

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 50 (1963)
Heft: 4: Einfamilienhäuser

Buchbesprechung

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: 30.03.2025

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

Bücher

Adolf Max Vogt: Der Kugelbau um 1800 und die heutige Architektur

32 Seiten mit 16 Abbildungen
Kultur- und Staatswissenschaftliche
Schriften der ETH, Heft 118
Polygraphischer Verlag AG, Zürich 1962

In der Reihe der Kultur- und Staatswissenschaftlichen Schriften der ETH erschien die Antrittsvorlesung von Prof. Adolf Vogt über den «Kugelbau um 1800 und die heutige Architektur». Vogt sieht ein Charakteristikum der modernen Architektur im Motiv des «Schwebenden», das einem auf Statik beruhendem konventionellen Form- und Materialgefühl widerspricht, indem die optische Darstellung des Tragens bewußt vermieden wird. Nachdem Vogt die Dissonanz zwischen Materialaufwand und Stützmotiven als wesentlich für das ganze nachklassische Bauen – seit der Hagia Sophia – dargestellt hat, sucht er nach dem speziell modernen Ansatz der Schwerelosigkeit in jener Epoche, die wir mit E. Kaufmann allgemein als die Keimzone der neuesten Zeit betrachten: im Klassizismus der beginnenden Revolutionszeit. In den utopischen Kugelentwürfen Ledoux', Lequeus, Vaudoyers, Boullées sieht Vogt den Beginn des Abhebens des Baues von der Erde.

Schon Hans G. Sperlich hat einmal («Kugelphantasmagorien», in «Baukunst und Werkform», Heft 1/1954) auf die seltsame Reihe von Kugelentwürfen aus jener Epoche hingewiesen, die Sedlmayr als «die erste Revolution gegen die Architektur» bezeichnet. Sedlmayr und Sperlich sehen aber vor allem im Willen zum Mathematisch-Idealen, zur geometrischen Abstraktion das wesentlich Neue. Obwohl Sedlmayr stets dem Motiv des Schwebens Beachtung schenkte, ja es als einen der Aspekte der gotischen Kathedrale herauspräparierte, empfindet er das – durch ihre mathematische Form bedingte – Abheben der Kugel von der Erdoberfläche nicht als Ausdruck der Schwerelosigkeit. Als schwebend empfindet er nur den einen Kugelentwurf, Leonidows Projekt für ein Lenin-Institut, der aber – in Sedlmayrs Sprache – der «zweiten Revolution gegen die Architektur» zugerechnet werden muß.

Im Schloß Issogne – im Aostatal – ist ein Saal, aus welchem man rings auf die Landschaft schaut: nur das Dach deckt den Beschauer, seitlich ist der Blick ungebrosen, denn die Decke ruht auf gläsernen Säulen. Die gläsernen Säulen scheinen dem Schloßherrn allerdings zu riskant oder zu teuer gewesen zu sein;

jedenfalls hat der Architekt seine Idee, die Landschaft sowohl wie die Säulen, rings an die Wände malen müssen – ein Circarama der Renaissance. In diesem Saale sitzend und mit viel Muße möchte man sich mit M. A. Vogt über das Schweben in der Architektur unterhalten, denn von seinen Prämissen gilt dasselbe, was Sperlich am angeführten Ort über Sedlmayr sagt: daß man seinen FESTstellungen nur folgen kann, sofern man bereit ist, seine VORstellungen von Architektur zu teilen.

L. B.

Albert Knoepfli: Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau.

Band III. Der Bezirk Bischofszell
584 Seiten mit 500 Abbildungen
Birkhäuser AG, Basel 1962. Fr. 67.–

Dank dem ungewöhnlichen Einsatz des Bearbeiters der Thurgauer Kunstdenkmäler, Albert Knoepfli, der im letzten Frühjahr Ehrendoktor der Universität Zürich wurde, ist es der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte möglich geworden, den besonders voluminösen Band über Stadt und Bezirk Bischofszell schon für 1962 herauszubringen. Und zwar ausnahmsweise als durch den großen Umfang gerechtfertigte einzige Jahresgabe. Das Jahr 1963 soll, nun wiederum mit zwei Bänden, die schweizerische Kunstdenkmälerstatistik auf den achtunggebietenden Stand von fünfzig Bänden bringen. – Der Gesellschaftspräsident, Professor Hans W. Hahnloser, und der Autor, der mit dem Photographen W. Müller, dem Planzeichner O. Schaub und dem leitenden Redaktor der Gesellschaft, Dr. E. Murbach (Basel), intensiv zusammenarbeitete, betonen in ihren Vorworten die Dringlichkeit der auch den Denkmalschutz und die praktische Denkmalpflege ermutigenden Inventarisierung in einer schönen, größtenteils intakt erhaltenen Kleinstadt wie Bischofszell, die die größere Hälfte des Buches beansprucht.

Aus dem zusammenhängenden Altstadtbild wurden hier schon im 19. Jahrhundert einzelne Bauten herausgebrochen; Straßenzüge und Quartiere verlieren immer mehr den soziologisch-funktionellen Zusammenhang. Die konstruktiv wertvolle Holzbrücke von 1811 über die Sitter wurde 1958 abgebrochen; die achtbogige Steinbrücke des 15. Jahrhunderts über die Thur, ein Brückenbauwerk von nationaler Bedeutung, wurde in jüngster Zeit über Abbruchgefahren hinweggerettet und soll als Fußgängerbrücke restauriert werden. Hervorzuheben sind die grundsätzlichen Überlegungen, die Albert Knoepfli beim Aufbau der Abschnitte über die Stadt

Bischofszell leiteten: Da nicht nur das einzelne Bau- und Kunstdenkmal gefährdet ist, sondern ebenso die Gruppen- und Milieuwirkung (deren Beziehung zum ursprünglichen Funktionsbild verblaßt), will er «die vereinsamenden Dinge darstellerisch der einstigen Vergesellschaftung zuführen; denn für die Wissenschaft von morgen könnte es zu spät sein.»

So werden im ersten Hauptteil, anschließend an die Zusammenfassung der (noch in keinem Werk als Ganzes bearbeiteten) Stadtgeschichte, die Objekte zusammen mit dem einstigen Funktions- und Strukturbild gesehen (Entwicklung des Stadtbildes, die Folgen der Stadtbrände, die Haustypen), worauf dann die topographische Einzeldarstellung sich in die mannigfaltigen Kategorien von Bauwerken gliedert und auch Straßen- und Platzbilder als Einheiten erfaßt. Die mit äußerster Gründlichkeit und auf Grund persönlicher Vertrautheit mit der privaten Sphäre des an häuslichen Kunstgütern reichen Städtchens vollzogene Beschreibung von Bischofszell findet ihre Ergänzung in einer erschöpfenden Bilddokumentation, die auch viel abgewanderte Werke mit einschließt. – Aus dem übrigen Bezirksamte sind hervorzuheben: die Kapelle Degenau (Gemeinde Sitterdorf) mit den für die Nordostschweiz einzigartigen Fresken aus dem zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts, die Fresken von Hans Haggenberg in Oetlishausen, die Wasserburg Hagenwil, das durch die Leinwandfabrikanten und -händler Gonzenbach im 17. Jahrhundert geschaffene herrschaftliche Dorf Hauptwil und die mannigfaltigen Ausprägungen des Fachwerkbauens in den Dörfnern.

E. Br.

Adolf Reinle: Luzerner Volkskunst **Ernst Nägeli: Frauenfeld**

Heinrich Waldvogel: Dießenhofen
Schweizer Heimatbücher
Je 48–56 Seiten mit 32 Bildtafeln
Verlag Paul Haupt, Bern. Je. Fr. 5.–

Der Bearbeiter der «Kunstdenkmäler des Kantons Luzern», Adolf Reinle, fand in seinem Gebiet auf Schritt und Tritt Werke der primitiven Kunst, der Handwerkerkunst, der Bauernkunst, der Peintres naïfs und der Laienmaler, die in der offiziellen Bestandaufnahme keinen Platz finden, jedoch ebenfalls Anspruch auf Beachtung haben. Da uns jedes Jahr Verluste an historischem Volksgut bringt, ist die Bekanntmachung solcher Arbeiten durch Beschreibung und bildliche Wiedergabe verdienstlich. Die Wertschätzung und Bewahrung solcher oft sehr eigenartiger und origineller

Werke kann dadurch wesentlich gefördert werden.

