburg 1963  
Fr. 54.20

Die Geschichte der Gartenbaukunst wird nicht so tief beackert wie andere Teile der Kunstgeschichte; noch ist Marie-Louise Gotheins zweibändiges Werk, geschrieben unter dem Einfluß des Jugendstils, unser grundlegendes Bild. Deshalb ist man dankbar für Material aus der neuesten Zeit, wie es hier vorgelegt wird.

Es handelt sich um das Spezialgebiet der Gartenbauausstellungen: die öffentliche Darbietung von Beispielen der Gartenkunst setzt, nach einigen Vorläufern, etwa um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts ein. Der Weg gleicht dem

der Ausstellungen überhaupt; sie sind offen für das Neue, aber wegen der hohen Protektion, die sie genießen, oft nicht von bestem Geschmack.

Als chronikartige Dokumentensammlung verzichtet das Buch von Allinger auf jede Akzentsetzung. Dennoch wäre eine bessere Hervorhebung der interessanten und folgenreichen Versuche – so etwa der großen ruhrländischen Gartenbauausstellung «Gruga» von 1929 in Essen – erwünscht gewesen, wohingegen so völlig wertlose Darbietungen wie «Goldene Rosenschau» von Mainz (1935) und «Schaffendes Volk» (Düsseldorf 1937) nur noch schauernder Erinnerung dienen. Von solchen Bildern ist es dann nicht mehr weit zu den sogenannten «Blumenschauen», die als reiner Pflanzenmord außerhalb der Gartenkunst stehen und in einem Werk über Gartenbauausstellungen fehl am Platze sind. L. B.

#### **Konrad Witz**

*Text von Georg Schmidt*

#### **Caspar David Friedrich**

*Text von Johannes Beer*

#### **Höchster Porzellan**

*Text von Karl Heinz Esser.*

*Aufnahmen von Helga Schmidt-Glassner*

*Je 40 Seiten mit 32 Tafeln*

*Langewiesche-Bücherei*

*Karl Robert Langewiesche Nachfolger*

*Hans Köster, Königstein im Taunus.*

*Je Fr. 3.40*

Die Tafelbändchen in Kleinformat der großangelegten Langewiesche-Bücherei stellen den (in der Farbwiedergabe ungleichwertigen) Werkproduktionen konzentrierte Einführungen gegenüber. Georg Schmidt (Basel) bietet eine biographische Skizze und eine treffende stilgeschichtliche Einführung über den Meister der plastischen Gegenständlichkeit, Konrad Witz, den er in das zünftische Stadtmilieu seiner Zeit einordnet und auf seine Verarbeitung teils noch trecentischer, teils vorwärtsweisender und mit den gleichzeitigen Niederländern vergleichbarer Stilelemente hin charakterisiert. Es werden alle für diesen Künstler gesicherten Werke abgebildet, einzelne auch in Ausschnitten und zwei Gewanddetails in Infrarot-Aufnahmen, welche eine graphische Faltenschraffierung hervortreten lassen. – Die Einführung zu Caspar David Friedrich läßt die eigenartige Persönlichkeit und ihre biedermeierliche Umwelt durch Zitate lebendig werden. – Das Höchster Porzellan erscheint in guten Aufnahmen der Geschirre, Figuren und Gruppen. E. B.

