

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 28 (1941)
Heft: 12

Artikel: Das Material in der Kunst
Autor: Stockmeyer, E.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86895>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

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

Das Material in der Kunst

Kunst ist ihrem tiefsten Wesen nach ein nach einer Idee, nach einem geistigen Mittelpunkt zentriertes Erlebnis, das sowohl durch seine sinnlich-anschauliche Grundlage wie durch die schaffende oder erlebende Person einen einzigartigen individuellen Charakter besitzt. Es sind Farbbeziehungen, Formbeziehungen, Sinn- und Bedeutungsbeziehungen mannigfachster Art, die wir im Kunstwerk erleben. Der Nachdruck liegt auf dem persönlichen Erlebnis.

Es fragt sich, ob in dieser geistigen Beziehungseinheit von sinnlich-anschaulichen und ganz persönlichen Faktoren das *Material als Realität* mitinbegriffen ist.

Vom *Zweckgedanken* in der angewandten Kunst und Architektur wissen wir, dass er sehr bedingt bloss am eigentlichen künstlerischen Erlebnis teilhat, wenn er auch nichtsdestoweniger voll und ganz zum Kunstwerk als solchem gehört. Der auch im einzelnen Fall bestimmte Zweck im Gebrauchsgegenstand oder im Bauwerk entspricht einem allgemeinen, das heisst weder zeitlich noch örtlich noch persönlich beschränkten Bedürfnis. Ein Stuhl zum Beispiel hat den Zweck des Sitzens ganz allgemein, das heisst mit andern Stühlen gemeinsam. Und selbst da, wo die Zweckerfüllung in der Lösung der Einzelaufgabe aufzugehen scheint, wird sich der Zweck als solcher nach einer begrifflich formulierten Norm richten, die als irgendwie nie ganz zu resorbierendes Nebenzentrum ausserhalb der individuellen Struktur des künstlerischen Erlebnisses ihr eigenes Recht beansprucht. Es gibt allerdings auch eine *Form* der Zweckbestimmung, sie ist aber technischer, nicht künstlerischer Natur, und kann als solche den Charakter des Massenproduktes nie ganz verleugnen.

Aehnlich verhält es sich mit der *Konstruktion*, einem besonders in der Architektur nicht wegzuleugnenden wesentlichen Faktor. Sie mag noch so sehr dem besonderen Zweck und dem formalen oder sonstwie individuellen Habitus eines Bauwerks angepasst sein, sie wird immer als selbständige Funktion neben dem rein Künstlerischen, das heisst dem anschaulich Künstlerischen ihr Eigenleben führen, das den allgemeinen Gesetzen der Statik gehorcht. So ist das Nachfühlen des Arbeitsvorganges am fertigen Bauwerk eine allgemein technische Angelegenheit, es berührt das spezifisch Künstlerische nur an seiner Aussenseite.

Wie steht es nun mit dem Material eines Kunstwerks, hier in erster Linie eines solchen der angewandten Kunst und der Architektur? Ist es fähig, an der innern Gesetzlichkeit der Kunst wärmeren Anteil zu nehmen als die mit ihm oft zusammen genannten Momente des Zwecks und der Konstruktion, kann es seine Realität im künstlerischen Erlebnis als solche behaupten, dieselbe irgendwie mit der anschaulichen Idee, jener geistigen Beziehungseinheit verschmelzen?

Es gab eine Zeit der modernen Kunstbewegung —

am Anfang dieses Jahrhunderts beim Aufkommen des Heimatschutzes, des Werkbundes usw. — wo man das Heil im Betonen des Materials, seiner besonderen Eigenschaften, Farbe, Härte, Oberfläche usw. sah. Als Verbrechen wurde gebrandmarkt, wenn eine eichene Haustür mit Oelfarbe überstrichen, wenn der rote Sandstein an den Einfassungen einer Fassade nicht in seiner ganzen Ursprünglichkeit gezeigt war. Man konnte sich auch nicht genug tun in auffallenden Maserfurnieren an Täfern und Möbeln. Der Sinn der Architektur erschöpfte sich vielfach im fast aufdringlichen Hervorheben des Materials als solchem, und man freute sich, möglichst vielerlei davon zeigen zu können. Damit war natürlich auch der Stolz auf die Echtheit des Materials verbunden, worunter man Hausteine und Hartholz verstand, demgegenüber verputztes oder gestrichenes Material als unecht empfunden wurde. Man glaubte die Echtheit eines Materials nur dann gewahrt, wenn es sichtbar und womöglich auch jederzeit tastbar, als dieses bestimmte, nach Fundort und Kostbarkeit etikettierte Material deutlich zu erkennen sei. Wie sich die verschiedenen Materialien im Zusammenhang einer künstlerischen Einheit ausnehmen, diese Frage war sekundärer Natur. Eine solche Einstellung war, wie leicht zu erkennen, vor allem ethisch orientiert — vielleicht unbewusst. Aber selbst dann, wenn das ästhetische Interesse mehr in den Vordergrund trat, das heisst wenn die verschiedenen Materialien mit Geschmack nach Farbe und Struktur verwendet wurden, auch dann ist noch die Frage, ob die Betonung des *Materials an sich* im Grunde eine wirklich künstlerische Auffassung verriet oder aufkommen liess.