Das Bilderheft zeigt volkstümliche Plastiken (Heiligengestalten, Wirtshaus-schilder, Krippenfiguren, Wachsbossierungen), kirchliche Andachts- und Gedenkbilder, Votivtafeln, Beispiele für Scherenschnitt, Stoffdruck, Bildstickerie, Keramik und Flügelglas sowie volkstümliche Bildnisse und Ansichten und ein Glockenrelief des 15. Jahrhunderts. Im Text werden die Bildbeispiele in einen größeren kulturgeschichtlichen Zusammenhang eingereiht.

Seit einiger Zeit zeichnet Georges Grosjean jeweils für die Heimatbücher karten-ähnliche Vogelschaubilder von Landschaften und Kleinstädten. Das kommt auch dem Bändchen über Frauenfeld zugute, da auf diese Art der durch zwei Brände veranlaßte Neuaufbau der inneren Stadt im späten 18. Jahrhundert, zwischen dem Rathaus und dem Regierungsgebäude, klar erkennbar wird. Die photographischen Aufnahmen aus der Stadt und ihrer Umgebung stammen von Hans Baumgartner.

Dieser im Aufspüren kennzeichnender und bildwirksamer Motive sehr gewandte Lichtbildner hat auch das Heimatbuch über Dießenhofen illustriert. Die Veranschaulichung des gesamten Stadtbildes wird hier in Form des Kupferstichs aus Merians Topographie geboten.

E. Br.

Karl Ledergerber: Kunst und Religion in der Verwandlung

152 Seiten mit 50 Tafeln

DuMont-Dokumente. Texte und Perspektiven

M. Dunont Schauberg, Köln 1961
Fr. 21.95

Das Verdienst der in der Reihe der DuMont-Dokumente erschienenen Arbeit des 1914 in St. Gallen geborenen Verfassers liegt im Versuch, die Grundlagen der religiösen Kunst überhaupt zu klären, um aus einem möglichst umfassenden Zusammenhang heraus der Situation der religiösen Kunst nicht zuletzt auch unserer Zeit gerecht zu werden. Ledergerber unterscheidet zwischen dem subjektiven religiösen Gefühl und einem Glauben, der sich in überpersönlichen, objektiven Formen verkörpert und sich dabei Kulturgemeinschaften bildet, welche ebenfalls im politischen und sozialen Leben eine Rolle spielen. Um sich in den verschiedenen Lebensbereichen zu behaupten, erstrebt dieser objektivierte Glaube die feierliche Abschließung nach außen und die Exklusivität des Heiligen, das, von einer Priesterkaste gehütet, über der profanen

Welt den eigenen Bereich des Sakralen bildet. Der Autor betont, wie es vor allem der Mensch in der Gemeinschaftstendenz ist, der im Schaffen einer sakralen Welt des Göttlichen habhaft zu werden suchte und dadurch die Trennung zwischen Sakral und Profan vornahm, «die heute nicht mehr zeitgemäß ist».

Es gibt nun für Ledergerber eine echte Sakralität, nämlich die des archaisch-mythischen Menschen, der in einer überlieferungsgebundenen Religion steht; für ihn haben sich Innen und Außen noch nicht grundsätzlich getrennt, so, wie er in Symbolen und Mythen denkt, in denen äußere Erscheinung und inneres Sein noch eins sind. Es sind noch intakte Kulturen, in denen Geistiges noch schau- und greifbare Wirklichkeit bedeutet und nicht rationale Abstraktion. – Die ordnende Macht, die auf solche Weise das echt Sakrale gewinnt, erkennt Ledergerber schon vor dem Christentum in den Religionen des alten Orients sowie im klassischen Griechenland – in Ländern, in denen es immer wieder topographisch fixierte «heilige Bezirke» gibt, heißen sie nun Babylon, Delphi oder Bethlehem, oder seien es heilige Berge, die wie der Olymp, Sinai oder Tabor eine Verbindung mit dem Himmel schaffen.

Die Entwicklung der Hochkulturen bewegt sich zwischen Erstarrung und Auflösung des Sakralen. Konfuzius, Buddha, Zarathustra, Pythagoras sowie die jüdischen Propheten suchen den in ihrer Objektivität erstarrten Weltanschauungsreligionen ihrer Zeit eine ethisch ausgerichtete, persönlichkeitsbetonte Innerlichkeit entgegenzusetzen. Sie alle werden darin übertroffen durch Jesus, der durch die Unmittelbarkeit seiner Gottverbindung und durch die letztlich nicht objektivierbare Art seiner Gnadenwirkung von Anfang an den sakralen Charakter der christlichen Kirche mehr oder weniger fragwürdig macht. Aus dieser Auflehnung gegen eine allzu objektive Verfestigung und damit Veräußerlichung sind die Erneuerungsbestrebungen innerhalb der christlichen Religion entstanden, die im 16. Jahrhundert zur Reformation führten und von da an in den getrennten Bekenntnissen nicht mehr zur Ruhe gekommen sind.

Ledergerber gibt eine kritische Würdigung der großen Epochen christlicher Sakralkunst, vor allem dort, wo sie sich mit dem Profanen verbindet, so in der Verwandlung heidnischer Königshallen zu frühchristlichen Basiliken, sodann in der sakralen «Reichskirche», wie sie sich in frühchristlich-byzantinischer Zeit, doch auch in der Antithese zwischen Kaiser und Papst, sichtbar in den Doppelchören deutscher romanischer Dome während des Hochmittelalters entwik-

kelt. Legitime Sakralkunst sieht er in den überindividuellen Ikonen, deren geistige «Richtigkeit» weniger durch den einzelnen Künstler als durch die Überlieferung gegeben ist, welche die Vorbilder weitergibt und die Regeln der Gestaltung vorschreibt.

Nicht nur im byzantinischen Reich, sondern auch im Abendland entsteht Sakralkunst großen Stils, die seit Karl dem Großen zu einer Synthese zwischen dem Christentum und den neu missionierten Germanenvölkern führt. Jetzt werden die vieltürmigen und nach außen abweisenden Kirchen der Romanik zu «Himmelsburgen», von denen aus das Gottesreich das Reich Satans bekämpft. «Christus ist der himmlische Heerkönig, die Heiligen bilden den Heerbann, der vom Gottesstreiter Michael angeführt wird.» Der Mißbrauch, der mit diesen an sich belegbaren Vorstellungen während des «Tausendjährigen Reiches» getrieben wurde, hat uns freilich skeptisch gemacht, und man kann auch dem Verfasser nicht ohne weiteres folgen, wenn er den Zerfall des Reichsgedankens mit dem Zerfall der Sakralität eng verknüpft und in den von einem nationalen Königtum getragenen Kathedralen der französischen Hochgotik nur noch Verengerung und verfeinerte Überspitzung der christlichen Sakralkunst sieht. Ihr Triumph des Gottesreiches auf Erden wird als «grandioses Mißverständnis» gedeutet. Vollends die Sainte-Chapelle in Paris erscheint ihm nur noch als «niedlicher und süßer Ausdruck höfischer Sitte» und als «ein blasses Bild der verwelkenden Sakralität».

