Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 43 (1963-1964)
Heft: 1

Buchbesprechung: Bücher
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.01.2026

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

BÜCHER

RENAISSANCE UND BAROCK

Zur Neuauflage des Frühwerks von Heinrich Wölfflin

1888 erschien bei Theodor Ackermann in München Heinrich Wölfflins Schrift «Renaissance und Barock», mit der sich der damals Vierundzwanzigjährige an der Universität München habilitierte. Das Buch eröffnet die Reihe von Wölfflins «großen» Werken, die über die «Klassische Kunst» (1899), die «Kunst Albrecht Dürers» (1905) und die «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe» (1915) zu «Italien und das deutsche Formgefühl» (1931) reicht. Alle diese Schriften, mit Ausnahme der zuletzt entstandenen, fanden noch zu Lebzeiten ihres Autors mehrere Auflagen; im Fall der «Klassischen Kunst» und der «Grundbegriffe» kam es auch nach dem 1945 erfolgten Tode von Heinrich Wölfflin zu Neuauflagen, einer achten und einer elften. Mit dem Frühwerk «Renaissance und Barock» verhielt es sich anders. Zwar erschien es 1907 und 1908 in zweiter und dritter Auflage, zurückhaltend bearbeitet von Hans Willich, und 1926 veranstaltete der Bruckmann-Verlag eine vierte Neuedition, die sich von den früheren Auflagen grundlegend unterscheidet: Hans Rose überarbeitete nämlich den Text und versah ihn mit einem ausführlichen Kommentar. Was sich hier ereignete, ist in zweifacher Hinsicht aufschlußreich: wie sein Lehrer Jacob Burckhardt kümmerte sich auch Wölfflin nicht persönlich um die Neuauflagen der eigenen Bücher und um die damit verbundenen Anpassungen an den jeweiligen Stand der Forschung; er überließ in souveräner Sorglosigkeit dieses Geschäft seinen Schülern. Bereits 1924 hatte Konrad Escher die siebente Auflage der «Klassischen Kunst» neu ediert, und 1943 tat Kurt Gerstenberg das gleiche mit dem «Dürer». Roses Bearbeitung von «Renaissance und Barock» aber war, gegenüber den von Escher und Gerstenberg äußerst behutsam vorgenommenen Eingriffen in den authentischen Wölfflinschen Textbestand, von tiefgreifender Art gewesen; sie brachte die schmale Publikation von 1888 auf mehr als den doppelten Umfang; sie überwucherte die originale Gestalt und erwies sich insofern als Symptom einer eigenwertigen Problembereicherung und Materialerfassung — gerade in den zwanziger Jahren erfuhr die Erforschung des Barocks eine starke Ausweitung.

Auch Roses Ausgabe von «Renaissance und Barock» war bald vergriffen. So kam es, daß Wölfflins Frühwerk auf dem Büchermarkt eine Rarität darstellte. Dem ist nun abgeholfen: der *Benno-Schwabe-Verlag* (Basel-Stuttgart), der, noch während des Zweiten Weltkrieges, die «Gedanken zur Kunstgeschichte», hierauf die «Kleinen Schriften» und schließlich die «Grundbegriffe» und die «Klassische Kunst» in seine Obhut genommen hatte, brachte unlängst die fünfte Auflage von «Renaissance und Barock» heraus, einen Nachdruck der Ausgabe von 1888. Dies geschah in der Überlegung, daß nur sie die Wölfflinschen Gedanken und Formulierungen rein und unverändert wiedergibt. Die integrale Edition des ursprünglichen Textes bekundet sich auf der ganzen Linie als Vorteil, selbst dort, wo es sich um die Charakterisierung überholter Literatur handelt; der Umstand setzt den Leser ins Wissen um die spezifischen Bedingungen, unter denen dieses Werk geschaffen wurde, das im wahren und eigentlichen Sinn Epoche gemacht hat. Dem fotomechanischen Nachdruck sind neugefertigte Reproduktionen der wichtigsten

im Text besprochenen Baudenkmäler angefügt.

*

Der Untertitel der Studie lautet: «Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien.» Das Vorwort beginnt mit den Sätzen: «Die Auflösung der Renaissance ist das Thema der folgenden Untersuchung. Sie soll ein Beitrag zur Stilgeschichte sein, nicht zur Künstlergeschichte. Meine Absicht war, die Symptome des Verfalls zu beobachten und in der ‚Verwilderung und Willkür' womöglich das Gesetz zu erkennen, das einen Einblick in das innere Leben der Kunst gewährte. Ich gestehe, daß ich hierin den eigentlichen Endzweck der Kunstgeschichte erblicke.» Damit ist mit aller wünschenswerten Klarheit die Programmatik umschrieben, der sich die Schrift verpflichtet weiß. Der maßgebende Horizont der Interpretation ist nicht ausgerichtet auf die individualgeschichtliche Vergegenwärtigung der Werke einzelner Meister, vielmehr auf den Prozeß der allgemeinen stilgeschichtlichen Wandlung im Ablauf Renaissance-Barock am Komplex der römischen Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Die methodischen Voraussetzungen dieser Zielsetzung gründen zunächst in einer Arbeit von Wölfflin selber, nämlich in seiner Dissertation von 1886: «Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur», die, seit sie Joseph Gantner 1946 an die Spitze seiner Ausgabe der «Kleinen Schriften» gestellt hat, rasch als das erkannt worden sind, was sie in der Tat repräsentieren: eine allererste Absteckung des Rahmens von Wölfflins gesamter wissenschaftlicher Lebensarbeit, den die späteren Bücher, bis hin zu den «Grundbegriffen», fortschreitend geklärt und sowohl mit erkenntnistheoretischer Begrifflichkeit wie mit aus dem historischen Bereich gewonnener Anschauung gefüllt haben. Auf der andern Seite aktualisiert Wölfflin in «Renaissance und Barock» ein Gedankengut, das von Jacob Burckhardt herstammt. Daß schon im «Cicerone» ein Grundriß deutlich zu erkennen ist für den Ideenbau zumal der «Klassischen Kunst», betont Burckhardts Biograph Werner Kaegi zu Recht. Aber auch die Habilitationsschrift ist nach Thema und Durchführung nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit dem «Cicerone» entstanden; auch Wölfflin besitzt als Ausgangspunkt für die Beurteilung des Barocks das Bewußtsein von der klassischen Kunst als einer Lebensangelegenheit, nicht bloß einer Geschmacksfrage; auch er sieht, wie der Burckhardt des «Cicerone», die Wandlung von der Klassik zum Barock zunächst im Zeichen der Arbeitshypothese von «Verwilderung und Willkür». Freilich gewinnt er schließlich positive Kategorien der Barockeinschätzung. Was dem späten Burckhardt gleichsam beiläufig, «aphoristisch» einsichtig wird — eben ein positives Barockbild —, das gelingt Wölfflin schon in «Renaissance und Barock» auf wissenschaftlich-systematischem Weg. Doch auch die in der Schrift sich offenbarende methodische Absicht ist in Umrissen bereits bei Burckhardt angelegt. «Renaissance und Barock» wirkt wie eine frühe konsequente Anwendung und Beherzigung eines Wortes von Burckhardt — es ließen sich ihm ähnlich lautende an die Seite stellen —, die ein Brief vom 1./2. August 1879 aus London enthält: «Wo soll das hinaus mit unserer Kunstgeschichte, wenn auf *diese* Manier gesammelt wird? und Niemand die eigentliche Gesamtübersicht mehr macht? Hätte ich ein Jahr hier zu vertun, ich würde in die Hände spucken und mich mit anderer guter Leute Hülfe bemühen, die lebendigen Gesetze der *Formen* in möglichst klare Formeln zu bringen.»