Eine Gegenbewegung in der modernen Architektur um die Mitte der zwanziger Jahre gefiel sich darin, alles in eine beigefarbene Sauce zu tunken. Es lag ihr offensichtlich an einer einheitlichen Tönung der Formen und Räume, höchstens dass man noch einige Handläufe und Beschläge in Chrom oder Antikorodal aufblitzen liess. Vielleicht nicht so sehr eine Reaktion gegen jene frühere Materialperiode, glaubte sie wohl im Universalkolorit ein Mittel gefunden zu haben, um die nach dem Praktischen und Konstruktiven mannigfach differenzierte Form- und Raumgestaltung für das Auge auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Das Zeigen des Materials war Nebensache, oder vielmehr, man konnte sich die gleich gestrichenen Säulen, Wände, Decken, Treppenwangen aus *einem* Guss denken, wenn man wollte, ohne die Möglichkeit einer diesbezüglichen Kontrolle. Und selbst wo im gleichen Raum die Flächen kontrastierende Tönung erhielten (so oft bei Le Corbusier und bei Bruno Taut), geschah es nicht dem Material, sondern einem räumlich-malerischen Prinzip zuliebe, das für sich die Wirkung einer

anschaulichen Einheitsstruktur (Fläche, Licht, Farbe), im eigentlich künstlerischen Sinne, hatte.

Die beiden eben skizzierten Auffassungsweisen repräsentieren zwei diametrale Gegensätze. Auf der einen Seite Betonung des Materials auf Kosten einer geschlossenen künstlerischen Anschauung, auf der andern Seite Ausschaltung der Wirkung materieller Faktoren um ihrer selbst willen zugunsten eines einheitlichen Raum- und Formerlebnisses.

Wir glauben heute wohl der letzteren Auffassung eher beipflichten zu müssen, schon weil wir ihr zeitlich näher stehen und ihre Nachwirkungen noch überall lebendig sind, vielleicht auch, weil wir sie ohne weitere Ueberlegung für die höherstehende halten. Aber über das *Warum*, über das Verhältnis des Materials zur eigentlich künstlerischen Erlebnissphäre — welche Frage uns hier ja beschäftigen soll — sind wir uns dabei nicht klarer geworden. Auch dass wir ähnliche Kontroversen in der früheren Geschichte der Kunst zu erkennen meinen — zu erinnern wäre an den Gegensatz der material-differenzierten Renaissance zur einheitlicheren Aufmachung des Barocks oder innerhalb ein- und desselben Zeitraums an die Bauten eines Galeazzo Alessi, die gegenüber dem reinen Formalisten Palladio die Wirkung des «guten» Materials anstreben —, diese Erkenntnis wird uns eher davon abhalten, dem gewiss sehr speziellen Problem eingehender unsere Aufmerksamkeit zu widmen, indem wir uns mit der oberflächlichen Konstatierung zufrieden geben, dass wohl beide Ausdrucksweisen in gleicher Weise berechtigt sind.

Aber ein Mehr oder Weniger, ein bald nach dieser, bald nach jener Seite Tendieren ist in der Kunst nicht beweisend. Kunstregeln vom objektiv Gesehenen bald so, bald anders abgeleitet, sind nicht ohne weiteres ästhetische Gesetzmässigkeiten. Die Einsicht in das Grundgesetz der eingangs erwähnten anschaulichen Struktur des künstlerischen Erlebnisses erst wird das Verständnis der vorliegenden Frage erleichtern helfen.