#### **Frederick Antal: Hogarth and his Place in European Art**

*270 Seiten und 300 Abbildungen*

*Routledge & Kegan Paul, London 1962. 84 s.*

Ein hervorragendes, schon wegen seines Stoffes und der angewandten Darstellungsmethode höchst bemerkenswertes Buch. Sein Autor, Frederick Antal (1887–1954), entstammt der Wiener Schule Max Dvoráks, der einer der Hauptvertreter der «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte» gewesen ist. Über Berlin kam Antal 1933 nach London, wo er nach jahrelanger Arbeit «Florentine Painting and its Social Background» herausgab. Aus seinem Nachlaß erschienen 1956 die «Fuseli Studies», wie das vorliegende Hogarth-Buch von Evelyn Antal betreut. Antal betont, daß tiefe Eindrücke, die er von Hogarth (1697–1764) empfangen hatte, zu seiner Arbeit geführt haben. Sie sind an der Intensität, mit der die Aufgabe von allen Seiten ergriffen ist, ebenso spürbar wie am Ton der Darstellung, der, ohne billigen Enthusiasmus, den Respekt, den geistigen Genuß und die Freude an der künstlerischen Intelligenz und Formkraft Hogarths spiegelt. Kein Zufall, daß Antal Charles Lambs Wort zitiert, Hogarth sei vielleicht neben Shakespeare das erfindungsreichste Genie, das England hervorgebracht habe («On the Genius and Character of Hogarth», 1811). Als Antal an die Arbeit ging, war die Gestalt Hogarths ziemlich verblaßt. Auch als Strawinsky 1951 Hogarths Bildfolge «A Rake's Progress» als Basis eines Opernlibrettos benützte, galt der Maler noch als ein etwas altväterischer Satiriker. Heute mag er ohne weiteres neben einem Goya stehen.

In elf großen Kapiteln umkreist Antal die Gestalt Hogarths: seine malerische Phantasie, seine unerbittliche Beobachtungsgabe, aus der formal ein realistisches Barock und ein bitteres, aber auch burleskes, unerhört polemisches, nie besserwisserisches, mitten aus dem Leben schöpfendes Rokoko entsteht. Mit höchstem Können und künstlerischem Blick und Ziel die im damaligen England herrschenden lockeren Sitten und Gebräuche geißelnd. Unter Verzicht auf chronologische Darstellung beschreibt Antal – Beschreibung im höchsten Sinn – die Welt der Ideen Hogarths, das Verhältnis seiner Kunst zur zeitgenössischen Gesellschaft, die Beziehung von Ausdruck und Karikatur, den Zusammenhang mit dem volkstümlichen Theater, das in seinen damaligen volkstümlichen Ausprägungen – es sei an die «Beggars Opera» erinnert, die in den zwanziger Jahren unter Bert Brechts und Kurt Weills Händen zur «Dreigroschenoper» wurde, deren erste optische Verwirklichung ein Verwandter Hogarths,

Caspar Neher, geschaffen hat – ebenso satirische und burleske Züge aufweist. Im Kapitel über die Spätphase und in jenem über den Einfluß Hogarths auf die europäische Kunst greift Antal in verschiedenen Zusammenhängen auf Hogarths eigene Kunsttheorie zurück, die er in der «Analysis of Beauty» mit ihrem Grundelement der Serpentin-Linie (von hier zu Art Nouveau!) fixiert hat. Ein in seiner Bedeutung noch längst nicht erkannter Traktat, der schon 1754, ein Jahr nach seinem Erscheinen in England, in deutscher Sprache erschien, von Lessing hoch geschätzt. Antals Darstellung ist mit vielen Zitaten aus der «Analysis» und aus den Kommentaren durchsetzt, die Hogarth zu manchen seiner gemalten oder gestochenen Bildfolgen geschrieben hat. Im Kapitel «Expression and Caricature» weist Antal sowohl auf die Wurzel des Hogarth'schen Präsurrealismus im Manierismus (Plan einer geradezu surrealistischen Architektur!) wie auf Analogien zu heutigen künstlerischen Phänomenen hin. Das von Antal erreichte Bild schließt sich trotz des Verzichtes auf Chronologie zu einem monographischen Gemälde auf Grund der geistesgeschichtlichen Darstellungsmethode zusammen, mit deren Hilfe Hogarth in den allgemeinen zeitgeschichtlichen Zusammenhang gestellt wird. Literatur, Philosophie, gesellschaftliches, staatliches Leben, Theater als Instrument von Polemik und Satire, Sitten und Unsitten, Gruppenbildung auf Grund von heimlichen und unheimlichen Bräuchen werden in ihrer Verflechtung im Werk und in der künstlerischen Ideologie Hogarths aufgezeigt. Nicht im Hinblick auf Analogien, sondern als Tatsachen, die Teile des Ganzen bilden. Ein Material von wahrhaft unendlichem Reichtum, das ohne jede soziologische oder andersgeartete Präntention verarbeitet und vorge tragen wird.