Gemäß der Tendenz auf Erfassung der allgemeinen Elemente dessen, was im Übergang von Renaissance zu Barock geschieht, exponieren die beiden ersten Abschnitte von Wölfflins Arbeit («Das Wesen des Stilwandels»; «Die Gründe des Stilwandels») diejenigen kritischen Formbegriffe, die imstande sind, den Wandel phänomenologisch vor Augen zu rücken. Es bildet für den heutigen Leser, zumal den kunsthistorisch einigermaßen eingeführten, ein hohes Vergnügen, die erstmalige Anwendung von Begriffen verfolgen zu können, welche seither zum Allgemeingut der Kunstgeschichte und der Kunstbetrachtung geworden sind. Am Anfang steht der Begriff des «Malerischen». Er

spielte zwar in der Barockdiskussion der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts — als kunsthistorisches Äquivalent zum Impressionismus — eine beträchtliche Rolle, aber indem Wölfflin den Begriff nach den Aspekten von Licht und Schatten, Linien und Massen, Fläche und Raum, des freien Stils, des Unabsehbaren und Unergründlichen entfaltet und ausfächert, erobert er ihm eine ganz neue erkenntnistheoretische Tragkraft. Zugleich indessen reicht er nicht aus zur Umschreibung des Barockphänomens; dem Malerischen gesellen sich die Begriffe des großen Stils (Steigerung der Größenverhältnisse ins Kolossale), der Massigkeit (Vervielfachung der architektonischen Motive; Betonung der Schwere) und der Bewegung bei. Namentlich diese letztere Kategorie wird mit außerordentlichem Nachdruck der Barockerkenntnis dienstbar gemacht und damit ein zentraler Sachverhalt getroffen: sie vereinigt als gemeinsamer Nenner verschiedene barocke Stileigentümlichkeiten: Verhältnis von Kraft und Masse; Auflösung der Horizontalen; Verschnellerung der Linienbewegung; Hochdrang; Steigerung der Plastik nach der Mitte; Schwingung der Mauer; Spannung von «unbefriedigten» Proportionen. Schließlich gelangen die in der Komposition der Innenräume nach Beleuchtungseffekten wurzelnde Unübersehbarkeit und Unbegrenztheit des barocken Raumes zur Behandlung, womit vollends bisher unbekannte Betrachtungsperspektiven resultieren. Die Gründe des Stilwandels erklären sich nicht positivistisch kausal, weder mechanisch von der Technik her, noch psychologisch aus einer «Ermüdung des Formgefühls»; sie werden vielmehr konfrontiert mit der «Grundstimmung der Zeit» — «diese Grundstimmung... kann nicht ein bestimmter Gedanke sein oder ein System von Sätzen, sonst wäre sie gar keine Stimmung». Die Architektur bringt das Lebensgefühl einer Epoche in ihren monumentalen Körperverhältnissen zur Erscheinung. «Als Kunst aber wird die Architektur dieses Lebensgefühl ideal erhöhen, sie wird das zu geben suchen, was der Mensch sein möchte.» Wölfflin versteht die Organisation des menschlichen Körpers als Formprinzip der Kunst — das war die Grundthese der «Prolegomena»; zugleich aber kündigt sich die Abkehr von dieser naturalistischen Doktrin an und die Hinwendung zu einer historisierenden Einsicht in die Geschichtlichkeit der Sehformen. Zwar bringt Wölfflin den Formwandel in Beziehung zum Stimmungswandel («Die Zeit der Nachrenaissance ist ernst von Grund aus... in allen Sphären macht sich dieser Ernst geltend»), aber der Bezug bleibt ein lockerer: in «Renaissance und Barock» beginnt sich die für Wölfflins Lehre so zentrale Konzeption von der «autonomen Augengeschichte» abzuzeichnen, beginnt sich eine spezifische Konzeption der Stilgeschichte als Geschichte der bildnerischen Darstellungsprobleme, der Anschauungsformen herauszukristallisieren. Letztlich interessiert Wölfflin die von allen außerkünstlerischen, geistesgeschichtlichen Strömungen unabhängige innere Gesetzmäßigkeit des Formwandels, die immanente Veränderung optischer Entwicklungskomponenten mehr als der geschichtliche, kulturelle Gesamtzusammenhang, den die Kunst jeweils «ausdrückt». Das wird, am Beispiel von «Renaissance und Barock», besonders deutlich dadurch, daß Wölfflin, wie er im Vorwort bemerkt, den Plan einer parallelen Darstellung des antiken Barocks erst im letzten Augenblick hat fallen lassen. Die Parallelisierung wäre deshalb möglich gewesen, weil für Wölfflin der Formwandel von Renaissance zu Barock am Ende beinah so etwas wie das ahistorische Musterbeispiel eines autonomen, logischen und irreversiblen Prozesses repräsentiert, der nach seiner erkenntnistheoretischen Struktur auch auf andere Epochen der Kunstgeschichte angewendet werden könnte. In dem 1893 erschienenen Aufsatz «Die antiken Triumphbogen in Italien» hat Wölfflin dann wenigstens teilweise die 1888 geschaffenen Kriterien auf einen Gegenstand antiker Kunst übertragen. Es ist also nicht zu übersehen, daß in «Renaissance und Barock» jener «Formalismus» angelegt ist, den die Kritik an Wölfflins Lehre verabsolutieren sollte, um ihrerseits die Kunst primär rein auf Ausdruck hin zu deuten unter Vernachlässigung der Autonomie der Sehformen, die für Wölfflin bis zuletzt, bei allen partiellen