Das Problem ist nicht richtig gesehen in Urteilen wie: Eine bemalte Statue ist unkünstlerischer als eine, die das Material offen zeigt. Oder: Eine Stuckfassade ist von vornherein künstlerisch weniger wertvoll als Hausteinarchitektur. Ebenso einseitig und falsch formuliert will uns aber das andere Extrem als künstlerisches Postulat erscheinen, nämlich dass wir es bloss mit der Funktion einer ausschliesslich geistigen Beziehungsstruktur zu tun haben sollen ohne Rücksicht auf die materielle Grundlage. Letzteres ist im Gebiete der Wissenschaft ohne weiteres möglich, nicht aber beim Kunstwerk, das seine einzigartige Wirkung oder besser seine substantielle Existenz gerade im sinnlich anschaulichen *Ausdruck* seiner geistigen Struktur hat. Es ist nicht so, wie man oft unpräzis sagt, dass der Künstler seine Idee im Material festhalten müsse, um sie andern mitteilen oder für die Nachwelt aufbewah-

ren zu können. Vielmehr verlangt das Wesen des Künstlerischen an sich den materiellen Ausdruck. Die Individualität und Geschlossenheit des künstlerischen Moments ist auf die sinnliche Erfassbarkeit angewiesen. Die Eindeutigkeit der realen Grundlage jeder Kunst ist Voraussetzung nicht nur ihrer Versteh- und Erlebbarkeit, sondern ihrer Existenz im wesentlichsten Sinne. Dagegen ist die reinste Wissenschaft, die Mathematik, frei von jeder realen Bindung. Ihre ideale Begriffssphäre bildet den Gegenpol zur Kunst. Eine Mittelstellung nimmt die Naturwissenschaft mit ihren bald mehr auf mathematischer Deduktion, bald mehr auf Erfahrung fussenden Gesetzmässigkeiten ein. Wenn Kant für die Erkenntnis der Natur ausser den neun den Erfahrungsinhalt eigentlich begründenden Kategorien noch drei Bedingungen (Modalitäten) hinzufügt, unter welchen sich das Verhältnis des kategorial bereits festgelegten Gegenstandes zur Erkenntnis je nach Umständen als möglich oder wirklich oder notwendig, d. h. also «realiter» ganz verschieden darstellen kann, so ist mit dieser Abstufung auf die mehr oder minder grosse Lockerkeit in der Beziehung von Wissenschaft und Wirklichkeit hingewiesen. Das Erkenntnisurteil «modellt» sich gewissermassen in diesen drei Stufen von «Wirklichkeit». In der Kunst jedoch ist die Verbindung von materieller Wirklichkeit mit der Geistesstruktur eine viel engere, eine geradezu unumgängliche und notwendige. Das gleiche gilt auch für Raum und Zeit in der Kunst. Diese sind nicht bloss abstrakte Stellenwerte zur Einfügung sinnlicher Erfahrungsdaten, wie in den Wissenschaften. Es sind vielmehr eindeutige Gegebenheiten in Form von sinnlichen Bestimmungen der allgemein materiellen Grundlage und verbürgen erst eigentlich die wirkliche, d. h. räumlich-zeitliche Individualität des künstlerischen Erlebnisses. Form und Materie, Gesetzesstruktur und Realisation nehmen im künstlerischen Erlebnis den Charakter persönlichster Individualität an. In der Wissenschaft ist die reale Erscheinung das Zufällige. Im Kunsterlebnis ist sie wesentlich. Denn es gibt in der Kunst weder Gesetzesstruktur ohne Materie, noch Materie, die nicht als geformte oder gestaltete identisch mit ihr wäre.

Es ist hier nicht der Ort, auf die Unterschiede der beiden Geistesstrukturen im Künstlerischen und Erkenntnistheoretischen einzugehen, noch weniger auf deren korrelative Beziehung und Abhängigkeit. Wesentlich ist, dass in der Kunst die Verwirklichung im Material in seiner spezifischen Eigenheit eine unumgängliche Bedingung ist, während Wissenschaft diese Bedingung nicht in dieser Ausschliesslichkeit kennt. Es kommt durchaus nicht auf dasselbe heraus, ob wir ein Gedicht in seiner Ursprache oder in der Uebersetzung hören, ob die Venus von Milo im Original oder im Gipsabguss vor uns steht, ob wir eine Instrumentalkomposition vom Orchester oder in der Klavierübertragung vernehmen. Bei Theorie und Wissenschaft

hingegen geht die Intention auf das Begriffliche, geistig Bedeutungshafte. Hier sind wir weder an den Wortlaut noch an die Sprache gebunden.