Es kann das Bedenken erhoben werden, die Darstellung der ästhetischen Faktoren komme zu kurz. In der Tat ist zum Beispiel die «Analysis of Beauty» nicht eigens behandelt, und es fehlen auch die Wiedergaben der höchst interessanten und amüsanten Kupfertafeln, die Hogarth seinem Text beigegeben hat. Aber dem Gesamtbild gegenüber, das Antal erreicht, wiegen diese Bedenken gering. Schwerer wiegt die recht schwache Qualität der Reproduktionen, deren Radius – Beziehung vieler zeitgenössischer Werke neben Hogarth selbst – mit Recht weit gezogen ist. Beim Register wäre es lehrreich gewesen, die vielen zum Teil weniger bekannten Namen wenigstens mit Lebensdaten und ein paar Stichworten auszustatten. Um so reichere Belehrung schöpft der Leser dagegen aus den kapitelweise eingeteilten Anmerkungen,

bei denen man lernt, lernt und das stupende, aber bescheiden eingekleidete Wissen Antals aufs höchste bewundert.

H. C.

**Sir John Rothenstein:**

**British Art since 1900**

182 Seiten mit 155 Abbildungen

Phaidon Press Ltd., London 1962. 60 s.

Ein willkommenes, mit guten Reproduktionen versehenes Buch des Direktors der Tate Gallery in London. Seitdem in England nach der künstlerischen Flaute in den bildenden Künsten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in unsrer Zeit eine große Zahl hochbedeutender Maler und Bildhauer hervorgetreten ist – Henry Moore stellvertretend zu nennen –, besteht ein natürliches Interesse, auch die breitere künstlerische Welt kennenzulernen, aus der die neuen Kräfte aufgestiegen sind. Die Anthologie Sir John Rothensteins erfüllt diese Aufgabe aufs beste.

Der Abbildungsteil ist von einem vorzüglichen Text eingeleitet, der mit einer grundsätzlichen Betrachtung über die Kriterien der heutigen Kunstkritik beginnt. Rothenstein, der eindeutig auf der Seite der modernen Kunst steht, stellt unumwunden fest, daß die Konfusion, die heute in der Kunstkritik herrscht, auf das Fehlen fester Maßstäbe zurückgeht. Die Mehrzahl der Kritiker und Kunstfreunde scheue die Blamage, der eine frühere Generation des Impressionismus und der frühen Moderne verfallen sei, und stimme deshalb heute aus Nervenschwäche mehr oder weniger allen in Erscheinung tretenden Strömungen zu. Hier muß man Sir John ebenso zustimmen wie seiner Feststellung, daß Paris heute nicht mehr das maßgebende Zentrum der künstlerischen Entwicklung sei. Eine gründliche Untersuchung dieser beiden Umstände, die so viel Verwirrung anstiften, ist dringend zu wünschen.

Rothensteins Darstellung der Entwicklung in England ist ein erster Versuch. Sie beginnt mit dem in München 1860 geborenen W.R. Sickert, einer zahmen englischen Version der Fauves, und befaßt sich dann ausführlich mit dem ersten Einbruch der Moderne, die im Anschluß an Vorträge Marinettis und futuristische Ausstellungen erfolgt. Das Ergebnis ist der Vortizismus Wyndham Lewis', der beiden Nashs und ihrer Kameraden. Rothenstein erwähnt im besonderen den Night Club Madame Strindbergs, der dritten Frau des schwedischen Dichters, in dem vortizistische Literatur und Tänze realisiert wurden. Im weiteren Verlauf der Darstellung Sir Johns liegen die Hauptakzente jeweils auf den Repräsen-

tanten der neuen künstlerischen Ideen, die dann zum Hervortreten Henry Moores, Ben Nicholsons, Graham Sutherlands, Francis Bacons, William Scotts, Victor Pasmore und der Bildhauer Lynn Chadwick, Kenneth Armitage usw. geführt haben. Auch hier fehlt es im Text Rothensteins nicht an ausgezeichneten allgemeinen Bemerkungen zu bestimmten Zeitphänomenen.