Revisionen und Zugeständnissen, die Grundsätzlichkeit eines «Glaubensbekenntnisses» besaß. Indessen bringt nun gerade der dritte Abschnitt des Buches eine großartige Schau auf die «Entwicklung der Typen», die die bloß formalen Prämissen weit übersteigt, weil sie in eins mit der Systematik der Formen im Kirchenbau (Zentralbau, Langbau; Fassadenbildung; Innenraum), im Palastbau, in Villen und Gärten eine Systematik der künstlerischen Aufgaben einschließt. «Kunst nach Aufgaben» — das war ein Hauptanliegen des alten Burckhardt; in den 1898 postum verlegten «Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien» hat er das Anliegen in bezug auf das Altarbild, das Porträt und die Sammler in einer Weise realisiert, die bis zum heutigen Tag vorbildlich geblieben ist. Von der Situation der gegenwärtigen (zumal deutschsprachigen) Kunstgeschichtswissenschaft her geurteilt, die das Kunstwerk in seinen ursprünglichen Lebenszusammenhang zu rücken trachtet, eignet denn auch diesem dritten Abschnitt von «Renaissance und Barock» die höchste Aktualität. Wölfflin ist später nie mehr darauf zurückgekommen; schon im zweiten Teil der «Klassischen Kunst», dort, wo von der neuen Gesinnung, der neuen Schönheit, der neuen Bildform die Rede geht, regiert eine rein auf die künstlerische Form ausgerichtete Systematik.

*

Mit dem Buch «Renaissance und Barock» ist die Kunstgeschichtsschreibung resolut aus dem Feld herausgetreten, das Jacob Burckhardt einmal (Brief vom 20. April 1875) ironisch als den «Käse der Künstlergeschichte» apostrophiert hat. «Ich wollte diejenigen Studien machen, durch welche ich imstande wäre, das Dozieren der Kunstgeschichte zu einer reinen Geschichte der Stile und der Formen umzubilden.» Das Postulat, das Burckhardt selber lediglich zum Teil noch praktizieren konnte, ist von seinem Schüler auf meisterliche Art in «Renaissance und Barock» als «Kunstgeschichte ohne Namen» verwirklicht worden. Hierin beruht die allgemein wissenschaftsgeschichtliche, methodische Bedeutung des Buches: Mündigerklärung der Kunstgeschichte als eigenständiger Fachdisziplin der Geisteswissenschaften. Davon nicht zu trennen und von ebenbürtigem Gewicht ist die Funktion, die die Schrift hinsichtlich der Erkenntnis des Barocks für sich reklamieren darf. Zur selben Zeit, als Männer wie Gurlitt, Dohme, Justi den Begriff des Barocks nach Persönlichkeitswertung und Materialerfassung gewaltig ausdehnten und anreicherten, hat der vierundzwanzigjährige Wölfflin den Nachweis erbracht, daß Barock mehr ist als Sekundärerscheinung der Renaissance, nämlich ein eigenwertiger Stil voll nur ihm gehörender Beschaffenheit. Die Wirkung, die von dieser Erkenntnis ausging, hat am prägnantesten Hans Tintelnot umrissen in seinem hervorragend präzisen Aufsatz «Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe»: «Damit war der Anstoß zu einer ungeheuren Ausweitung des Barockerlebnisses für das 20. Jahrhundert gegeben.» — Wölfflins Prosa in «Renaissance und Barock» verfügt noch nicht über den Glanz, den freien, lebhaften Tonfall der «Klassischen Kunst»; die Sprache ist bewußt sachlich nüchtern, beinah asketisch, kühl verhalten. Aber die Befähigung für den treffenden Ausdruck triumphiert auf Schritt und Tritt; vor allem durch die eigentümliche Substantivierung von Adjektiven hat Wölfflin sich hier das für die phänomenologische Beschreibung von Kunstwerken geeignete sprachliche Instrumentarium geschaffen, das er, als der große Deuter der Form, fortan so vollkommen handhabte. Immer wieder stößt man, auch in «Renaissance und Barock», auf unvergeßliche Formulierungen voll plastischer Leuchtkraft, zumal wenn Wölfflin von der Klassik der Renaissance spricht und ein bekenntnishafter Ton mitschwingt. «Man möchte ewig in ihrem Bezirk weilen.» Bisweilen gewinnt die Satzfolge rauschende Fülle; dann befindet sich das Wort in Einklang mit dem beschriebenen Vorwurf: «In seiner höchsten Leistung, in den Innenräumen der Kirchen, tritt ein ganz neues, auf das Unendliche gerichtetes Raumgefühl in die Kunst ein: die Form löst sich auf, um das Malerische im höchsten Sinn, den Zauber des Lichtes, einzulassen. Die Absicht geht nicht mehr auf eine bestimmte kubische Proportion, auf ein wohltätiges Verhältnis

von Höhe, Breite und Tiefe eines bestimmten geschlossenen Raumes: der malerische Stil denkt zuerst an den Beleuchtungseffekt: die Unergründlichkeit einer dunklen Tiefe, die Magie des Lichts, das von oben aus den unsichtbaren Höhen der Kuppel sich ergießt, der Übergang vom Dunkeln zum Hell und Helleren, das sind die Mittel, mit denen er wirkt.» — So ist denn die Neuausgabe dieses genialen Frühwerks eines genialen Kunsthistorikers in jedem Betracht eine nicht genug zu lobende verlegerische Tat.