Mit diesem Drinstecken der konkret-materiellen Gestalt im Gesetz ist die Frage, wie weit die «materielle» Mitwirkung im Kunsterlebnis gehen darf und soll, aufgeworfen. Ist es künstlerisch von Wert, zu erkennen und zu wissen, ob der Ton, den ich höre, der einer Oboe oder eines Fagotts ist, ob diese Holzmaserung kaukasisches oder deutsches Nussholz, ob wir es mit echter Freskotechnik oder mit moderner Mineralfarbe zu tun haben? Das sind Kenntnisse, um die sicherlich der Fachmann, also der Komponist oder der Architekt nicht wohl herunkommt in seinem Schaffen. Aber zum Künstlerischen an sich gehören sie nicht, weil sie Beziehungen zu Wissensgebieten verraten, die ausserhalb seiner liegen. Wir können sagen: Alles, was sich auf Erkenntnis bezieht, alles Bedeutungshafte geht über den Rahmen des Einmaligen und Einzigen im Kunsterlebnis hinaus und nimmt teil an einem der vielen begrifflichen Nebenzentren, auf deren gegenseitigen Beziehungen das allgemeine Wissen beruht. Das Wissen aber und Kennen einer Sache mag noch so notwendig sein, um Kunst hervorzubringen, um sich der vielen Möglichkeiten zu bedienen und der technischen Kunstgriffe zu bemächtigen —, mit dem künstlerischen Erlebnis hat es nichts zu tun.

Von diesem Gesichtspunkt aus beantwortet sich aber die Frage des Materials in der Kunst auf verhältnismässig einfache Weise. Mit der Ausscheidung des Erkenntnismässigen fallen auch alle die Namen und Bezeichnungen, Bedeutungen und Hinweise aus dem Rahmen des eigentlich Künstlerischen heraus, d. h. alles was sich auf das *Material als Selbstzweck* bezieht. Urteile wie: das ist Eichenholz, das ist Sandstein oder Kalkstein, das ist Wurzelmaser usw. liegen ausserhalb der künstlerischen Betrachtung. Sie unterstehen verstandesmässigen Gesichtspunkten und haben keine direkte Beziehung zu einer sinnlich-anschaulichen Einstellung. Das Pochen auf sogenannte Materialechtheit ist oft nichts anderes als ein Prunken mit solchen Kenntnissen, so dass das ethische Plus, das wir vorhin diesem Standpunkt zubilligten, mehr wie ausgeglichen erscheint. Und wenn wir diesen Standpunkt auch bei wilden Stämmen vertreten finden in der Art und Weise, wie sie sich zum «Material» ihres Körperschmuckes stellen, so kann uns über seine Primitivität keine «Wissenschaftlichkeit» hinwegtäuschen.

Wenn es aber nicht das Material als so oder so erkanntes ist, das in der künstlerischen Struktur zur Geltung kommen darf, so ist es aber zum mindesten seine ganz bestimmte Beziehung zu einem ganz bestimmten Erlebniskreis, sei's der Form, der Farbe oder eines anschaulichen Sinnzusammenhangs. Auch Beziehungen wieder zu andern Materialien können als besondere Erlebnisgruppe auftreten. — Alles Beziehungssphären,

deren Faktoren zueinander in Wechselwirkung stehen, indem z. B. das Material den spezifischen Formcharakter berücksichtigen, wie umgekehrt die Formen sich nach der Eigenheit des Materials richten muss. Das Material verliert so seine begrifflich fixierbare Bedeutung zugunsten rein sinnlich-anschaulicher Erlebnissfähigkeit in der jeweiligen Struktureinheit und gewinnt dadurch seine künstlerische Resonanz. Das Vertilgen des Bedeutungscharakters des Materials im künstlerischen Erlebnis erzeugt erst die Formbeziehung, die innere Notwendigkeit.

Nicht dass ich weiss, dass es der Ton einer Oboe, sondern dass ich seine Klangfarbe als ein Spezifisches vom mitgehörten Flöten- oder Geigenton unterscheidet, d. h. zu ändern, wiederum nicht gewusst, nur gehörten Klängen in Beziehung setze und mit diesen als formale oder irgendwie geistige Einheit, d. h. als Ganzes erfasse, ist das Künstlerische. Die eichene Haustür ist künstlerisch nicht deshalb wertvoll, weil ich weiss, dass Eichenholz verwendet worden, oder gar, dass Eichenholz kostbarer als Tannenholz ist, sondern ihr Wert liegt lediglich in der dem Eichenholz entsprechenden Durchbildung als solcher, also im Verhältnis materialgerechter Gestaltung und in deren Beziehung zur Umgebung, die wiederum eine namen- oder begriffslose, aber trotzdem ganz bestimmte und auf die Tür rückbezogene anschaulich-materielle Struktur hat.