Der Abbildungsteil ist weniger akzentuiert als der Einleitungstext. Es war dem Verfasser offenbar darum zu tun, die Breite der künstlerischen Produktion im England des 20. Jahrhunderts aufzuzeigen. Dadurch ergibt sich eine Nivellierung, in der die Leistung der führenden Maler und Bildhauer optisch zu kurz kommt. Der nicht oder wenig orientierte Betrachter der Abbildungen wird zu wenig geführt – er soll nicht sich selbst überlassen, er soll nicht vergewaltigt, sondern er soll über die Bedeutungs- und Niveau-Unterschiede informiert werden. Aber unter den auf dem Kontinent unbekanntem oder weniger bekannten englischen Künstlern des 20. Jahrhunderts, die in den Band aufgenommen worden sind, befinden sich erstaunlich viele unkonventionelle, ja phantastische Erscheinungen – William Nicholson (Ben Nicholsons Vater), Paul Nash, Jon Piper, Stanley Spencer, Edward Burra, Lucian Freud, Christopher Wood und andere.

H. C.

**Douglas Cooper:**

**The Work of Graham Sutherland**

98 Seiten und 174 ein- und 15 mehrfarbige Tafeln

Percy Lund, Humphries & Co. Ltd.,

London 1961. £ 4/4-

Der englische Maler Graham Sutherland wird auf dem Kontinent sehr verschieden beurteilt. Daß er zu den bedeutenden Künstlern zählt, wird kaum bezweifelt. Aber viele stoßen sich an der effektvollen Expression, an allzu epigonalen Zügen, an malerischer Härte. Andererseits wird sein Können ebensowenig in Zweifel gezogen wie seine künstlerische Ernsthaftigkeit. Douglas Coopers großformatiges und mit ausgezeichneten Reproduktionen versehenes Buch – ebenso gründlich überlegt und geistreich (ohne je spielerisch zu werden) wie jenes über de Staël – ist eine willkommene Information zur Prüfung des Falles.

Der Verfasser berichtet mit größter Sorgfalt über die Entwicklung des 1903 geborenen Sutherland, dessen Anfänge von den zwanziger bis gegen die Mitte der dreißiger Jahre begabt, aber eher harmlos sind. Auf die intensivere Berührung mit der europäischen Moderne

folgt die eigene Intensivierung – amalgamierend, wie Cooper sagt –, die rasch zu einer eigenen, unverwechselbaren künstlerischen Physiognomie führt. Der nächste Schritt erfolgt durch die Ernennung zum «Kriegsmaler», unter dem man sich allerdings nicht einen militärischen Schlachtenmaler, einen Meissonnier des 20. Jahrhunderts, vorstellen darf. Im Gegenteil: wie bei Henry Moore entstehen bei Sutherland aus den Kriegssituationen tiefe Visionen. An dieser Stelle seiner Darstellung erinnert Douglas Cooper übrigens an das in London 1917 gegründete War Museum, das den Krieg im Schaffen eines Wyndham Lewis, der beiden Nash und anderer echter englischer Künstler spiegelt; Moore und Sutherland sind also die logische Fortsetzung dieser offenbar ausgezeichneten Museumspolitik. Auf die Kriegsbilder Sutherlands folgt die Phase der religiösen Darstellungen, die durch einen Auftrag ausgelöst wird, über den Sutherland vor seiner Ausführung lange gebrütet hat. Die Sutherlandischen Dornen sind Requisiten der Crucifixus-Darstellungen, in denen Grünewald (nach Reproduktionen) und Picasso nachklingen, der 1932 schon Zeichnungen nach dem Isenheimer Christus Grünewalds geschaffen hatte. Seit 1947 beginnt die Reihe der Porträts Sutherlands, von denen eine besondere Herausforderung ausgeht – durch Härte und gewisse Konventionen. Die Konflikte um Sutherlands Churchill-Porträts stehen noch in der Erinnerung; Cooper bezeichnet es, wohl mit Recht als das vermutlich beste Bildnis des Staatsmannes. Daß von den Porträts Sutherlands über die stupende Ähnlichkeit hinaus – Sutherland ist immer ein exzellenter Zeichner im alten Sinn gewesen – etwas Geheimes und damit etwas eminent Künstlerisches ausgeht, wird von Douglas Cooper mit Recht hervorgehoben.