Eduard Hüttinger

BÜCHER ÜBER KUNST

Aus der Fülle der in den letzten Jahren erschienenen Bücher über bildende Kunst seien hier einige bisher an dieser Stelle noch nicht besprochene Publikationen herausgegriffen. — In der Entstehung der modernen Kunst ist die Gestalt von *Henry van de Velde* von bahnbrechender Bedeutung. Der gleiche Hans Curjel, der die große, eben bei Piper in München erschienene «Geschichte meines Lebens» von van de Velde herausgegeben und übersetzt hat, ist auch der Herausgeber einer handlichen, in einem der kleinen Piper-Bände vereinigten Auswahl aus den Schriften des großen belgischen Kunstpädagogen, so aus seinen Büchern «Die Renaissance im Kunstgewerbe» (1901) und «Der neue Stil» (1907), doch auch aus einzelnen Zeitschriften und Vorträgen[1]. Die Einleitung zeigt, immer innerhalb der kulturellen Gesamtsituation, die Lebensstationen des 1863 in Antwerpen geborenen van de Velde auf: Paris, Brüssel, seine durchgreifenden Erfolge als Innenarchitekt auf den Ausstellungen für angewandte Kunst in Paris 1895/96, Dresden 1899 und Köln 1914, seine Tätigkeit seit 1902 in Weimar am dort für ihn neu gegründeten «kunstgewerblichen Seminar», das eine Vorstufe zu dem 1919 von Gropius geschaffenen «Bauhaus» darstellte. 1917 folgt die Übersiedlung des während des ersten Weltkriegs in Deutschland angefeindeten Belgiers in die Schweiz. Nach einem reichen internationalen Wirken während der Zwischenkriegszeit wohnte er seit 1948 bis zu seinem Tode im Jahre 1957 in Oberägeri.

Viele Gedanken van de Veldes berühren sich mit dem in der rororo-Enzyklopädie erschienenen Taschenbuch, in welchem *S. Gideon* unter dem Titel «Architektur und Gemeinschaft» eine Fülle von Aspekten der modernen Kunst aufzeigt[2]. Es ist gewissermaßen ein positives Gegenstück zu dem in der gleichen Reihe erschienenen Bändchen von *Hans Sedlmayr* «Die Revolution der modernen Kunst», worin die vom selben Autor in seinem Werk «Verlust der Mitte» historisch entwickelte Ablehnung der modernen Kunst ebenfalls im Rahmen einer allgemeinen Kulturkritik ihre polemisch überspitzte Negierung findet[3].

Ihrer Problematik wegen soll hier ausführlicher auf zwei Werke über Architektur und Städtebau eingegangen werden. Das so umstrittene Feld des modernen Bauens mit seinem ebenso problematischen Verhältnis zur Tradition behandelt in grundsätzlicher Weise der Architekt *Wolfgang Th. Otto* in seinem Buch über den «Raumsatz»[4]. Ob ihm eine grundlegende Lösung gelingt, bleibt allerdings fraglich. Beachtenswert sind indessen Ziel und Methode des klug und mit Verantwortung geschriebenen Buches.

Unter «Raumsatz» versteht Otto in Analogie zur Sprache eine gleichsam syntaktische Ordnung des Bauwerks nach «Autoritätsräumen» als Subjekt und nach «Komplementärräumen» oder zugewandten Räumen als Objekt. Auf diese Weise soll zwischen den einzelnen Räumen eines Hauses ein klarer Bezug im Sinne einer Rangordnung entstehen und sowohl für den einzelnen Raum wie für den baulichen Organismus als Ganzes eine befriedigende Grundlage geschaffen werden, damit eine unorganisch wuchernde

Agglomeration vermieden wird. Aber auch der einzelne Raum soll wieder seinen menschbezogenen Sinn bekommen, als Möglichkeit der Einsamkeit, der Versenkung, doch auch der Gastfreundschaft und des angeregten Austausches. Der Raum bedeutet also mehr als nur eine praktisch-technische Funktion, die man berechnen kann; vielmehr entfaltet er seelische Werte. — Dem allem läßt sich ohne weiteres zustimmen, ebenso der löblichen Grundtendenz, das heutige Bauen aus seiner einseitigen Abhängigkeit von Material, Konstruktion und nüchternem Zweck sowie aus einem maschinell gewordenen Planungsverfahren zu befreien. In diesem Bestreben geht das Buch einig mit den Pionieren der modernen Architektur: Frank Lloyd Wright, Walter Gropius und Le Corbusier.

Leider aber befriedigt das Werk weder in der historischen Herleitung noch in der praktischen Anwendung dieser Grundsätze. Es überwertet die griechische Antike in ihrer Bedeutung für die spätere Entwicklung, so daß es den Leistungen der Gotik und namentlich der Renaissance und des Barocks nicht mehr gerecht wird. Bei der Betrachtung des dorischen Tempels wird, der Sicht des modernen, von innen nach außen bauenden Architekten entsprechend, die Cella gegenüber dem künstlerisch ungleich wichtigeren Außenbau überwertet. Noch weniger vermag Otto aus dieser einseitig vom Raume ausgehenden Wertung die Bedeutung der Fassade in den großen nachantiken Epochen zu erfassen.