Das Material in den bildenden Künsten kann nach verschiedenen Erlebniskreisen ausgewählt oder abgestimmt Verwendung finden, bald an Formen-, bald an Farbenerlebnissen teilnehmen, oder an sonst irgendeiner geistigen Beziehung. Je nachdem nun die künstlerische Intention auf die eine oder andere Ausdrucksweise abzielt, wird auch die Betonung seiner sinnlichen Eigenschaften eine andere sein müssen, jedoch trotzdem in jedem Falle seine Eigenheit nicht verleugnen dürfen. Wenn sich z. B. in einer spezifischen Beziehungs- oder Erlebnisschicht nicht die Farbe, sondern die Härte, Glätte, Körnigkeit usw. ausdrücken soll, so ist es unter Umständen künstlerisch notwendig, dass das gelbe Naturholz der Eiche überstrichen wird. Unter der dünnen Farbschicht muss sich aber dem geschulten Auge die besondere Materialstruktur in der dem Holz gemässen Profilierung oder sonstwelchen Behandlung zu erkennen geben. Im 18. Jahrhundert sind die Hausteingliederungen unsrer Patrizierhäuser einheitlich oft in einem naturwidrigen Graublau oder Rosa künstlich gefärbt worden. Es geschah dies aus einem sichern Gefühl für die Einheit der architektonischen Struktur, ohne aber zugleich in der Behandlung von Stein und Putz (Profile, Oberfläche) den Charakter ihrer spezifischen Materialität zu vernachlässigen.

Die Materialbehandlung schliesst selbstverständlich den Kontrast nicht aus innerhalb einer bestimmten Einheitsstruktur. Doch darf sie nicht über den bestimmten Materialcharakter hinausgreifen. Das Fase-

rige des Holzes, das Milchige, Kernige oder Glatte des bestimmten Steines, Betons oder Putzes muss dabei irgendwie spürbar mitschwingen auch unter der Farbschicht. Selbst die Farbe hat nicht nur als einfacher Tonwert, sondern auch als deckende oder lasierende verschiedene Pflichten der Materialerfüllung. Gute Beispiele reich ausgewerteter Materialbeziehungen lieferte das italienische Quattrocento mit seinen Innenräumen, wo der Sinn für das lebendige Mitmachen des Materials nach längerer Erstarrung wieder sich regte. Eine monumentale Materialverwendung finden wir bei den Griechen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. in ihren farbigen Poros- und Marmortempeln, die oft mit einer dünnen Stuckschicht überkleidet wurden, um dem Farbenspiel als dem Exponenten einer höhern künstlerischen Absicht im Sinne des Funktionellen mehr Reiz und Wirkung verleihen zu können. Der harte Stein darunter beherrschte aber dennoch, Form und Charakter gebend, die Architektur. Semper suchte hiefür das Verständnis wieder zu wecken. Man hat zwar gemeint, dass bei einem solchen Verfahren (Stucküberzug über Stein), wo es nur auf die Betonung des Organischen im plastischen Körper ankomme, das Ganze ebensogut aus irgendeiner Gussmasse hätte sein können. Ganz abgesehen aber von der Frage der Dauerhaftigkeit eines solchen Materials, war hier beim griechischen Tempelbau in erster Linie das aus der Tradition erwachsene tektonische Gefüge in seiner überzeugenden Statik von Stütze und Last für den Quaderbau in Haustein verantwortlich.

Es zeigt dieses Beispiel zugleich, dass doch nicht bloss die materielle Beziehung schlechthin und allein gilt, dass vielmehr Rücksichten auf Forderungen und Bedingungen allgemein kultureller Natur mit dabei im Spiele sein können. In aller relativen Faktorenbewertung innerhalb einer bestimmten Erlebniseinheit gibt es also noch absolute Fixierungen, die von aussen diktiert sind. Die Wahl des Marmors ist hier bedingt durch die Konstruktion, die Witterung, den sakralen und formalen Charakter des Gebäudes. Diese Rücksichten haben, wie gesagt, keinen unmittelbaren Bezug auf die innere Gesetzesstruktur des künstlerischen