Aber mit der Konklusion dieser vorzüglichen biographisch-kritischen Studie, die in engem Kontakt mit dem Künstler entstanden ist und in der auch Sutherland selbst mit authentischen Äußerungen zu Wort kommt, können wir uns nicht einverstanden erklären. Zweifellos ist Sutherland ein englischer Maler von europäischem Rang. Aber – so sehr wir Douglas Coopers Urteil schätzen – ihn als den einzig bedeutenden englischen Maler seit Constable und Turner zu bezeichnen, dem können wir angesichts der Werke Ben Nicholsons unter keinen Umständen zustimmen. Selbst nicht angesichts der Bilder Francis Bacons; von Henry Moore, der ja auch Maler ist, zu schweigen.

H. C.

**Ionel Jianou: Brancusi**

224 Seiten mit 109 Abbildungen  
 Arted, Paris 1963. Fr. 57.65

Das kürzlich erschienene Brancusi-Buch von Ionel Jianou, in dem von ihm neugegründeten Verlag Arted (Paris) herausgekommen, bringt auf 26 Seiten den lang erwünschten Œuvre-Katalog des Künstlers neben einem Kommentar zum Werk, 94 meist ganzseitigen Abbildungen und einer Einleitung von J. Cassou. Durch den glücklichen Umstand, daß der Verfasser Rumäne ist, konnte er vor allem das Material der Frühzeit, die Sammler in Bukarest und den Besitz der dortigen Museen detailliert in Betracht ziehen und das Material an Ort und Stelle sammeln, bevor er nach Paris (1961) übersiedelte. Hinzu kommt, daß das Musée d'Art Moderne die dort befindlichen Dokumente dem Autor zur Einsicht gab – ein Material, das zu Lebzeiten Brancusis schwer zugänglich war und nach seinem Tode jahrelang mit seinem Œuvre unter Versiegelung stand. Dieser Œuvre-Katalog, den jeder Brancusi-Kenner mit Dankbarkeit und Interesse liest und der sorgfältig durch die verschiedenen Œuvre-Phasen leitet, birgt jedoch einige Fehler, die der Korrektur bedürfen. Die Mädchenbüste, «Orgueil» betitelt, von 1906 (die Bronzeabgüsse befinden sich im Museum von Craiova und in der Collin Collection in New York) wird fälschlich hier im Œuvre-Katalog mit dem Untertitel «Tête d'enfant» angeführt und in dem Abbildungsteil (Nr. 8) als «Tête d'enfant» (1905) betitelt. Warum die «Maiastra» der Peggy Guggenheim Collection, Venedig, hier 1915 und nicht mehr 1912 datiert wird, wie im Katalog der Besitzerin und durch die von ihr selbst beschrifteten Photos bestätigt wurde, ist nicht begründet worden. Eine vor dem Abschluß stehende Doktorarbeit an der Sorbonne von der Griechin A. C. Tacha über die Entwicklung des Vogelmotivs bei Brancusi hat hier vielleicht Neues hervorgebracht. Sie wird aber trotz Austausches mit dem Verfasser in dem Buche nicht erwähnt. Ebenso wird irrtümlicherweise Brancusis Plastik «Le commencement du Monde» (1924) mit dem Untertitel «Sculpture pour aveugles» versehen. Es handelt sich dabei aber um zwei Skulpturen, die formal und chronologisch sich unterscheiden. Die eine («Le commencement du Monde») befand sich in der Collection Pierre Roché (Ex-Collection Quinn), Paris, die andere befindet sich in der Collection Ahrensberg, Museum Philadelphia, und ist etwas früher (s. C. Giedion-Welcker, «Brancusi», 1958, S. 21).

Was die Bibliographie anbetrifft, so möchte man nur prinzipiell wünschen,

daß die wichtigen Daten der Erstaussagen angeführt würden, wie bei der schönen und voraussehenden Wertung Brancusis durch den Dichter Ezra Pound in der «Little Review» (1921), die hier nur in der italienischen Übersetzung von 1957 angeführt wird, ohne Erwähnung der früheren Ausgabe. Ebenso gilt dies für weitere angeführte Monographien.

Der Haupttextteil, eingeteilt in «Le mystère Brancusi» und «L'Œuvre», lassen bei den biographischen Betrachtungen sowie in den wertenden Äußerungen Stimmen aus allen Regionen laut werden in einer Art literarischen Montage der Meinungen, jedoch ohne alle Hierarchie ihrer Wichtigkeit. Es ist zu bedauern, daß innerhalb dieser Methode der Verfasser seinen Landsmann V. G. Paleolog, dessen rumänische Bücher über Brancusi schon 1938 und 1944, in der französischen Übersetzung 1947, erschienen sind, nicht entschiedener zu Worte kommen läßt. In dem Chor der oft zufälligen Stimmen hätte diese sonore eindringlicher sein können.