Doch auch dort, wo sich die moderne Gestaltungsweise auf reine, vom Inneren her geformte Körper reduziert, vermögen Ottos Modell-Beispiele ästhetisch nicht durchwegs zu überzeugen. Es zeigt sich hier, ähnlich wie bei so vielen andern Architekten unserer Zeit, und nicht zuletzt auch bei Le Corbusier, wie eine vollkommen durchdachte Theorie noch keineswegs ihre sinnfällige Ausformung in der architektonischen Wirklichkeit gefunden hat; vielmehr bewegen sich die an sich so beherzigenswerten Gedanken in einem merkwürdig luftleeren Raum. — Was das Buch von Wolfgang Th. Otto dennoch wertvoll macht und zur Lektüre empfiehlt, ist seine Neubelebung geistiger Prinzipien, doch auch seelischer Werte für das Bauen auch in unserer Zeit. —

Ebenfalls vom Räumlichen her, nun aber nicht mehr den einzelnen Baukörper, sondern den Organismus einer ganzen Stadt, ja unser Dasein überhaupt betreffend, sucht *Wolfgang Rauda* prinzipielle Ordnungen des Bauens zu gewinnen. In seiner Studie über «Raumprobleme im europäischen Städtebau» geht er von den Grundlagen des Raumerlebnisses überhaupt aus, um sich dann auf das eingehendste mit der architektonischen Gestaltung des von Bauten, doch auch von Gärten und Wasserflächen eingefaßten Freiraumes zu beschäftigen[5]. Der einzelne Platz, das Zentrum einer Stadt, aber auch ganze Stadtanlagen werden von der Antike bis zur Gegenwart durch die verschiedensten Epochen hindurch sorgfältig überprüft. Die Einstellung der Bauten auf der athenischen Akropolis auf den einen festen Standpunkt beim Austritt aus den Propyläen und die ähnlich konzipierte Anordnung von Dom, Baptisterium und Campanile in Pisa, die alle drei auf einen einzigen maßgebenden Betrachtungspunkt hin fixiert sind, findet ihr Gegenstück im Durchschreiten mittelalterlicher Erlebnisräume, in denen das künstlerische Erfassen von Straßen- und Platzbildern sich in der Zeit vollzieht. Diese rhythmisch freien und asymmetrischen Anlagen haben im venezianischen Canal grande, den man nur vom fahrenden Boot aus richtig erleben kann, ihr glänzendstes Beispiel, doch wird in ähnlichem Sinne auch das Limmatufer in Zürich zwischen Rathaus, Großmünster und Wasserkirche gewürdigt. Die Renaissance erweckt in ihren wiederum statischen Gestaltungen das «Standpunktsehen» der Antike zu neuem Leben. Im Barock dagegen wird dieses statisch-metrische Gestaltungsprinzip von einer neuen Dynamik der Seh- und Bewegungsrichtungen durchdrungen, wie es zum Beispiel in Prag der Zug über die Karlsbrücke, an St. Niklaus vorbei zum Hradschin empor oder auch der Blick über die Elbe auf die einstige Schauseite von Dresden veranschaulichen. — Der Wert von Raudas reich dokumentiertem Werk liegt nicht zuletzt in der Fruchtbarmachung einer sorgfältig erforschten Vergangenheit für die städtebauli-

chen Probleme der Gegenwart. Beispiele aus Kopenhagen, Kassel, Hamburg, München, Basel und Zürich zeigen neben anderen, wie die aus der Vergangenheit gewonnenen Prinzipien der metrisch gebundenen und der frei rhythmischen Ordnung samt ihren Durchdringungen gerade heute ihre Bedeutung besitzen, als Hilfe in der «Not der Freiheit», deren in einer traditionslos gewordenen Gegenwart unser Bauen und städtebauliches Gestalten bedarf. Daß es dabei nicht um starre Regeln geht, sondern um Richtlinien für eine dadurch um so fruchtbarere schöpferische Freiheit, ist für diese Studie selbstverständlich. — Der anspruchsvolle Text wird durch überaus aufschlußreiche Strichzeichnungen, Pläne und Photoaufnahmen ergänzt, denen jeweilen ausführliche Legenden beigegeben sind. Im übrigen kann nicht nur der Fachmann, sondern auch jeder am Bilde unserer alten und neuen Städte interessierte Laie aus diesem Buche reichen Gewinn ziehen.

Die Ästhetik, die im 19. Jahrhundert eine in weiten Kreisen angesehene Wissenschaft darstellte, ist heute weitgehend in der Kunstgeschichte und in der Kunstkritik aufgegangen. Um so verdienstlicher erscheint deshalb der kleine Artemis-Band, in welchem sich *Hugo Perls* unter dem Titel «Das Geheimnis der Kunst» mit Grundfragen des Schönen auseinandersetzt, undogmatisch und ohne System, sondern aus der lebendigen Anschauung einer Fülle von Beispielen aus allen Gebieten der Kunst[6]. Es sind geistvolle Betrachtungen, die trotz der Dichte der Gedanken und des Gewichts der Probleme leicht zu lesen sind und gerade dort anregend wirken, wo sie bisweilen zum Widerspruch reizen. Perls betont mit Recht, daß das Schöne aus sich selber besteht, unabhängig beispielsweise vom Guten, das keineswegs immer auch schön ist. Schönheit soll aus sich selbst und nicht aus einem andern erklärt werden, soweit eine Erklärung durch die Vernunft überhaupt möglich ist, denn gerade jener unter der faßbaren Oberfläche von Material und Technik, von Marmor, Holz, Leinwand und Farbe liegende Kern des Kunstwerks, den wir als «schön» empfinden, ist vom gleichen Geheimnis umgeben, wie die unergründlichen Tiefen der menschlichen Seele. So ist die Erfaßbarkeit der Schönheit auch weniger von irgend einer Kennerschaft abhängig als von der Liebe, die man dem Kunstwerk entgegenbringt.