Das eigentliche Ende der sakralen Kunst bringt das 19. Jahrhundert. So wie Maria, die einst als «Königin des Himmels» umfassend geherrscht hatte, nun nur noch in den «sakralen Inseln» einzelner Gnadenbilder weiterlebt (Lourdes), so löst sich damals eine uns von außen her umschließende sakrale Welt auf. Nicht mehr über sich, sondern in sich erlebt der moderne Mensch das Göttliche, was jedoch das Ende einer objektiv begründeten und geformten sakralen Welt bedeuten muß. – Heißt dies nun auch das Ende der Christenheit? Aus der Sicht auf die christliche Kunst bejaht es Ledergerber, soweit man unter Christenheit die historisch bestimmte christliche Gesellschaftsform versteht, ein soziales Gefüge religiöser Prägung, ein Kulturgebilde christlicher Struktur, das aus der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung entstanden ist. Er zitiert den völligen Bruch zum Beispiel des heutigen Wirtschaftslebens mit kirchlich-religiösen Gepflogenheiten und sagt: «Den Christen gelingt es nicht mehr, ihr tägliches Leben einem kultisch-religiösen Rhythmus einzuordnen», und: «Der alte

kirchliche Lebensstil paßt einfach nicht mehr in die jetzige Welt». Dementsprechend kann es wenigstens heute auch keine sakrale Kunst geben, das heißt eine Kunst, die das religiöse Erlebnis objektiviert, weder im herkömmlichen noch in einem verbindlichen modernen Sinne. Indessen ist für Ledergerber «Christenheit» in dem skizzierten Sinne keineswegs identisch mit «Christentum». Echte Religiosität vielmehr ist auch in Zukunft möglich, sofern sie sich von der erstarrten Hülle einer nicht mehr zeitgemäßen Kirchlichkeit befreien kann. So, wie schon die Kunst des 19. Jahrhunderts nur dort schöpferisch war, wo sie sich wie im Impressionismus von den Aufgaben und Ansichten einer leer gewordenen Tradition befreite, so mußte die Kunst des 20. Jahrhunderts auch das traditionelle Menschenbild zerstören. Doch genügen solche Absagen noch nicht zur Entstehung einer modernen religiösen Kunst. Vielmehr gibt es eine moderne Sakral-Romantik zu überwinden, die eine überlebte Haltung hinter einer neuzeitlichen Hülle verbirgt, wofür die erste, 1922 erbaute Betonkirche von Le Raincy als Beispiel genannt wird. Statt einer Art «üppiger Betonzuckerbäckerei», wie sie unter den Epigonen Perrets entstand, erscheinen jene Kirchen sehr viel echter, die zunächst aus weltlichen Aufgaben entwickelt wurden und, wie die Scheunenkirche von Bust in Lothringen, die riesige Unterkirche von Lourdes oder die Autobahnkapelle bei Lübeck, ganz einfach die neutrale Hülle eines Versammlungsraumes darstellen. Vor allem aber ist es für Ledergerber Le Corbusiers Wallfahrtskirche in Ronchamps, welche die neue Innerlichkeit mit zeitgemäßen Mitteln gestaltet und damit richtungweisend geworden ist, wenn auch nicht im engeren Sinne stilbildend, wie es die in ihrer Qualitätslosigkeit erschreckenden Nachahmungen zeigen.

Die eigentliche Dokumentation der hier nur angedeuteten Gedankenfülle mußte in dem schmalen Band der DuMont-Reihe notgedrungen dünn und lückenhaft bleiben, so daß der Beweis für die vom Autor vorgetragene These an vielen Stellen noch offen ist. Aber gerade darin, daß die in weitem Überblick oft sehr kühn entworfene Skizze ebenso zum Widerspruch wie zur Zustimmung aufruft, liegt das Anregende dieses mutigen und trotz manchen Vorbehalten wertvollen und aktuellen Buches.

Richard Zürcher

Helmi Gasser: Das Gewand in der Formensprache Grünewalds

*Basler Studien zur Kunstgeschichte
Herausgegeben von Joseph Gantner
Neue Folge. Band III
160 Seiten mit 5 Abbildungen
Francke AG, Bern 1962. Fr. 19.-*

Das Gewand, das in der Malerei von der Antike bis zum Expressionismus eine so wichtige Rolle spielt, ist merkwürdigerweise noch nicht zum Gegenstand eigener kunstwissenschaftlicher Untersuchungen gemacht worden. Man begreift indessen dieses Zögern, wenn man aus der hierin bahnbrechenden Arbeit von Helmi Gasser erkennt, welches Ausmaß von Arbeit es bedeutet, um die umfangreiche Materie der Kostümkunde für die kunstgeschichtliche Formanalyse fruchtbar zu machen. Die Arbeit ist als Dissertation an dem von Joseph Gantner geleiteten Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Basel entstanden und setzt sich ein doppeltes Ziel, nämlich «die methodischen Arbeitsmöglichkeiten des Motivs des Gewandes darzulegen», mit andern Worten es für die Kunstgeschichte evident zu machen, und damit, als zweites, einen Beitrag an die Erkenntnis von Grünewalds künstlerischer Persönlichkeit zu leisten. Am Beispiel vor allem der Kreuzigung des Isenheimer-Altars wird die Vielzahl der Aussagemöglichkeiten des Gewandes überprüft, nämlich seine kompositionelle Stellung innerhalb des einzelnen Bildgefüges, seine künstlerische und geistesgeschichtliche Bedeutung, daneben aber auch die biologische und soziologische Charakterisierung des dermaßen bekleideten Menschen. Nicht zuletzt kann am Faltenstil in beinahe abstrakter Reinheit das jeweilige Formgefühl im Sinne einer autonomen Formenphantasie abgelesen werden.

In einem ersten Teil untersucht die Autorin das profane Kleid und die sakrale Tracht als kostümlische Bestandteile der gesicherten Hauptwerke Grünewalds. Zeitgebundenes in der Mode zwischen 1500 und 1525 und Zeitloses in der sakralen Tracht werden gegeneinander abgewogen.

In einem zweiten Teil wird die künstlerische Funktion des Gewandes im Schaffen Grünewalds gewürdigt und dabei gezeigt, wie wesentlich Stoffcharakter, Faltenstil und Farbgebung für das Œuvre des Meisters sind. In überaus subtilen Formenanalysen wird ausgehend vom Gewand die künstlerischen Eigenart namentlich des Isenheimer-Altars aufgezeigt und dabei wesentliches zur Erkenntnis dieser Schöpfung beigetragen. Wohl verrät die bisweilen etwas mühsame Sprache noch das Ringen um den Gegenstand, und vor einer

religions- und geistesgeschichtlichen Deutung des Gesamtwerkes wird halt gemacht. Trotzdem imponiert die Arbeit nicht nur durch ihre materielle Leistung, sondern auch durch die Subtilität der Analyse; sie stellt sich in die Reihe jener neuesten Forschung, die von den verschiedensten, und nicht zuletzt auch außerkünstlerischen Bereichen her, wie Kleidung und Tracht es sind, zum Kern des Kunstwerkes vorzudringen sucht. R.Z.

Franz Roh: «Entartete» Kunst

*Kunstbarbarei im Dritten Reich
330 Seiten mit 76 Tafeln
Fackelträger-Verlag, Schmidt-Küster
GmbH, Hannover 1962*

Franz Roh hatte schon 1948 in seinem Buch «Der verkannte Künstler» (München, Heimeran-Verlag) mit prägnanten Beispielen aus dem 18. und 19. Jahrhundert das Verknüpfungproblem intensiv beleuchtet und damit nachdrücklich – weit über das Informativ hinaus – eine neue Methode kunstgeschichtlicher Betrachtung und Forschung geschaffen. Im zentralen Interesse steht nun die Haltung des Konsumenten und nicht – wie gewöhnlich – das Kunstprodukt und sein Produzent. Das Phänomen der «Resonanz», des Echos, wird untersucht und in den geistesgeschichtlichen Bereich der Kunstgeschichte aufgenommen, wobei die vom Kunstwerk angestrahlten Bezirke der Laien und Fachleute nun ihrerseits Bezug nehmen und als «Empfänger» dem Kunstwerk erwidern.

In einem 1962 erschienenen Taschenbuch (List-Verlag), «Streit um die moderne Kunst» betitelt, untersucht der Initiator der Resonanzgeschichte den speziellen Sektor der modernen Malerei in seiner Auswirkung auf das Publikum, nachdem er vorher die gesamte «Geschichte der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende» nach neuen Gesichtspunkten gliedert und innerhalb der europäischen Konstellation eingebaut hatte. Das Sonderkapitel der «entarteten Kunst» wurde dann im gleichen Jahr als extremer Fall analysiert, da es sich hier ja nicht mehr um Diskussion, sondern um eine totale Aggression gegen die moderne Kunst handelte im Sinne einer «Kunstbarbarei», wie es im Untertitel auch heißt.