Daß in der Betrachtung Brancusis bei Jianou der tibetanische Dichtermönch Milarepa vollkommen übergangen wird und es dort heißt, daß Brancusi, der so viel heimatische Vergangenheit in sich trage, nicht nach Asien hinüberblicken müßte, bedeutet: entscheidenden Tatsachen mit ihren Auswirkungen aus dem Wege zu gehen. Alle, die Brancusi gekannt haben, wissen, wie sehr er sich in diesem östlichen Gedankenreich Milarepas zu Hause fühlte und wie er den philosophischen Weg der Askese und des «détachement» auch als vorbildlichen Wegweiser zur Erreichung jener «simplicité essentielle» seiner Kunst hielt. Eine Goethe-Darstellung ohne den Einfluß der Antike und Italiens wäre die gleiche willkürliche Amputation. Die Anführung eines Rilke-Gedichts scheint jedoch eher eine künstliche Angelegenheit zu sein, vor allem unter der irrtümlichen Annahme, daß Brancusi der Dichter – damals Rodins Sekretär – durch dessen damalige Präsenz im Hotel Brion kannte.

Es entspricht auch durchaus nicht den Tatsachen, wenn Brancusi als Hirte, unter Sternen kosmisch träumend, dargestellt wird. Von dieser Rolle als «berger» hat keiner seiner Freunde je etwas erfahren. Auf jeden Fall: als «héros populaire» aufgefaßt zu werden, lag nicht in den Intentionen Brancusis. Trotz der unbestrittenen Folkloreurzeln wächst seine Kunst seit den Pariser Jahren in die Universalität hinein. In der Darstellung seines Münchner Aufenthalts auf der Wanderung nach Paris unterlaufen einige kunstgeschichtliche Anachronismen, wenn auf Seite 29 die expressionistische Bewegung in einem Atem mit

dem «Simplizissimus» genannt wird, sowohl zeitlich wie geistig völlig verschiedene Dinge, die beide niemals «pour un art plus vrai, pour un contact direct entre l'homme et la nature» eintraten, wie der Verfasser im Sinne eines Einflusses auf Brancusi in dieser Richtung vermutet. Auch konnte Brancusi niemals auf einer «Avenue des Quatre-Saisons» flanieren, da es eine solche in München nicht gab, noch gibt. Warum diese biographischen Einzelheiten – wenn nicht exakt – überhaupt angeführt werden ist schwer verständlich. Das gleiche geschieht mit der Darstellung von Brancusis Besuch 1939 in New York, wo Daten, freundschaftliche Beziehungen und Aufenthaltsdauer in Long Island durchaus nicht stimmen.

Daß die beiden Abbildungen 74 und 75 Skulpturen von Brancusi sein sollen, erscheint stilistisch unannehmbar und auch zeitlich nicht zu begründen, da Brancusi 1937 einzig zur Einweihung seiner «Colonne sans Fin» und des Parkes nach Targu-Jiu reiste und sich nur kurz dort aufhielt.

C. G.-W.

**Eduard Trier: Figur und Raum – Die Skulptur des 20. Jahrhunderts**

80 Seiten und 213 Tafeln  
 Gebrüder Mann, Berlin 1960. Fr. 60.20

Eduard Triers Buch ist eine sehr erwünschte Bereicherung der Literatur über moderne Plastik. Die ganzseitigen Abbildungen in beträchtlich großem Format sind vorzüglich reproduziert, zum großen Teil nach Aufnahmen des Verfassers, der weiß, wie eine Skulptur zu «nehmen» ist, weil er ihren inneren Aufbau kennt. 176 Bildhauer, eine internationale Versammlung, sind einbezogen und erscheinen im Text sowie im Künstlerkatalog (mit allen notwendigen Grundangaben, wobei einige kleine Irrtümer nicht von Belang sind). Höchstenfalls, daß unter der großen Zahl von Künstlern keine Nieten sind, obwohl neben den großen Meistern, die jeder kennt, Künstler der zweiten und späteren Linie aufgenommen sind. Das spricht für das hohe Durchschnittsniveau der modernen Skulptur und auch für das sichere Urteil des Verfassers, das er vor allem seiner langen und gründlichen Beschäftigung mit der Materie verdankt. Ein beherzigenswertes Beispiel dafür, daß – was heute von den Kunstliteraten vergessen wird – die Entwicklung guter Qualität auch in der Kunstliteratur Zeit benötigt.