Grundfragen des Schöpferischen werden in der äußerlich losen Form von Tagebuch-Aufzeichnungen in den «Unwillkürlichen Kunstreisen» berührt, die *Karl Kerényi* als Buch herausgegeben hat[7]. Wer den durch seine Studien über Mythologie bekannten Forscher von einer mehr persönlich zwanglosen, doch keineswegs geistig anspruchslosen Seite kennen lernen will, findet hier eine Fülle von Betrachtungen, die oft sehr spontan aus dem unmittelbaren Augenschein klassischer Stätten oder auch im Zuge, im Flugzeug oder auf dem Schiff aufgezeichnet wurden. Das Buch ist von einem Menschen geschrieben, für den das Reisen zum Schicksal geworden ist. Für Kerényi, in dessen ungarischer Abstammung man noch etwas von der Wanderleidenschaft eines Zigeuners zu spüren meint, ist die Reise eine Art Pilgerfahrt. Das «Unwillkürliche» bedeutet für ihn mehr als einmal den Anruf einer Gottheit, und unter der banalen Oberfläche des heutigen Europa scheint für ihn ein Erdteil zu ruhen, der noch immer den Göttern geweiht ist. Vorab in Griechenland, doch auch im Tessin, wo der Gelehrte so etwas wie eine zweite Heimat fand, lebt dieses geistige und doch in seinem Urgrund so sinnliche Europa weiter, und hier ist es, wo uns eine wahre, innere Heimat gezeigt wird. Kerényi vermag als «Eingeweihter» und «Erleuchteter» sowohl in der Atmosphäre der Landschaft wie auch im Kunstwerk, das in einem sorgfältig ausgewählten und reproduzierten Bildteil veranschaulicht wird, diese höhere Welt immer wieder zu beschwören. Damit wird das Buch auch für alle jene zur Mahnung und Wegleitung, die des Mißbrauchs des Begriffes «Bildungsreisen» überdrüssig geworden sind.

*

Innerhalb der Kunstliteratur ist die Grenze zwischen im strengen Sinne wissenschaftlichen Publikationen und solchen populärer Art besonders fließend. Zur letzteren Gat-

tung gehört die «biographie romancée» samt den zur Romanform stilisierten Erinnerungen, wie sie die beiden folgenden leicht lesbaren, aber durchaus gehaltvollen Bücher darstellen.

Das eine ist der zweite Band der Erinnerungen des inzwischen verstorbenen Kunsthistorikers *Giovanni Stepanow*[8]. Noch aus dem alten Rußland stammend, dann aber in Italien, seiner Wahlheimat, eingebürgert, hat er durch seine brillanten Vorträge in den verschiedensten Ländern, so auch in der Schweiz, ein dankbares Publikum gefunden. Von den hochgestellten Persönlichkeiten, die seine Zuhörer waren, erzählen seine stets zur direkten Rede rekonstruierten Erinnerungen, ferner von seinen vielen Reisen sowie von seinen Freuden und Sorgen um seinen aus keineswegs unbeschränkten Mitteln erbauten Wohnsitz auf Capri. Der stattliche Band ist zugleich ein sympathisches Denkmal für Stepanows ihm im Tode vorangegangene Gattin, die ebenfalls aus Rußland stammende Pianistin Elena Rombo. Das Buch verdichtet sich an einzelnen Stellen zu zusammenhängenden Schilderungen ganzer Kunstepochen, wie der frühchristlichen Zeit in Rom oder der französischen Gotik.

Noch ausgeprägter ist die Romanform in den unter dem Titel «Streifzüge eines Kunstsammlers» erschienenen Aufzeichnungen des amerikanischen Ölmagnaten und Kunstsammlers *J. Paul Getty*, die von Ethel le Vane in bisweilen fast zu belletristisch spannender Weise zum Buche ausgearbeitet wurden, wobei die Rücksicht auf das Publikum der amerikanischen Originalausgabe mitgespielt haben mag[9]. Ausgezeichnete Abbildungen begleiten den sehr leichten Text, der die Jagd nach erlesenen Kunstwerken aus der Zeit von der Antike bis zum Impressionismus schildert und fesselnde Einblicke in den Betrieb des internationalen Kunsthandels eröffnet. Der Kunst-Roman Ethel le Vanes wird ergänzt durch einzelne «Novellen», in denen J. Paul Getty mit einer für einen amerikanischen Geschäftsmann erstaunlichen historischen Einfühlungsgabe sich die Entstehungsgeschichte einzelner seiner Antiken ausmalt.

Richard Zürcher

[1] Henry van de Velde: *Zum neuen Stil*, R. Piper & Co. Verlag, München. [2] S. Gideon: *Architektur und Gemeinschaft*, Rohwolts deutsche Enzyklopädie, Rohwolt, Hamburg. [3] Hans Sedlmayr: *Die Revolution der modernen Kunst*, Rohwolts deutsche Enzyklopädie, Rohwolt Hamburg. [4] Wolfgang Th. Otto: *Der Raumsatz, neue Gestaltungsprobleme der Architektur*. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. [5] Wolfgang Rauda: *Raumprobleme im europäischen Städtebau*, Verlag Georg D. W. Callwey, München. [6] Hugo Perls: *Das Geheimnis der Kunst*, Artemis-Verlag, Zürich. [7] Karl Kerényi: *Unwillkürliche Kunstreisen*, Rhein-Verlag, Zürich. [8] Giovanni Stepanow: *Im Banne der Formen*, Verlag Huber & Co., Frauenfeld. [9] Ethel le Vane, J. Paul Getty: *Streifzüge eines Kunstsammlers*, Verlag F. Bruckmann, München.

MALERBRIEFE

Der Künstler besteht allein durch sein Werk. Alles andere, was er etwa sonst noch geleistet hat, ist im Vergleich dazu nebensächlich. Es kann seine letztlich immer geheimnisvolle Gestalt im besten Falle scheinbar rational etwas verständlicher machen. Das Kunstwerk erklärt sich allein aus sich selber. Nur indem man es schauend befragt, kann man sich ihm nähern. Alles andere mag dem Wissen, der Künstlergeschichte, auch etwa der Kunstgeschichte nützlich sein; dem Eindringen in das künstlerische Gebilde helfen Daten, Zahlen, Kenntnisse nicht.