Der Autor analysiert in diesem Buch zunächst und mit Nachdruck die kernfaulen Fundamente einer wahnwitzigen Rassen-theorie mit allen ihren kulturfeindlichen Folgen. Das herausfordernde Schema von wertbeständigen Rassekonstanten (hier Germanentum) und die damit verbundene Vorspiegelung von Kulturströmen, die direkt aus dem Blut fließen – jen-

seits aller soziologischen und geschichtlichen Aspekte – werden in einer satirisch aufsprühenden Sprache ad absurdum geführt.

Die verheerende Wirkung eines autoritär emporgeshobenen und verführten Massengeschmacks, im ödesten Kitsch vererbend, anstelle einer sukzessiven Erziehung zu höherer Formungsart und Aufnahmebereitschaft, illustriert kraß den Absturz des allgemeinkünstlerischen Niveaus unter grober Mißdeutung einer «vox populi – vox Dei»-Einstellung.

In einem gigantischen Crescendo, das 1933 einsetzt, wird aus Rede, Schrift («Mein Kampf») und aus den diversen kriminellen Eingriffen die Schreckensherrschaft von Bosheit und Vulgarität gegenüber jeglicher künstlerischen Gestaltung und Entfaltung entlarvt, letztendlich ein Höllenkampf der Macht wider den Geist.

Daß Franz Roh ausdrücklich auf die Wegbereiter dieser Rassentheorien und germanischen Pseudo-Mythologien im 19. Jahrhundert zurückgreift, in einem Abschnitt «Vorläufer der nationalsozialistischen Kunsttheorien», zeigt den solid aufbauenden, bis in alle Einzelheiten informierten Historiker, der den Faden der Tradition in Händen hält und auch die ungeistigsten Phänomene niemals aus dem «Nichts» ausbrechen läßt. Auf Gobineaus und Chamberlains Blut- und Rassensysteme («Grundlagen des 19. Jahrhunderts») folgen die «Deutschtümelleien» von Paul Lagarde (elegantes Pseudonym für den biedereren Namen Bötticher), die Antisemitismen von Julius Langbehn («Rembrandt als Erzieher») und, als Paradoxie par excellence, Max Nordaus (ein späterer Zionist!) aufsehenerregendes Buch «Entartung» (auf Kunst angewendet), womit er Hitler ein prächtiges Schlag-Wort und -Instrument in die Hände spielt. Hier wird auch schon – Kommandes prinzipiell vorwegnehmend – mit dem photographisch-imitativen «Wahrheitsbegriff» operiert, der bei den Nationalsozialisten florieren sollte. Gerade mit diesem Rückblick auf prominente geistige Entgleisungen fundiert Roh sein besonderes Anliegen: die Unoriginalität der dämonischen Eingriffe Hitlers zu enthüllen, der mit seinem Kumpanen Goebbels nicht einmal im Bösen neu zu erfinden weiß, sondern nur auf tieferer Stufe zu popularisieren braucht, um aus dem Saft dieser vorausgegangenen Schriften sein national aufpeitschendes und wirksam benebelndes Volksgetränk zu brauen.

Man sollte es Franz Roh nicht verargen, daß er schonungslos jene, die damals begeistert oder nachgiebig zur Mitvergiftung in künstlerischen Dingen beitrugen, erwähnt und solche aus den Kreisen der älteren, gleichaltrigen und jüngeren

Kollegen nennt sowie ihre verlogenen Argumente jeweils anführt. Halben doch gerade sie den leitenden Hetzern und Henkern, bedeutende Künstler aus Deutschland zu verjagen, Museen zu berauben, wertvolles Kunstgut zu verschieben sowie jede höhere Form künstlerischer Gestaltung und geistiger Haltung dem Angriff des Pöbels bedingungslos auszusetzen. Gerade aus einer historischen Treue und Verpflichtung heraus mußte ein solcher geistiger Verrat mit Namensnennungen, Datierungen und genauer Beschreibung des Geschehens der Nachwelt als Dokument und warnendes Zeichen überliefert werden. Demgegenüber werden ja die standhaften Museumsleiter, Kritiker und Kunsthändler von ihm positiv hervorgehoben.

Das Schlagwort des «Kulturbolschewismus», das Hitler immer wieder in Wort und Schrift anwendet und das den «Arier» Franz Roh selbst zeitweise ins Dachauer Konzentrationslager versetzte, hebt er als besonders widersinnig hervor, indem er auf die Parallelität hinweist zwischen den Forderungen restloser künstlerischer Unterordnung unter die staatliche Propaganda innerhalb photographischer Reproduktionstreue, die sowohl hier wie im bolschewistischen System als Dienst am Staate und als «Wahrheit» dem Volke gegenüber gefordert und geleistet wurde. (Wobei allerdings die «Akt-Glatzmalerei» dem Nationalsozialismus als spezielle pseudo-künstlerische Spielart vorbehalten blieb!)

Man kann Franz Roh nur bewundern, daß er sich mit diesem historischen Abfallmaterial aus den Urschlünden der Zersetzung und des Grauens so intensiv und objektiv befaßt hat, es unter die Lupe nahm, ordnete und gruppierte, ohne je den superioren Überblick zu verlieren. Galt es doch bei der Untersuchung des Geschehens, in die monströsen Untertiefen von Hitlers Schrift «Mein Kampf» hinabzuleuchten, ebenso wie sein kunstbezügliches Geschrei aus den wichtigsten Reden herauszudestillieren und die beistimmenden Chöre und Einzelstimmen zu sondieren, um schließlich zu dem Schluß zu kommen, daß die ganze folgen-schwere Infamie und Hysterie nicht einmal originell war. Denn alles, was unter dem Nationalsozialismus gesagt, gemalt, gebaut, gebildhauert wurde, stammte aus vierter Hand, durch politische Zielsetzung bestimmt, von den architektonischen, neoklassizistischen Verwirklichungen des hochgepriesenen Architekten P. Ludwig Trost bis zu den Produkten des Münchner Kitschmalers Adolf Ziegler, des omnipotenten «Kunstkammerpräsidenten», der München nicht nur eine neue «weibliche Schöngalerie» schenkte, sondern auch als «Richter» mithalf, den Museen mit seinen gegen

«Entartetes» normierten Maßstäben unwiederbringliches Kunstgut zu entreißen und sie auszuplündern. Besonders informierend hierfür ist das Kapitel «Verbot – Ausverkauf – Raub». Durch ein Gesetz vom September 1933 (!) wurde die gesamte Kunst und Künstlerschaft unter Kontrolle gebracht und alles, was an Kunstwerken eine heutige Sprache sprach, dem deutschen Besitz entrisen, das heißt zunächst beschlagnahmt und dann der Zerstörung (Autodafé in der Berliner Hauptfeuerwache, dem 5000 Werke zum Opfer fielen) oder außerdeutscher ökonomischer Verwertung ausgeliefert. Roh läßt uns durch alle Phasen dieser Aggressionen und Zerstörungsakte hindurch wandern. Er spiegelt auch die innere und äußere Emigration der Künstler und das zermürbende Schicksal der Betroffenen an den prägnanten Beispielen Oscar Schlemmers und Max Beckmanns. Alle diese Einblicke – ob es sich um «Plünderungszüge» in die einzelnen deutschen Museen (die in einem zweiten Teil mit genauen Verzeichnissen und Illustrationen ausführlich belegt werden) oder um Hetzausstellungen gegen die «entartete Kunst» handelte – konnten nur durch die suggestive Darstellungsmethode des Autors für den Leser – über das Erträgliche hinaus – interessant und eindringlich werden. So gelingt es ihm, eines der empörendsten Kapitel der Geschichte mit den geschliffenen geistigen Instrumenten und Waffen des Historikers und Philosophen von hoher Warte aus zu erfassen und dieses düstere Souterrain blind wütenden Triebens mit superiorer geistiger Helle zu überblenden. Nicht zuletzt vermag er uns gerade mit seiner treffsicheren und häufig überlegen-humorvollen Sprache durch dieses «Inferno» entstellter Traditionen und verdrehter Wahrheiten innerhalb einer temporär triumphierenden historischen Phase der Dummheit, Verlogenheit und des Hasses hindurch zu leiten. Wie Franz Roh abschließend schreibt, war dieser «kunstpolitische Streit» nicht ein Generationskampf. «Es handelte sich vielmehr um eine Auseinandersetzung zwischen sinnvollem Fortschritt und schlechter Reaktion.»

