

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 35 (1948)

Buchbesprechung

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: 28.01.2026

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

commene Handwerkertradition von den künstlerischen Quellen der Gegenwart trennt. Nicht nur im Gobelingu gewerbe, sondern auch in der Möbelkunst, im Buchgewerbe und im übrigen Kunsthandwerk muß man immer wieder feststellen, wie wenig zeitgemäße künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten von Handwerkern zu erwarten sind. Dies ist um so bedauerlicher, als Frankreich über eine selten erreichte Vollkommenheit der handwerklichen Tradition verfügt, die sich nur allzu oft mit sinnloser Virtuosität den dekorativen Phantasien des Entwerfers unterwirft. Es wäre ja keineswegs nötig – und es war auch in der Vergangenheit nicht unbedingt der Fall –, daß die künstlerische Initiative vom Handwerker ausginge. Doch fehlt uns heute – und dies ist in Frankreich bei der ungewöhnlichen Aktualität alles Künstlerischen um so empfindlicher – die enge gegenseitige Fühlung zwischen Handwerker und Künstler, die dem Handwerker erlaubte *Freiheit* in der Interpretierung des Details, ohne die wohl ein glänzendes mechanisiertes Kunstwerk entstehen, aber kaum eine lebendige kunsthandwerkliche Tradition mehr aufblühen kann. So bedauert man, daß all die jungen Gobelinkünstler, die um Lurçat der Wandteppichkunst einen neuen Aufschwung gegeben haben, nicht noch einen Schritt weiter gegangen sind und sich selber an den Webstuhl gesetzt haben.

In diesem Sinne möchten wir auf den Maler *Bissière* hinweisen, der augenblicklich bei René Drouin eine Reihe von selbsthergestellten Wandteppichen ausstellt. Diese in einer improvisierten Technik verfertigten Wandteppiche haben allerdings mit einem regelrechten Gobelin nicht viel gemeinsam; sie führen uns aber durch ihre unerhörte Phantasie und Empfindsamkeit in der Auswahl der Materialien zu den menschlich so ergreifenden Anfängen der Teppichkunst zurück, in welchen auch die ungeschickteste Handarbeit von hohem künstlerischem Gefühl zeugte. Doch dürfen wir von *Bissière* nicht etwa eine kunsthandwerkliche Erneuerung, eine Rückkehr zu den Ursprüngen, wie sie in der Schweiz mit viel Glück Frau Geroe-Tobler unternommen hat, erwarten. *Bissière* ist allzu sehr ein geistig spekuli ernder Künstler, dem es darauf ankommt, neue, ungewohnte poetische Erregungen in uns wachzurufen oder, wie er selber sagt: die Ursachen unserer Erregungen neu zu erschaffen und zu vermitteln. Auf dieser Suche



«Chartres». Wandteppich von Bissière. Galerie René Drouin, Paris

nach neuen, in ihrer Suggestionskraft noch nicht verbrauchten Materialien hat er sich der Teppichkunst zugewandt, und er wird sich auch eines Tages auf der Suche nach immer neuen Quellen unserer poetischen Reizbarkeit wieder davon abwenden. Doch ist an seinem Beispiel zu ersehen, welch sensible Bereicherung ein Kunstwerk erfahren kann, wenn die schaffende Hand nicht allzu weit von der denkenden und fühlenden Zentrale entfernt ist.

F. Stahly

Hodlers Kunst und deren wichtigste Beziehungen zu der übrigen Malerei wird in vier Abschnitten gekennzeichnet, die zum Teil voran, zum Teil zwischen die übrigen und an den Schluß gestellt sind (Die verschiedene Be trachtungsweise, Bilderreihen, Das Problem der Form, Die gesuchten Bilder). Die Bilder selber sind nach etwas andern Gesichtspunkten gruppiert: Die Selbstbildnisse des Künstlers, Frühe Bildnisse, Innenwelt, Außenwelt, Das Bild des Krieges, Von der Nacht zum Tag, Von der Wahrheit zum Blick ins Unendliche, Das Bildnis des Todes, Das monumentale Bildnis. Die Bildauswahl aus dem großen Werk von Hodler ist mit einem überlegenen künstlerischen Geschmack getroffen, der klare und geistvolle Text sagt alles, was zum Verständnis der einzelnen Bilder notwendig ist, vieles, was zu einer vertieften Deutung der künstlerischen Gesamterscheinung von Hodler beiträgt, und manches, was diesen scheinbaren Einzelgänger in die weiteren Zusammenhänge der europäischen Kunst seiner Zeit einordnet. Wir führen aus diesem Text die Zeilen an, mit denen das vorletzte Kapitel schließt: «Wenn wir ihn damit auch über keinen andern erheben wollen, so war doch das die große, gerade mit seinem Schweizertum zusammenhängende Leistung *Hodlers*, daß er noch einmal, selbst in der Zeit des neuen, zur Fläche und zum Dekorativen neigenden Jugendstiles – zwischen *Gauguin* und *Munch* – die Komposition des Menschentums bis zur Monumentalität hat meistern können.» Die großen Reproduktionen zeigen, was ein guter Klischeur zu leisten vermag, wenn ihm makellose photographische Vorlagen zur Verfügung stehen. Die Qualität der Photographien von Ro-