Erwartet man nicht mehr von ihnen — etwa die Lösung des «künstlerischen Geheimnisses», das eben ganz im formulierten

Werk beschlossen ist — so können Briefe manchmal, direkt und indirekt, eine gute Quelle zur Künstlergeschichte sein. Was Künstler über Kunst mündlich oder schriftlich von sich geben, ist häufig mißverständlich und oft genug irreführend, wenn nicht gar gänzlich danebengehend.

Die *Briefe Cézannes* sind künstlerisch belanglos; niemand würde sie lesen, wenn ihr Schreiber nicht der Maler wäre, der so ungewöhnliche und großartige Bilder gemalt hat — mit der großen Ausnahme jener wenigen bekannten Stellen in Briefen an die jüngeren Maler Emile Bernard und Camoin ganz gegen Ende seiner Schaffenszeit, da er, von außen dazu gedrängt, in großer Klarheit und französischer Prägnanz die Einsichten formuliert, die seiner Auffassung vom Kunstwerk zugrunde liegen und die zu so großer Nachfolge und zu so viel Mißverständnissen geführt haben: «Geht in den Louvre. Doch nachdem man die großen Meister, die dort ruhen, gesehen hat, muß man sich beeilen, wieder herauszukommen und in sich selbst, im Kontakt mit der Natur, die Instinkte und die künstlerischen Empfindungsmöglichkeiten, die in einem stecken, zu verlebendigen trachten.» «Ich arbeite sehr langsam, da die Natur sich mir sehr vielgestaltig darbietet und es unablässig gilt, Fortschritte zu machen. Man muß sein Modell gut betrachten und sehr richtig empfinden und sich außerdem noch mit Kraft und Gewähltheit ausdrücken. Der Geschmack ist der beste Richter. Er ist selten. Die Kunst wendet sich nur an eine äußerst beschränkte Zahl von Individuen[1].»

Der Leser dieser Briefe wird über solche und ähnliche überraschend und leuchtend aus den eher verhüllenden als eröffnenden Konventionalismen heraustretende Stellen hinaus besonderen Eindruck gewinnen von dem einfachen, gesunden, ungemein starken Charakter dieses einsamen und verschwiegenen Menschen, der mit zäher und selbstverständlicher, sich nie schonender Beharrlichkeit dem künstlerischen Wege folgt, den er sich vorgezeichnet sieht und der ihn in der Welt allen, auch seinen Angehörigen und Freunden, schwierig, ja oft genug komisch erscheinen ließ und der dabei immer ein großer, überlegener Herr blieb. Ergreifend wirken sowohl die Bescheidenheit, mit der Cézanne die Ergebnisse seiner lebenslangen Arbeit immer wieder als Studien und Versuche bezeichnet, als auch die Einsicht, daß er nicht oder doch noch nicht zu formulieren vermochte, was er als zu erstrebendes Ziel vor sich sah.

Die Übersetzung liest sich mühelos. Einen besonderen Einblick in die Eigenart des wundervollen Menschen Cézanne, zumal des alten, gewähren die Bildbeigaben in ihrer ergreifenden Wahrheit und Ehrlichkeit. Sie sind Dokumente aus einer Welt, die heute lange vergangen ist.

Die *Briefe*, die der norddeutsche Philosoph *Eberhard Grisebach* (1880—1945), der von 1931—1945 Ordinarius an der Universität Zürich war, an Künstler schrieb und von ihnen erhielt, dokumentieren, wie ausgedehnt und intensiv das künstlerische Leben im deutschen Kulturkreis vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 war, als die Moderne heraufzog[2]. Grisebach lebte damals in Jena. Einige Professoren der Universität, vor allem Rudolf Eucken und Botho Graef, bemühten sich, jene Gegend Mitteldeutschlands, in der das Phänomen der Kunst nicht dauernd heimisch war, an die zu Anfang dieses Jahrhunderts ungemein starke und lebendige Bewegung der modernen Kunst heranzuführen. In diesem Zusammenhang kam der außergewöhnliche Auftrag an Hodler für die große, wandbildhafte Komposition «Auszug der Jenenser Studenten in die Schlacht» zustande. Und aus dieser Atmosphäre heraus sind die frühen Beziehungen Grisebachs zu Malern wie Hodler, Munch, Amiet, Liebermann, August Macke, Giovanni Giacometti, Hermann Huber und seit 1915, während des Ersten Weltkrieges, zu Ernst Ludwig Kirchner zu verstehen, für den die Berührung mit Grisebach lebensmäßig von schicksalhafter Bedeutung wurde. Durch familiäre Beziehungen brachte Grisebach den kranken Kirchner 1917 in Davos unter. Dort blieb er bis zu seinem Ende 1938. Die Briefe von Kirchner und über Kirchner aus dessen zwanzig Davoser Jahren sind der Kern dieser Veröffentlichung. Sie sind biographisch aufschlußreich, indem sie aus erster Hand er-

schütternden Einblick in den schwierigen inneren Haushalt dieses sensiblen, kranken, von alpdruckhaften Vorstellungen gequälten Menschen eröffnen, der es sich selber und seiner Umgebung schwer machte, zu einem erquicklichen Verhältnis zu kommen.

Die Publikation wirft manche, besonders für uns in der Schweiz interessante Streiflichter auf die Situation der bildenden Kunst vor und während des Ersten Weltkrieges. Aus den bei Künstlerbriefen gewohnten Unverbindlichkeiten ragen hier Briefe von Macke und von Kirchner bemerkenswert substantiell heraus.

Während heute wichtigtuerische Anbiederungen von Herausgebern an den Gegenstand ihrer Publikation durchaus nicht als Seltenheiten auffallen, geht umgekehrt in dieser als vornehmes Denkmal für Eberhard Grisebach angelegten Briefsammlung die Diskretion über den Gelehrten doch wohl einmal zu weit, wenn man die Daten über ihn im Personenregister suchen muß.

Walter Hugelshofer

[1] *Paul Cézanne: Briefe.* Übersetzt und herausgegeben von Jon Rewald. Diogenes-Verlag, Zürich. [2] *Maler des Expressionismus* im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach. Christian-Wegner-Verlag, Hamburg 1962. Herausgegeben von Lothar Grisebach.