Dies von einem integren und objektiven Zeitgenossen verfaßte Buch verdient gerade im Dienste eines wertenden und richtenden, hohen deutschen Kulturbegriffs extensive Verbreitung – weit entfernt, ein bloßes historisches Kuriosum zu sein. Denn vor allem wird an diesem monströs-negativen Beispiel evident, wie die Kunst zutiefst mit den großen freien Impulsen und Emotionen der Menschen verbunden ist und wie ein wohlgezielter Schlag gegen ihre starken Äußerungen gerade einen Angriff auf die nobelsten Kräfte des Humanen bedeutet. C.G.-W.

Gert von der Osten: Plastik des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz

112 Seiten mit 100 Abbildungen

Die Blauen Bücher

Karl Robert Langewiesche Nachfolger
Hans Köster, Königstein im Taunus 1962

Der wohlfeile Band ist in der populären Serie erschienen, deren erste Lieferungen schon kurz vor 1910 herausgekommen sind. Diese sind heute noch schöne Beispiele einer kulturellen, pädagogischen Verlagsarbeit – wir erinnern nur an Wilhelm Pinders Heft «Deutscher Barock», dessen Text man heute noch mit großem Gewinn und Genuß liest –, die vom neuen Verlagsinhaber in unseren Tagen ausgezeichnet weitergeführt wird. Musterbeispiel: Georg Schmidts zwei Bände «Die Malerei in Deutschland 1900–1955». Dem heutigen Plastikband ging die 1912 erschienene «Moderne Plastik» von Wilhelm Radenberg voraus, der damals schon die Akzente erstaunlich richtig setzte, indem Rodin, Maillol, Lehmbruck, Minne, Barlach mit vielen Bildbeispielen auftreten. Daneben natürlich auch Hildebrand, Klinger, Stuck usw.

Bei von der Osten ist das Thema auf Deutschland, Österreich und die Schweiz beschränkt. Die Auswahl führt von Hildebrand, Kolbe und Scharf über Lehmbruck, Blumenthal zu Schwitters und dann bis Bill, Hoflehner, Kricke und Luginbühl, um ungefähr den Radius abzustecken. Wenn man von wesentlichen Lücken sprechen soll, so wäre das Fehlen Alberto Giacomettis anzumerken, der zur Region Schweiz zählt, oder auch der übergangene Robert Müller, der internationale Geltung erlangt hat. Ein Grenzfall ist E. L. Kirchner, von dem etwas neben den interessantesten plastischen Werken Franz Marcs oder Schmidt-Rotluffs oder neben Max Ernst hätte aufgenommen werden können. Interessant ist ein gewisses Übergewicht des Figürlichen. Das hängt wohl einmal mit dem großen Nichts der Nazizeit zusammen, aus dem es sich ergab, daß speziell in Deutschland und Österreich die ungegenständliche Konzeption erst langsam nach 1945 beginnt. Aber auch damit, daß Deutschland auf dem Gebiet des «zusammengefaßt» Figürlichen bedeutende Erscheinungen wie Mataré, Marcks, Heiliger oder Wimmer hervorgebracht hat. Ich glaube nicht, daß alles, was von der Osten einbezogen hat, dauernden Bestand hat. Aber es ist doch auch interessant und sogar anregend, Beispiele aus der zweiten oder dritten Reihe zu sehen.

Von der Ostens Einführungstext ist gut gegliedert und klar geschrieben. Vielleicht sind manche Epitheta zu hoch gegriffen (zum Beispiel bei Porträts von

Zschokke oder Gustav H. Wolff) und manche Definitionen zu vage (Bill steht der Architektur nicht «sehr nahe»; er ist Architekt), aber die Darstellung als Ganzes gibt einen trefflichen Überblick, der auf dem Niveau der ganzen Serie steht. Schade ist es, daß man auf die Angabe kurzer biographischer Daten der einzelnen Künstler verzichtet hat, die in Radenbergs Heft von 1912 unter dem guten Titel «Erläuterungen» in vorbildlicher Weise gegeben worden sind. H. C.

Lyonel Feininger:

Rotes Meer und gelbe Schiffe

Herausgegeben von Wieland Schmied

Hans Purrmann. Sommer auf Ischia

Mit einem Nachwort von Erhard Göpel

Je 16 Seiten und 16 farbige Tafeln

Insel-Bücherei

Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1961

Je Fr. 5.45

Diese kleinen Insel-Bildbändchen in Albumformat sind dazu berufen, einen ersten Kontakt mit Meistern der modernen Kunst herzustellen, und dürften daher vor allem bei jungen Menschen – auch wegen des vorteilhaften Preises – Anklang finden.

Das Bändchen Nr. 629 mit Aquarellen von Lyonel Feininger in mehrfarbigem Offsetdruck hat Wieland Schmied mit einem aufschlußreichen Nachwort versehen. Der Deutschamerikaner Feininger verlebte seine erste Jugend in New York, und «die Gestade von Manhattan waren ein wundervolles Schauspiel, Riesenschiffe, Wälder von Masten und Quermasten – die hoch über die phantastischen Bugfiguren hinausragten». So sah sie der Knabe. Der spätere Meister am Bauhaus in Dessau reduzierte in seinem Werk die Vielfalt solcher Eindrücke auf wesentliche, kristalline Formen, und diese 16 Blätter aus den Jahren 1924 bis 1955 sind von fast geometrischer Strenge des Aufbaus, so daß man in ihnen die künstlerische Ordnung ebenso bewundert wie die schwebende Leichtigkeit, hinter der man den weiten Meerwind erahnt.

Das Bändchen Nr. 721 gilt dem greisen Meister Hans Purrmann, dem einstigen Freund und Schüler von Matisse. Den Begleittext zu diesen Reproduktionen in Vierfarbendruck schrieb Erhard Göpel. In manchen Sommern gemalte Landschaften auf Ischia sind hier zu einem farbenfreudigen Vademecum zusammengetragen, das manchem Italienfahrer ein angenehmer Begleiter sein kann, und sei es auch nur, um die eigenen Eindrücke dieser südlichen Landschaft an diesen Bildern eines begnadeten

Malerauges überprüfen zu können. Erhard Göpel schildert aus nächster Nähe die verschiedenen Aufenthalte Purrmanns auf Ischia und die menschliche und künstlerische Umwelt, aus der diese Landschaften entstanden sind.

kn.

Paul Neuhuys: Paul Joostens

16 Seiten und 24 Abbildungen

Monographies de l'Art Belge

Ministère de l'Education Nationale et de la Culture, Bruxelles

Aus der ins Große gewachsenen Reihe dieser einheitlich gestalteten Monographien, deren Text zwar manchmal den Umfang und das Gewicht eines größeren Feuilletons nicht übersteigt, die jedoch biographische und bibliographische Anhaltspunkte geben und gut abbildert sind, sei der Band über den antwerpener Maler und Schriftsteller Paul Joostens (1889–1960) hervorgehoben. Schon allein deshalb vermag seine Persönlichkeit, die auf der dunkeltonigen Photographie durch einen tragisch-grotesken Zug auffällt, zu interessieren, weil einige seiner Bilder an den Berner Martin Lauterburg erinnern, für dessen Ausdrucksart sich in der zeitgenössischen Schweizer Malerei keine Verwandtschaften aufzeigen lassen. Paul Joostens, der innerhalb eines halben Jahrhunderts manche Stilwandlungen vollzogen und um 1953 eine ausdrückliche Rückwendung zu Dada vorgenommen hat, ging nach seiner kubistischen Zeit schon 1921 zur Herstellung abstrakter plastischer Gebilde aus Holz und anderen Werkstoffen über. Auch in seiner Spätzeit steigerte er die «Collagen» zu «Assemblagen», die mit inkohärenten Materialien aus der Bildfläche herausdrängen. Seine «Période noire» versinnbildlichte Krankheit und großes Elend

E. Br.

Douglas Cooper: Nicolas de Staël

106 Seiten mit 69 Abbildungen

Weidenfeld and Nicolson, London 1961

25 s.