Bücher

Hodler: Köpfe und Gestalten

Von Walter Ueberwasser und Robert Spreng. 43 Seiten Text und 131 Abbildungen. Format 35/26 cm. Verlag Rascher & Co., Zürich, 1947. Fr. 38.-

Das prachtvolle Werk ist von einer Arbeitsgemeinschaft geschaffen worden, von welcher Walter Überwasser in seinem Brief an einen Berner Freund, den er als Vorwort dem übrigen Text voranstellt, lebendig und anschaulich berichtet und in dem er, sehr geschickt, zugleich angibt, in welcher Weise er den einführenden Text gliedert. In drei Kapiteln (Kindheit, Scheideweg, Der Meister) stellt er die wichtigsten Entscheidungen aus der Jugendwelt des Künstlers dar; die Bilderwelt, die daraus hervorgeht, charakterisiert er in sieben Kapiteln (Die ersten Bilder, Innenraum, Zwiegespräch mit der Natur, Von der Nacht zum Tag, Die Krieger, Das Bildnis des Todes, Das monumentale Bildnis). Das Verhältnis unserer Zeit zu

bert Spreng wird wohl kaum mehr zu überbieten sein, weil sie nicht nur das Ergebnis einer technisch vollkommenen Arbeit, sondern auch das einer künstlerischen Werkbesessenheit ist.

G.J.

Heinrich Wölfflin: Kleine Schriften (1886–1933)

Herausgegeben von Joseph Gantner. Mit 35 Abbildungen und einer Bibliographie der Schriften Heinrich Wölfflins. Benno Schwabe & Co. Basel 1946. Fr. 24.–

In einer Rede in einem kleinen Kreise bei Anlaß seines achtzigsten Geburtstages sagte Heinrich Wölfflin: «In Zeitschriften und Zeitschriften war ich nur ein seltener Gast.» Diese Gastgeschenke liegen heute in zwei Büchern vor: Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes (1941); Kleine Schriften (1886–1933), 1946 vom Schüler und Vertrauten Heinrich Wölfflins, Joseph Gantner, herausgegeben. Im Vorwort berichtet der Herausgeber die Entstehungsgeschichte dieser «Kleinen Schriften», die an erster Stelle die Dissertation «Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur», an letzter Stelle den großen Aufsatz «Zürich – Die alte Stadt» enthalten und in sechs Abschnitte gegliedert sind: Psychologische und formale Analyse der Architektur, Marées und Hildebrand, Über neuere Künstler, Fragen der Kunsterziehung und Geschmacksbildung, Nachrufe, Kunsthistorische Parerga. Der alternde Wölfflin hat selber das Bedürfnis nach einem sichtbaren Abschluß seiner Lebensarbeit empfunden: das Bedürfnis «sich selbst zu dokumentieren», «sich möglichst vollständig zu charakterisieren». Was Joseph Gantner mit den «Kleinen Schriften» vorlegt, ist fraglos aus dem Geist und Willen Heinrich Wölfflins heraus entstanden. Sie bilden, mit den wertvollen und aufschlußreichen Bemerkungen des Herausgebers und der gewissenhaften Bibliographie von 130 Nummern zusammen, einen stattlichen Band von 272 Seiten. Die Arbeiten, die darin veröffentlicht sind, umfassen 47 Jahre: fast ein halbes Jahrhundert. Und eigentlich ist schon in der ersten Arbeit – «Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur» – latent alles enthalten, was sich in der Folge in wenigen klassischen Büchern entfalten wird. Wölfflin hat sich wissenschaftlich und publizistisch schon früh erstaunlich sicher in der Hand gehabt und bis zuletzt in der Hand behalten. Seine Dissertation