DIE SCHRIFTEN PLATONS

Im Rahmen eines umfassenderen Hinweises auf die Platondeutung der Gegenwart wurde seinerzeit an dieser Stelle auf das Wiedererscheinen von Paul Friedländers Platon-Werk aufmerksam gemacht[1]. Der 1928 herausgekommene erste Band mit dem Untertitel «Eidos, Paideia, Dialogos» ist 1954 in erweiterter Form mit der veränderten Inhaltsumschreibung «Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit» neu gedruckt worden. Im Jahre 1957 kam die 2. Auflage der ersten Hälfte des 1930 veröffentlichten zweiten Bandes über die Platonischen Schriften dazu; jetzt liegt endlich auch dessen andere Hälfte vor, so daß ein lange vermißtes Arbeitsinstrument für den Platonleser wieder voll zugänglich ist[2].

Auch die Durchsicht des letzten Bandes zeigt den Wert und die Würde eines Werkes, das während dreißig Jahren einen sicheren Halt für die Auseinandersetzung mit Platon darstellte. Er enthält die Interpretation der Schriften der mittleren Schaffensperiode (Symposion, Phaidon, Staat) und des Spätwerkes (Theaitetos, Parmenides, Phaidros, Sophistes, Politikos, Philebos, Timaios, Kritias, Gesetze). Jeder Dialog wird in der von Friedländer mit Meisterschaft geübten Methode der symbolischen Deutung dem Leser erschlossen. Nicht mehr ist, wie in früheren Platon-Darstellungen, die philosophische Erörterung möglichst aus der «dramatischen Einkleidung», wie man es zu nennen pflegte, herausgelöst, um den «Problemgehalt» zu erhellen. Form und Inhalt bilden vielmehr für Friedländer eine Einheit, wobei jede Geste eines Mitunterredners für das Verständnis von Bedeutung sein kann. Diese über das Gedankliche weit hinausgreifende Gesamtschau mündet letztlich in eine, wenn auch unausgesprochene, verehrende Bewunderung für den Meister Platon — und wiederholt damit in faszinierender Weise die von jenem selbst erreichte Wirkung, die Gestalt seines Lehrers Sokrates immer wieder zur geheimen Mitte eines Dialoges zu verdichten.

Das angedeutete Vorgehen, das seine Bewährung bei den Schriften der Früh- und Reifezeit voll erfährt, zeigt allerdings in der Anwendung auf die Spätdialoge, denen der vorliegende Band zur Hauptsache gewidmet ist, auch seine Grenze. In diesen nämlich tritt die Gestalt des Sokrates langsam in den Hintergrund, die Mitunterredner aber haben gelegentlich kaum eine andere Aufgabe als jene

uns aus den philosophischen Schriften Ciceros bekannte, den Lehrvortrag durch Zwischenbemerkungen zu gliedern. Wird aber hier, wie es Friedländer tut — in der 2. Auflage mehr noch als in der 1. — an der symbolischen Interpretationsweise festgehalten, so ist die Gefahr nicht fern, daß Bezüge nicht heraus-, sondern hineingelesen werden.

Der zuletzt geäußerte Einwand soll der Bedeutung des Werkes als einer einheitlichen Schau Platons keinen Abtrag tun. Es wirkt besonders imponierend, wenn ein Vergleich mit der 1. Auflage die unaufhörliche Wachheit des Verfassers zeigt, mit der er die Entwicklung der Platonforschung verfolgt und in seine Darstellung hinein verarbeitet hat, meistens im Sinne einer Vertiefung, gelegentlich auch als Korrektur einst ausgesprochener Ansichten. So ist das Buch auf der Höhe der Zeit geblieben — in wohltuendem Gegensatz zu vielen bedeutenden Publikationen der letzten Generation, die als anastatische Neudrucke, im besten Fall mit einem Nachwort versehen, heute neu aufgelegt werden.

Zur Zeitgemäßheit des Friedländerschen Buches gehören auch die zu jedem Dialog gegebenen Hinweise auf die Literatur: Ausgaben, Übersetzungen, Kommentare und Abhandlungen, die von Wichtigkeit sind, findet man in übersichtlicher Zusammenstellung jeweilen vor die Anmerkungen gestellt, die, früher als Fußnoten gegeben, in der Neubearbeitung einen geschlossenen Anhang bilden. Hinzugekommen sind Indizes, die den Zugang im einzelnen sehr erleichtern, während seinerzeit lediglich auf den Platon-Index von Otto Apelt verwiesen wurde.

Damit wird der seit der 1. Auflage gewachsene innere Gehalt des Buches auch durch Verbesserungen mehr äußerlicher Art ergänzt; um so mehr verdient es das Werk Friedländers, das während Jahrzehnten nicht seinesgleichen fand, auch in Zukunft an erster Stelle in der Platondeutung der Gegenwart genannt zu werden.

Ernst Gegenschatz

[1] Schweizer Monatshefte, 39. Jahr, Heft 2, Mai 1959. [2] Paul Friedländer, Platon, Band III, die Platonischen Schriften, zweite und dritte Periode, zweite erweiterte und verbesserte Auflage, Walter de Gruyter, Berlin 1960.

In den nächsten Heften lesen Sie

Bundesrat Paul Chaudet	Politische Tradition und aktuelle Probleme der Eidgenossenschaft
Kurt Furgler	Atominitiative II
Oscar Cullmann	Zwischen zwei Konzilssessionen
Dietrich Schindler	Die Entwicklung der Aufgaben des IKRK
Emil Walter	Die Technisierung der Welt
Walter Sulzbach	Die Vereinigten Staaten und die Auflösung des Kolonialsystems
Meinrad Inglin	Mißglückte Reise durch Deutschland
Jean Starobinski	Kierkegaard und die Maske
Emmanuel Levinas	Existenz und Ethik
Liselotte Richter	Kierkegaard und sein Gegentypus
Emil Staiger	Die Kunst in der Fremde der Gegenwart