Mit doppelter Genugtuung berichtet man über das vorliegende würdige, aber nicht übertrieben große Buch: wegen des Malers, der nach Coopers Meinung – und sie ist ernst zu nehmen – innerhalb der Ecole de Paris der begabteste, originalste und inspirierteste Maler der Nachkriegsperiode gewesen ist, und wegen des als Sammler bekannten Autors, der sich im Dschungel der Kunstliteratur kein X für ein U vormacht. Douglas Cooper sieht klar, denkt klar und drückt sich klar aus. Er kann es sich leisten, auf die wohlklin-

genden technischen, ästhetischen, soziologischen und nuklearphysikalischen Floskeln zu verzichten, die heute im Schwange sind.

De Staël ist für ihn weder Star noch Held, sondern ein «Künstler» – manche werden diesen Typus Künstler für *démodé* halten –, der leidenschaftlich im Bild zu fixieren sucht, was er außerhalb seiner selbst und in sich sieht. Von dieser Beobachtung schildert Cooper de Staëls Lebensablauf, wobei er in einfacher, auszeichneter Weise darstellt, was sich im Künstler abspielt. Aus echtem Wissen zeigt er de Staëls Bindungen mit Kandinsky oder Braque, aber auch mit älteren Meistern (Herkules Seghers, Velasquez, Courbet, Corot oder Manet) auf. Der Leser wird vom Kenner, nicht vom brillanten Journalisten geleitet, auch nicht vom Informationshengst. Mit besonderer Aufmerksamkeit beobachtet Cooper de Staëls Wiederaufgreifen gegenständlicher Form, das keine Rückkehr zum Gegenstand gewesen ist, sondern der Versuch einer malerischen Synthese. Mit Recht verzichtet Cooper auf Spekulationen, was sich ereignet hätte, wenn de Staëls Leben nicht frühzeitig durch Freitod sein Ende gefunden hätte, wiewohl sich beim Leser die brennende Frage einstellt, wohin das Wiederaufgreifen geführt, wie es sich unter der Hand eines solchen außergewöhnlichen malerischen Talentes verwandelt hätte. Cooper kann sich im Text auf zahlreiche schriftliche Aussagen de Staëls berufen, die als Dokumente seines künstlerischen Denkens von großer Bedeutung sind. Aber auch andere Äußerungen von Künstlern zieht Cooper heran. Wir können es uns nicht versagen, von diesen Zitaten einen Rat mitzuteilen, den Claude Monet einer amerikanischen Malerin der neunziger Jahre gab: «Wenn Sie zu malen beginnen, so versuchen Sie zu vergessen, was für Dinge Sie vor sich sehen, sei es ein Baum, ein Haus, ein Feld oder was auch immer. Denken Sie nur, hier ist ein kleines blaues Quadrat, hier ein rosa Rechteck, dort ein gelber Streifen. Malen Sie das, wie es Ihnen erscheint: die genaue Farbe und Form, bis es Ihre naive Impression der vor Ihnen befindlichen Situation wiedergibt», wobei der Nachsatz das Relikt einer naturalistischen Auffassung ist, wogegen der Beginn unmittelbar zur Abstraktion führt. Cooper sieht diesen Hinweis Monets mit Recht im Zusammenhang mit de Staëls künstlerischem Vorgehen.

Die Abbildungen, auch die farbigen, sind ausgezeichnet. Das Wiedergegebene vermittelt ein Bild des de Staëlschen Schaffens von 1939 bis zum Todesjahr 1955.

H. C.

Paris

Originallithographien von Rudolf Zender. Texte von Fritz Laufer

64 Seiten mit 20 ein- und 2 mehrfarbigen Lithographien

Orell Füssli, Zürich 1962. Fr. 28.–

Der Schweizer Maler Rudolf Zender hat seine künstlerischen Mittel seit bald vierzig Jahren am Gegenstand der Stadt Paris und ihrer Landschaft entwickelt. Als er im Jahre seines sechzigsten Geburtstages die Lithographienfolge «Paris» schuf, entstand darum sehr viel mehr als die Impressionenfolge eines Studienaufenthaltes. Zender mißt in ihren Lebenskreis eines Malers aus, der ganz in Paris mit den Parisern heimisch geworden ist, zeichnet die engen Gassen der Rive Gauche und die Weite über dem Hafen von Charenton, die Dämmerung in Notre-Dame und die Glatterasse des Grandcafés, die Zeitungsverkäuferin an der Straßenecke und Picassos Apollinaire-Denkmal, die Heimfahrenden in der Métro und das Paar im Park. Dafür hat er einen zeichnerischen Strich zur Verfügung, der lebhaft gleiten, in kapriziösem Kleinwerk sich verfangen, aber auch lyrisch ausschwingen kann; seine Malerei gibt den Lithos dazu den Valeurreichtum der Atmosphäre und die Farbstufen der Pariser Steine, vom samtigen Schwarz der Kathedrale über das Gefleck der Brandmauern bis zum silbrigen Grau einer Villa an der Marne und dem fahlen Weiß der Grabmonumente auf dem Père-Lachaise. Das schöne Buch wird zum menschlichen Dokument durch jenen Natursinn, den Zender aus der Heimat mitbrachte, und die reiche Einsicht in die Vielfalt der Lebensverhältnisse, die ihm die Großstadt schenkte.

h.k.

Pierre Courthion: Léon Zack

56 Seiten mit 20 zum Teil farbigen Tafeln
Le Musée de Poche

Georges Fall, Paris 1961

Dieses Bändchen behandelt ausschließlich die ungegenständliche, letzte Phase im Schaffen Zacks. Man macht bei solchen Publikationen immer wieder die Beobachtung, daß alle gegenständliche Malerei wie eine unbedeutende Vorstufe unterdrückt wird, als wäre der Künstler *ex nihilo* in die abstrakte Kunst eingebracht. Zack ist 1892 geboren und hat eine lange Entwicklung hinter sich, in der erst um 1946 die ersten nichtfigurativen Bilder auftreten. Seit 1920 stellt er im Salon des Indépendants in Paris und ab 1923 im Salon des Surindépendants aus, zu dessen Mitbegründern er gehört. Courthion skizziert diesen langen Weg, jedoch sind die Abbildungen auf Werke der letzten

zwei Jahre beschränkt. «Indem ich meinen an sich schon wenig sinnlichen und deformierten Figuren noch die letzte Haut abstreifte, bin ich zu dem gekommen, was man Abstraktion nennt.» Mit de Staël und Poliakoff hat er aus einer mehr geometrisch orientierten Malerei nach der größern Freiheit des spontanen Ausdrucks gestrebt und ist bei einer Art eines ungegenständlichen, lyrischen Impressionismus angekommen. Seine Bilder sind wie Gleichnisse des Fließenden, Flüchtigen und Vergänglichen.

kn.

Leo Bruhns: Aus alten Bildern

80 Seiten mit 56 ein- und 16 mehrfarbigen Abbildungen

1958. Fr. 6.45

Albert Boeckler:

Deutsche Buchmalerei der Gotik

80 Seiten mit 16 farbigen Tafeln

1959. Fr. 6.20

Maria im Rosenhag

Madonnen-Bilder altd deutscher und altniederländischer Maler. Einführung von Albrecht Goes

80 Seiten mit 16 farbigen Tafeln

1959. Fr. 6.20

Leonie von Wilckens:

Alte deutsche Innenräume

112 Seiten mit 112 Abbildungen

1959. Fr. 6.20

Margarete Baur-Heinhold:

Deutsche Bauernstuben

116 Seiten mit 92 Abbildungen

1961. Fr. 7.95

«Die Blauen Bücher»

Karl Robert Langewiesche Nachfolger
Hans Köster, Königstein im Taunus

Klaus Thiede:

Deutsche Bauernhäuser

112 Seiten mit 106 Abbildungen

1955. Fr. 5.50

Leo Bruhns: Deutsche Künstler in

Selbstdarstellungen

6 Seiten und 105 Abbildungen

1957. Fr. 5.70

Bürgerbauten

deutscher Vergangenheit

Text von Wilhelm Pinder

112 Seiten mit Abbildungen

1957. Fr. 6.45

«Die Blauen Bücher»

Karl Robert Langewiesche, Königstein im Taunus

Als Hans Köster den Verlag der «Blauen Bücher» (Königstein im Taunus) übernahm, da empfand er, und mit ihm Prof. Leo Bruhns, der Autor des Bandes «Aus alten Bildern», dieses Buch als ein Vermächtnis von Karl Robert Langewiesche, der im Rahmen der von ihm geschaffenen und lange Zeit edierten Reihe kunst- und kulturgeschichtlicher Tafelbände

zuletzt noch die Grundlinien und den Titel für eine Auslese bedeutsamer Ausschnitte aus Gemälden alter deutscher Meister festgelegt hatte. Als «Zeugnisse deutschen Wesens» wollen die Gestalten und Gesichter, die Gruppen, Handlungsmotive, Landschaften und Visionen aus kirchlichen Bildern der Gotik und Renaissance gewürdigt sein. Sie erschließen eine Fülle aussagekräftiger, liebevoll beobachteter Einzelheiten, die erst bei solcher Nahbetrachtung zu voller Wirkung gelangen.