wirkt nicht eigentlich jugendlich, wenn sie auch manche jugendliche Formulierung enthält, seine letzten Arbeiten wirken nicht eigentlich greisenhaft, wenn sie auch viel reifer und ausgeglichener geschrieben sind; schon der junge Gelehrte strebt vor allem nach dem Maß, das der reife selbstverständliche erfüllt und auch der greise nicht verliert. Nur ganz selten geht er menschlich aus sich heraus, und menschlich am innigsten sind wohl die Worte, die er bei der Gedenkfeier für Ernst Heidrich am 7. Dezember 1914 gesprochen hat. Daß die vorbildliche geistige und sprachliche Klarheit nur durch eine strenge Zucht und bisweilen durch eine tiefe Resignation möglich geworden ist, vermag man aus jenen wenigen Stellen aus dem Tagebuch zu erschließen, die Joseph Gantner in den begleitenden Anmerkungen mitteilt. Ein Beispiel: «Die Form des Reisetagebuches zu erwägen. Größte Freiheit der Mitteilung. Systematisches und Augenblickliches verbunden wie bei Goethe. Das Ganze komponiert mit Schlußsteigerung. Die typischen Erlebnisse, aber gewonnen aus vielen Reisen; was so an Reiz des Momentan-Wirklichen verloren geht, zu ersetzen durch Reichtum und Tiefe. Nicht „Corinne“ und nicht „Franz Sternbalds Wanderungen“, sondern immer *mein* Tagebuch... Mangel an derartigen Büchern. Daß Stendhal, Taine immer wieder gelesen werden...» Des Lesers dieser knappen Notizen, die meist nur in der Form von Stichworten niedergeschrieben sind, bemächtigt sich eine tiefe Trauer. Warum hat Wölfflin, der die italienische Kunst so tief erlebte, sein italienisches Tagebuch nicht geschrieben? Denkbar, daß ihn solche Pläne, die nicht einmal in seinem Tagebuch einen Niederschlag gefunden haben müssen, bis in seine letzten Lebensjahre hinein beschäftigt haben. So erinnern wir uns an eine Bemerkung, die er uns gegenüber drei oder vier Jahre vor seinem Tode getan hat: «Ist es denn absolut ausgemacht, daß ich bis an das Ende meiner Tage nur Bücher über Kunst schreiben muß?» Die wissenschaftliche Leistung Heinrich Wölfflins ist nun der Öffentlichkeit in dem Umfang, in dem sie der Gelehrte selber schriftlich formuliert hat, zugänglich gemacht, und von dieser Seite sind wohl keine Überraschungen oder Entdeckungen mehr zu erwarten. Aber wir sind überzeugt, daß sich seine geistige und menschliche Erscheinung mit überraschenden Zügen zeigen wird, wenn einmal seine Briefe veröffentlicht werden. Und zum Schlusse

stellen wir noch eine Frage an den Herausgeber der «Kleinen Schriften»: Ist es nicht möglich, daß man die Tagebuchnotizen (mit jenen Aussparungen, nehmen wir an, die der menschliche Takt nun einmal gebietet) gesamthaft publizieren könnte? Die wenigen Stellen, die Joseph Gantner in seinen Anmerkungen wiedergibt, lassen die Vermutung aufkommen, daß sie manches enthalten, was für alle jene, für die das Werk Wölfflins einen Lebensgewinn darstellt, von tiefer Bedeutung sein wird. G.J.

Pietro Chiesa: Passio Christi

Einführung von Paul Hilber, 8 Seiten mit Skizzen und 18 Tafeln, wovon eine farbige, in Mappe. Editions LUF Egloff, Fribourg

In der neuen Kirche des kleinen luzernischen Industrieortes Perlen entstand in den Jahren 1943–1945 über den Altären und an den Seitenwänden des Langhauses eine wichtige Freskenfolge von Pietro Chiesa, die besonders für die Aufgabe des Kreuzwegs eine neue Lösung sucht. Im Gegensatz zu den künstlerisch oft fragwürdigen und als Folge kleinformatiger Tafelbilder fast immer störenden Stationenreihen zieht sich hier die Passionsgeschichte als Freskenband über die Beichtstühle und Türen der Langhauswände hinweg und verstärkt im farbigen Zusammenklang mit den Altarfresken der Stirnwände die räumliche Einheit. Vor einer kontinuierlichen, aber nur gerade in der Bodenbewegung angedeuteten Landschaft sammeln sich in weiten Rhythmen komponierte Figurengruppen zu den vierzehn Stationen des Leidenswegs. – Die Mappe der Librairie de l'Université, Fribourg vermittelt diese vierzehn Kompositionen und die Altarbilder auf einzelnen Tafeln. Es ist eine unerwartete lombardische Gefühlsamkeit, näher im Grunde an Bernardino Luini als an moderner deutschschweizerischer Malerei, die hier spricht. Paul Hilbers umsichtig einordnendes Vorwort legitimiert ihre Anwesenheit in der luzernischen Landkirche einleuchtend durch den Hinweis auf die vielen tessinischen Künstler, die in der Barockzeit nördlich der Alpen tätig waren. Fehlt diesen Formulierungen der sichtbare Kampf um die inhaltliche und formale Neugestaltung, wie er die deutschschweizerische religiöse Kunst charakterisiert, so sind sie dafür Zeugen einer beneidenswerten Fühlung mit der Überlieferung und hohen Sicherheit der harmonischen Komposition. h.k.