Erlebnisses, doch gehen ihre Spuren im Ausdruck der Kunstform nie ganz verloren. Sie sind jedenfalls von Einfluss bei der eigentlichen Konzeption des Kunstwerks auf dessen Formcharakter. Weitere Beispiele: Die gestrichene Haustür könnte ebensogut aus Weichholz statt aus Hartholz sein, wenn sie nicht den Unbilden der Witterung ausgesetzt wäre. Bei der Instandstellung einer mittelalterlichen Dorfkirche wird man aus Gründen der Vermeidung von Anachronismen den simplen, aber rassigen Weisskalkverputz dem modernen kristallinen Edelputz vorziehen. Auch die beliebten «warmen» Töne an Fassaden, Wänden, Tapeten usw. sind nicht rein künstlerisch zu bewerten, und doch haben sie ihre Berechtigung in irgendeiner praktischen oder hygienischen Hinsicht. In dieses Kapitel gehört auch die Frage des heutigen Möbel- und Innenraumentwerfers: Sollen wir einer weitgehenden Furniertechnik oder der althergebrachten «bodenständigen» Massivkonstruktion das Wort reden? — eine Frage, die aus historisch-sentimentalen, nationalistischen, vielleicht sogar metaphysischen Gründen und Hintergründen her stammt. Auch die damit in Zusammenhang stehende Frage, ob eine handwerkliche oder maschinelle Bearbeitung des Holzes vorzuziehen und wie weit in letzterer zu gehen ist, sei hier nur kurz gestreift. Sie ist ebenfalls ausserkünstlerischer Natur, solange sie nicht die spezifische Eigentümlichkeit des Materials resp. deren Berücksichtigung oder Vergewaltigung in der Gestaltung berührt.

Das Wesentliche ist, dass die einmal durch Umstände oder Vorurteile bevorzugten Materialien sich zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfinden. Denn davon hängt die Einheit seiner spezifischen Qualität, ja überhaupt seine eigentliche künstlerische Erlebnismöglichkeit ab.

Das Material in der Kunst hat nur als Grundlage von einer bestimmten Gesetzlichkeit, das heisst nur nach seiner Bezugfähigkeit auf bestimmte Erlebnis-kreise Berechtigung, ist dann aber, gemäss solcher Beziehung und seiner spezifischen Eigenheit, als sinnlich-anschauliche Realität von unmittelbarer Wirkung.

Dr. E. Stockmeyer

Schweizer Malerei im neunzehnten Jahrhundert

von Max Huggler und Anne-Marie Cetto. 63 Seiten, 89 Tafeln, davon 9 mehrfarbig. 23,5/32. Ln. Fr. 24.—. Holbein-Verlag, Basel.

Dies ist ein wirklich sehr schönes Buch, das nicht einfach Längstbekanntes neu zusammenstellt, sondern in bemerkenswert kluger Auswahl, für die man dem Herausgeber Dank schuldet, die einzelnen Künstler durch Bilder charakterisiert, die nicht immer ihre bekannten Galeriestücke sind, sondern die mehr ihre intime, persönliche Seite zeigen und die vor allem in ihrer Gesamtheit aus ungefähr gleichschweren, gleichbedeutenden Einzelwerken ein überraschend harmonisches Bild der schweizerischen Kunst des letzten Jahrhunderts bieten. Es sind eine ganze Anzahl wenig bekannter

Künstler darunter und solche, die in dem etwas obenhin zusammengestellten Kunstband des Landesausstellungswerkes «vergessen» wurden. Alles ist in schönen grossen Tafeln abgebildet, und die Farbtafeln sind von ausgezeichneter Qualität. Der Berner Konservator Max Huggler gibt einen knappen Ueberblick über die überaus vielfältige Kunstentwicklung, Anne-Marie Cetto das Monografische zu den einzelnen Künstlern und Bildern. Stofflich reicht der Band von Agasse bis Hodler, wobei die schweizerische Landschaftsmalerei entsprechend ihrer europäischen Bedeutung (in Calame und Diday) ausführlich zur Geltung kommt. Im ganzen sind 46 Künstler vertreten. Das Buch ist ein prächtiges Geschenkwerk, ein ehrenvolles Kulturdokument unseres Landes. *p.m.*

Farbtafel: Barthélémy Menn, Genf, 1815—1893, Selbstbildnis 1872, Oel auf Holz, 42/60 cm. Genf, Musée d'Art et d'Histoire. Aus «Schweizer Malerei im neunzehnten Jahrhundert».