Von Leo Bruhns stammt auch die konzentrierte Einführung zu dem Band «*Deutsche Künstler in Selbstdarstellungen*». Die Wiedergaben von Selbstbildnissen in Form von Skulpturen, Gemälden und graphischen Blättern, die von gotischen Steinmetzporträts bis zu Georg Kolbe und Wilhelm Busch reichen, werden begleitet von biographischen Notizen über jeden einzelnen Künstler. Die Bilder lassen oft auch den Anspruch und die Stellung der künstlerisch Schaffenden in ihrer gesellschaftlichen Umwelt erkennen.

Eine Sonderstellung innerhalb der Buchreihe kommt dem Band «*Deutsche Buchmalerei der Gotik*» von Prof. Albert Boeckler zu. Denn das (von August Fink betreute) Buch war das letzte Werk dieses Gelehrten, der in jahrzehntelanger Arbeit die weitzerstreuten und sorgsam gehüteten Miniaturen aufspürte und wissenschaftlich bearbeitete. Der einführende Text ist hier ausführlicher gehalten als bei den meisten «Blauen Büchern»; die Bilderreihe wird bereichert durch 16 Farbtafeln mit diskretem Golddruck. Wiedergegeben und von Erläuterungen begleitet werden Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts sowie illustrierte Handschriftseiten der Spätgotik. Aus der Schweiz wurden Motive der Manessehandschrift, das Basler Universitätsbild von 1460 und Chronikszene von Tschachtlan und Schilling ausgewählt.

Einen kurzen Begleittext schrieb Albrecht Goes zu der neu bearbeiteten Auswahl von «Madonnenbildern altdeutscher und altniederländischer Maler», die unter dem Titel «*Maria im Rosenhag*» eines der erfolgreichsten «Blauen Bücher» geworden ist. Man überblickt hier die Wandlungen, welche vor allem die Hauptmotive (Verkündigung, Weihnacht, Anbetung der Könige, Thronende Madonna) vom 14. bis zum 16. Jahrhundert erfahren haben. Neben allbekannten Meisterwerken erscheint auch viel unbekanntes Bildgut.

Im Bereich der architektonischen Themen hat der von Wilhelm Pinder mit einer knappegehaltenen Einführung ausgestattete Bilderband «*Bürgerbauten deutscher Vergangenheit*» eine besonders weite

Verbreitung erlangt. In den Fassaden der Rathäuser großer und kleiner Städte und einzelner Patrizierbauten spricht sich das deutsche Element in der Baukunst von Spätgotik und Spätrenaissance wohl am klarsten aus. Die Bildbeispiele stammen aus dem Gesamtbereich Deutschlands vor dem Zweiten Weltkrieg; bei den Beschriftungen wird jeweils angegeben, ob die Bauwerke unversehrt geblieben oder rettungslos zerstört oder wieder aufgebaut sind. Die Bürgerbauten von der Barockzeit an wurden nicht berücksichtigt.

Bei den «*Allen deutschen Innenräumen*» (gewölbte Hallen, Dormitorien, Kreuzgänge, Festsäle und Prunkräume) führt die Bilderauswahl vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert. Aus der Schweiz werden gezeigt: der spätgotische Ratssaal in Zug, das im letzten Krieg offenbar in Deutschland zugrunde gegangene Intarsiazimmer aus Schloß Haldenstein bei Chur und der Stukkaturesaal aus dem Freulerpalast in Näfels. Leonie von Wilckens schrieb den ausführlichen Text, dem einige aufschlußreiche historische Bilddokumente beigegeben sind.

Erfreulich ist auch bei zwei weiteren «Blauen Büchern» die weiter ausgreifende Einführung. Für die «*Deutschen Bauernhäuser*» schrieb sie Klaus Thiede. Der weite geographische Raum (von Schleswig-Holstein bis Siebenbürgen und Südtirol) erzwang die Konzentration auf bauliche Haupttypen; doch wird der Zusammenhang von Landschaft und Bauernhaus und die Bedeutung von Blockbau, Ständerbau und Riegelbau, mit einzelnen Ausblicken auf den Massivbau, gut erkennbar.

Als Neuerscheinung von 1961 schließen sich die von Margarete Baur-Heinhold mit dankenswerter Einläßlichkeit kommentierten «*Deutschen Bauernstuben*» an. Das Verlangen nach repräsentativen Bildbeispielen führte dazu, daß ein großer Teil der Aufnahmen aus heimatkundlichen Sammlungen stammt, wo oft auch ein gewisses Arrangement spürbar wird. So ist beispielsweise die Schweiz nur durch Räume aus dem Engadiner Museum in St. Moritz vertreten. Eine beträchtliche Spannweite ergibt sich aus der auch Österreich mit einschließenden Bilderauswahl und aus der Miteinbeziehung von Wohnräumen herrschaftlicher Bauerngüter. Vorbildlich ist hier das Zusammengehen von Text, Abbildungen und detaillierten Erläuterungen zu allen Bildern. E. Br.

Giovanni Mariacher: *Camini d'ogni tempo e paese*

185 Seiten mit 300 Abbildungen
Antonio Vallardi, Milano 1958. L. 4000

Der reich illustrierte und im Text wie in den Bildlegenden ausgezeichnet redigierte Band behandelt weniger die Kamine im deutschen Sinne des Wortes, nämlich die über die Dächer emporragenden Rauchabzüge, als in allererster Linie das Kamin als Cheminée; doch ist auch den Öfen, die ihr Feuer dem Blick entziehen, ein eigener, reich dokumentierter Abschnitt gewidmet.

Es überrascht, daß dieses Thema, das schon aus rein klimatischen Gründen, dem Norden näher zu stehen scheint, in einer ebenso ausführlichen wie liebevollen Weise in einem italienischen Buche behandelt wird. Angesichts dieser Umstände berührt um so sympathischer die reiche Illustration und die sorgfältige Redaktion sowohl der Bildlegenden wie des Textes, der einen geschichtlichen Überblick von den ältesten, kultisch bedingten Feuerstellen bis zum Cheminée des frühen 19. Jahrhunderts gibt. Sympathisch berührt auch die Weite, mit der Beispiele mindestens aus der einst von Europa zivilisierten Welt zitiert werden: Die Spanne reicht von Spanien bis nach Osteuropa und von Italien bis nach Skandinavien. Die englischen und holländischen Beispiele finden ihre Ableger in den «Neuenglandstaaten» Nordamerikas. Von monumentaler Wirkung sind die mächtigen gotischen Kamine aus spanischen und französischen Schlössern und Abteien, aus Barcelona oder Taragona, aus Fontevrault und dem Mont St-Michel. Am reinsten zum Kunstwerk gestaltet sind, dem Geiste ihrer Epoche entsprechend, die Kamine der italienischen und französischen Renaissance, doch glanzvoll erscheinen auch die Leistungen des Barock und Rokoko, bis dann in der steifen Eleganz des Empire die schöpferische Entwicklung für beinahe ein Jahrhundert endet. Den Verzicht auf einen an sich dankbaren Ausblick auf die «Renaissance» des Kamins in unserer Zeit nimmt man der Geschlossenheit des Behandelten zuliebe in Kauf.