Vom Bildlichen her gesehen bietet Triers Buch einen kompletten Überblick über die Lage vom Beginn der Moderne bis 1960. Nicht aufgenommen sind – wie

mir scheint mit Recht – die Ready-mades und auch die Objets assemblés (oder gab es die letzteren 1960 noch nicht?). Überraschend viele Schweizer figurieren bei Trier; unter ihnen hätten Hans Fischli und Paul Speck (mit seinen Spätarbeiten) ebenfalls gute Figur gemacht.

Eduard Trier hat uns aber nicht nur einen schönen Bildband vorgelegt, sondern auch einen ausgezeichneten, anregenden Text von beträchtlichem Umfang dazu geschrieben, der unter Verzicht auf verschrobene Fachstil einfach zu lesen ist, obwohl eine Fülle von neuen Gedanken in ihm steckt. Im Titel «Figur und Raum» ist die Essenz der Ideen Triers enthalten; stillschweigend liegt der Begriff des Volumens zwischen den Worten des Titels.

Das Buch ist in drei Hauptkapitel eingeteilt. Das erste handelt von der Frage nach der Form, die Trier unter den Begriffen Kernplastik, geöffnetes Massenvolumen, Raumzeichen, Konstruktion, bewegte Plastik und Relief bespricht. Ebenso klar gesehen und wohlgedacht sind die Kategorien, nach denen die Frage nach dem Sinn besprochen wird. Die Darstellung des Menschen in vielfacher, fast möchte man sagen unendlicher Verwandlung vom Statuarischen ablesbarer organischer Gestalt bis zu den formalen Chimären und Traumfiguren und zur anthropomorphen Abstrahierung bestimmt dieses Kapitel, das sich weiterhin mit dem plastischen heraldischen Zeichen – wie schön, daß das Wort «Chiffre» im ganzen Text Triers vermieden ist! –, dem frei Vegetabilischen und dem Absoluten, vom Menschen Erfundenen und Gemachten befaßt. Der Frage nach der Aufgabe der Skulptur ist das dritte Kapitel gewidmet. Das Denkmal als Aufgabe, völlig verschieden vom apothetischen Denkmal des 19. Jahrhunderts, nimmt mit seinen Varianten einen breiten Raum ein. Es folgen Abschnitte über den Zusammenhang von Plastik und Architektur unter zwei Gesichtspunkten: Integration, gegen die Trier skeptisch gestimmt ist, weil sie mehr als Parole denn als Arbeitsvorgang auftritt, andererseits Konfrontation von Architektur und Plastik, bei der gerade aus der eigenen Existenz und Gesetzmäßigkeit der beiden Gattungen wahres künstlerisches Feuer geschlagen wird.

In der Schlußbemerkung Triers liegt eine Erkenntnis, die die Situation der Künste heute genau trifft: «Es liegt näher, in der Vielfalt der plastischen Idiome, im Gegensätzlichen einer sowohl körperlich-materiellen als auch räumlich-immateriellen Formensprache die Einheit der Plastik in unsrer Zeit zu erkennen: die Dialektik der geistigen Auseinandersetzung bewirkt die Gemeinsamkeit und (im besten Sinne abendländi-

sche) Traditionsverbundenheit der heutigen Bildhauerkunst.» H.C.

#### Eingegangene Bücher

*Fred Angerer: Surface structures in building.* 142 Seiten mit 202 Abbildungen. Alec Tiranti Ltd., London 1961. 18 s.