Nicht nur in der Folge der Epochen und im Nebeneinander der Nationen, sondern auch im Übereinander der sozialen Sphären, vom primitiven Herd des Bergbauern über die stattlichen Anlagen des Bürgertums bis zu den Prunkstücken der Paläste offenbart sich der gerade in seiner Raffung auf ein bestimmtes Thema hin so eindrucksvolle Reichtum dieses Buches. R.Z.

Neue Möbel 6*New furniture**Meubles nouveaux**Muebles modernos*

Herausgegeben von Gerd Hatje

156 Seiten mit 318 Abbildungen

Arthur Niggli, Teufen 1962. Fr. 39.80

Wie seine Vorgänger gibt auch der neueste Band der Folge «Neue Möbel» – die jetzt ein Zweijahresintervall einhält – einen beachtenswerten Überblick über Stand und Entwicklungslinien der Möbel. Neu hinzugekommen ist gegenüber früher das Kapitel «Kindermöbel», wobei gleich zu bemerken ist, daß es noch eine stiefmütterliche Rolle spielt und hoffentlich im nächsten Band gewichtiger ausfallen wird. Das auffallendste Merkmal dieses Bandes ist die ästhetische Homogenität des Möbelgedankens auf internationaler Ebene, welche ihren Gipfel heute unbestreitbar in den Büromöbeln und den Kastenmöbeln erreicht hat. Größere Varietät und so etwas wie verschiedene Tendenzen sind vor allem noch bei den Sitzmöbeln zu erkennen. Aber man begreift durchaus, wenn Michel Mortier, der im übrigen zu allen Kapiteln sachlich gute Texte geschrieben hat, eingangs schreibt, daß man als Kritiker in Verlegenheit komme, wenn angesichts der Modelle aus den beiden letzten Jahren konkrete und gültige Schlußfolgerungen zu ziehen seien. Da in diesem Band der italienische «Neobarock» keinen Zutritt hat und als einer der Exzesse der «Organischen Formgebung» aufgeführt ist, ist zum Beispiel bei den Sitzmöbeln lediglich noch die Spannung zwischen kubischen Möbeln und verschiedenen freien Entfaltungen des sogenannten Organischen – das seinen Höhepunkt zweifellos überschritten hat – festzustellen, wobei eigentlich beide Tendenzen sich im großen ganzen vernünftig verhalten. Das Gemeinsame ist ebenso stark vertreten wie das Verschiedenartige. Interessant erscheinen die Fälle bei den Kastenmöbeln, wo über sozusagen gleichen Aufbauten die Form der Füße den Ausschlag geben soll, wie das von Angelo Mangiarotti und etwas abgeschwächt auch bei Perluigi Spadolini versucht wird. Eine Reihe bekannter Schweizer Entwerfer ist in dem Band mit konstruktiv interessanten und sauberen Modellen vertreten. E. G.

Eingegangene Bücher

Rolf Janke: *Architekturmodelle*. Beispielsammlung moderner Architektur 1. 136 Seiten mit 332 Abbildungen. Arthur Niggli, Teufen 1962. Fr. 29.80

Wohnungsbau – ein Arbeitsausschuß im Bund Deutscher Architekten BDA – 1950–1961 – Vorsitzender: Regierungsbaumeister Arthur Brunisch, von Alfred Simon. 102 Seiten. Verlag Richard Bacht GmbH. Essen.

Que devient l'Exposition nationale suisse de 1964? – Aperçu du secteur de l'industrie et de l'artisanat, par Roger Bobillier. 26 pages. Editeur: Arts graphiques Klausfelder S.A., Vevey. En dépôt chez l'éditeur.

Claudius Coulin: Architekten zeichnen. Ausgewählte Zeichnungen und Skizzen vom 9. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 144 Seiten mit 65 Tafeln. Julius Hoffmann, Stuttgart 1962. Fr. 47.40

architektur-wettbewerbe: 34 Siedlungen und Städte. Ausgewählt von Hansmartin Bruckmann, Niels Gormsen und Haller Hans. 136 Seiten mit 263 Abbildungen. Karl Krämer, Stuttgart 1962. Fr. 25.20

Heinrich Schmitt: Hochbaukonstruktion. Die Bauteile und das Baugefüge. Grundlagen des heutigen Bauens. 688 Seiten mit 3770 Abbildungen. 2. Auflage. Otto Maier, Ravensburg 1962. Fr. 108.–

Detail. Contemporary Architectural Design, Volume 1. Editor: Konrad Gatz. 300 Seiten mit ca. 500 ein- und 70 mehrfarbigen Abbildungen. Iliffe Books Ltd., London 1962. 95 s.

Bauen in Stahl 2 | Construire en acier 2. 509 Seiten mit Abbildungen. Schweizer Stahlbauverband, Zürich. Fr. 44.–

Gerhard Schwab: 46 Einfamilienhäuser 1–50. 224 Seiten mit 466 Abbildungen und 152 Grundrissen und Schnitten. Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, Stuttgart 1962. Fr. 43.30

Dänemark. Herausgegeben vom Kgl. Dänischen Ministerium des Äußern, Kopenhagen. 900 Seiten mit Abbildungen. 1962

Oldricha Starého: Československá Architektura. 37 Seiten und 541 Abbildungen. Nakladatelství Československých Výtvarných Umělců, Praha 1962

Justus Buekschmitt: Ernst May. 160 Seiten mit 144 Abbildungen. Bauten und Planungen, Band 1. Alexander Koch GmbH, Stuttgart 1963. Fr. 55.30

Architektur von Skidmore, Owings & Merrill, 1950–1962. Einleitung Henry Russell Hitchcock. Bildtexte Ernst Danz. 232 Seiten mit 407 Abbildungen. Arthur Niggli, Teufen 1962. Fr. 65.50

Marcel Breuer 1921–1962. Einleitung Cranston Jones. 264 Seiten mit 524 Abbildungen. Arthur Niggli, Teufen 1962. Fr. 66.50

The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn. Edited and designed by Richard Saul Wurman and Eugene Feldman. 92 Seiten mit 75 Abbildungen. Published by The Falcon Press, Philadelphia; distributed by Wittenborn and Co., New York 1962. \$ 14.50

Kurt Willvonseder: Keltische Kunst in Salzburg. 36 Seiten mit 12 Abbildungen. Schriftenreihe des Salzburger Museums Carolino Augusteum, Nr. 2. Herausgegeben von der Direktion, Salzburg 1960

L. S. Lowry. Introduction by Mervyn Levy. 24 Seiten und 24 Tafeln. Painters of Today. Studio Books, London 1961. 21 s.

Modigliani. With an introduction and notes by Bernhard Borchert. 24 Seiten mit 10 farbigen Tafeln. The Faber Gallery. Faber and Faber Ltd., London. 15s.

Rudolf Levy, Bildnisse, Stilleben, Landschaften. Geleitwort und Nachruf von Genia Levy. Erinnerungen an den Freund von Hans Purrmann. 48 Seiten und 14 farbige Tafeln. Der Silberne Quell: Band 53. Woldemar Klein, Baden-Baden 1961. Fr. 5.45

Maurice Collis: Stanley Spencer. 256 Seiten und 25 Abbildungen. Harvill Press Ltd., London 1962. 28s.

Mario Negri. Sculture dal 1955 al'60. Saggio di Cesare Gnudi. 136 Seiten mit 105 Abbildungen. «Scultori italiani d'oggi.» Edizioni del Milione, Mailand 1962

S. W. Hayter: About Prints. 178 Seiten und 65 Tafeln. Oxford University Press, London 1962. 50s.

Sammlung Arthur Stoll. Skulpturen und Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts. Einführung von Marcel Fischer. Seiten XXXII und 44 farbige Tafeln und 376 Abbildungen, 76 Seiten Katalog. Fretz & Wasmuth, Zürich 1961. Fr. 140.–

Eduard Bargheer: Tunisia. 20 Seiten und 12 farbige Tafeln. Der Silberne Quell: Band 44. Woldemar Klein, Baden-Baden 1961. Fr. 5.45

Hans Reichel: Traumspiele. Einleitung von Franz Roh. 12 Seiten und 13 farbige Tafeln. Der Silberne Quell: Band 54. Woldemar Klein, Baden-Baden 1961. Fr. 5.45