*Bauen seit 1900. Ein Führer durch Berlin.* Bearbeitet von Rolf Rave und Hans Joachim Knöfel. 196 Seiten mit 328 Abbildungen. Ullstein GmbH, Berlin, Frankfurt, Wien 1963. Fr. 11.65

*Martin Mittag: Thyssenhaus.* Phönix-Rheinrohr-AG Düsseldorf. 144 Seiten mit Abbildungen. Deutscher Bauzentrum-Verlag, Detmold 1962

*Esther McCoy: Richard Neutra.* 114 Seiten mit 80 Tafeln. Große Meister der Architektur, Band IX. Otto Maier, Ravensburg 1962. Fr. 27.70

*Bibliographie. Übungsstättenbau.* 142 Seiten. Übungsstätten-Beratungsstelle des Deutschen Sportbundes, Köln-Müngersdorf 1963. Fr. 8.20

*Aleksandar Stipcevic: Arte degli Illiri.* 64 Seiten und 75 Tafeln. Serie di Quaderni «Il Dittamondo», diretta da Mario Cereghini. Edizioni del Milione, Milano 1963

*Paul S. Wingert: Primitive Art.* Its Traditions and Styles. 424 Seiten mit 126 Abbildungen. Oxford University Press, London 1962. 52/6 net.

*Blanche Christine Olschak: Religion und Kunst im alten Tibet.* Herausgegeben von der Schweizer Tibethilfe und der Deutschen Tibethilfe. 108 Seiten mit 8 ein- und 24 mehrfarbigen Tafeln. Ars Tibetana, Zürich 1962

*Maria von Nagy: Die Wandbilder der Scrovegni-Kapelle zu Padua: Giotto's Verhältnis zu seinen Quellen.* 60 Seiten und 8 Tafeln. Francke, Bern 1962. Fr. 10.–

*Max J. Friedländer: Lucas van Leyden.* Herausgegeben von F. Winkler. 97 Seiten und 70 Tafeln. Walter De Gruyter & Co., Berlin 1963. Fr. 101.45

*Der Isenheimer Altar.* Einführender Text von Kurt Bauch. 3 Seiten und 4 ein- und 26 mehrfarbige Tafeln. Langewiesche-Bücherei. Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster, Königstein im Taunus. Fr. 3.20

*Moritz von Schwind.* Einführender Text von Hermann Bünemann. 8 Seiten und 16 ein- und 16 mehrfarbige Tafeln. Langewiesche-Bücherei. Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster, Königstein im Taunus. Fr. 3.20

*Hans Thoma.* Einführender Text von Jan Lauts. 8 Seiten und 16 ein- und 16 mehrfarbige Tafeln. Langewiesche-Bücherei. Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster, Königstein im Taunus. Fr. 3.20

*Rudolf Steiner, Das literarische und künstlerische Werk.* Eine bibliographische Übersicht. 280 Seiten. Verlag der Rudolf-Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach 1961. Fr. 7.–

*Blick auf Beckmann.* Dokumente und Vorträge. 300 Seiten mit 130 Abbildungen und 3 farbigen Tafeln. Schriften der Max-Beckmann-Gesellschaft II. R. Piper & Co., München 1962

«Timbres-poste» de Campigli. Avec un écrit de l'artiste et un poème inédit de Raffaele Carrieri. 30 Tafeln. All'insegna del Pesce d'oro. Vanni Scheiwiller, Milano 1960

*Robert Speaight: William Rothenstein.* The Portrait of an Artist in his Time. 448 Seiten mit 16 Abbildungen. Eyre & Spottiswoode Ltd., London 1962. 63 s.

*Henry Moore: Stone and Wood Carvings.* An Essay by John Russell. 26 Seiten und 57 Abbildungen. Marlborough Fine Art Ltd., London 1961. 21s.

*Verlon. Situation humaine.* Introduction/ Einleitung von P. M. T. Sheldon-Williams. 100 Seiten mit 52 ein- und 6 mehrfarbigen Tafeln. Arthur Niggli, Teufen. Fr. 16.80

*Trewin Copplestone: modern art movements.* 44 Seiten und 54 farbige Tafeln. Spring Art Books. Paul Hamlyn, London 1962. 15 s.

## Nachträge

### «Architektur des Zufalls?»

Die beiden Werke von Hans Arp und Alberto Giacometti, die den Beitrag von Prof. Georg Schmidt in WERK 10/1963, illustrieren, befinden sich als Depositum der Emanuel Hoffmann-Stiftung im Kunstmuseum Basel.