

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **39 (1952)**

Heft 10: **Architecture et art à Genève**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Restaurant Kunsthalle. Der Präsident der Sektion Schweiz, Dr. Pierre Courthion, sprach im Kunstmuseum über Schweizer Kunst, und Prof. Dr. Gottfried Jedlicka führte bei der Eröffnung der Versammlung im Kongreßhaus Zürich die Teilnehmer in die Kunststädte Zürich und Winterthur ein. Nicht minder gastlich erzeigten sich die Berner. Herr Bundesrat Etter gesellte sich zum gemeinsamen, von der Berner Regierung gebotenen Mittagessen im Kornhauskeller, und Herr und Frau Rupf erfrischten uns an jenem heißen Nachmittage, inmitten ihrer Bilder von Braque, Derain, Picasso, Gris und Klee mit vielerlei Eisgekühltem. Herr Prof. Dr. Huggler hatte die Liebesswürdigkeit, die schönsten Blätter der Klee-Stiftung im Kunstmuseum zu zeigen, deren Geist und Ausdrucksfülle in einer feingliedrigen Deutung durch Frau Dr. Giedion-Welcker vermittelt wurden. Unsere offiziellen Versammlungsstädte, Zürich und Lausanne, zeigten sich künstlerisch besonders aufgeschlossen und von herzlicher Gastlichkeit. Stadt und Regierung des Kantons Zürich empfingen uns zu einem Diner im Muralentgut im Beisein des Stadtpräsidenten Dr. E. Landolt und des Regierungsrates Dr. Paul Meierhans. Und das Glück wollte es, daß Munch im Kunsthaus, der Jugendstil im Kunstgewerbemuseum und die weltweite Sammlung Baron von der Heids im neu eröffneten Rietberg zusammen mit den privaten Sammlungen der Herren E. Bührle, Dr. Friedrich und Prof. Dr. Löffler Zürich im lebendigsten Lichte hoher Kunstäußerungen zeigte. Einige Teilnehmer fanden sich abends auch noch im Salon Wolfsberg zu einer gemütlichen Stunde inmitten der beruhigenden Malerei Dietrichs zusammen. Ähnliches Glück war uns in Lausanne beschieden, wo das Kunstmuseum eine eindruckliche Schau moderner Kunst unter dem Titel «Rythmes et Couleurs» zeigte, wo uns der Verleger Cailler empfing und die Regierung des Etat de Vaud durch ein festliches Abendessen im Schloß Chillon die Teilnehmer willkommen hieß und zugleich von der Schweiz verabschiedete. Herrn Stadtpräsident Peytrequin und Herrn Regierungsrat Oguey sowie den Behörden aller besuchten Städte, den Sammlern, die uns ihre gastlichen Häuser öffneten und unseren Kollegen in Basel, Winterthur, Zürich, Bern und Lausanne sei hier der gebührende Dank abgestattet.

Einer privaten Einladung zufolge konnten auch die Courbet-Stätten in

La Tour-de-Peilz noch besucht werden. Im Bon-Port, wo Courbet Zuflucht fand, hatte man Gelegenheit, bei einer Raclette über Größe und Nichtigkeit des Menschen nachzusinnen, wie sie sich am Leben Courbets so verhängnisvoll bestätigten.

Bis dahin mag es den Anschein haben, als wäre diese Versammlung nur eine vergnügliche Kunstreise gewesen. Die große Arbeit während der heißen Tage im Kongreßhaus in Zürich unter der Leitung des Präsidenten der AICA, Paul Fierens (Brüssel), sei verschwiegen. Nur einige Resultate seien vermerkt. Paul Fierens, der die Vereinigung seit ihrer Gründung präsidiert, wurde im Amte bestätigt. Unter den sechs Vizepräsidenten wurden Raymond Cogniat (Frankreich), James Johnson Sweeney (USA) und Lionello Venturi (Italien) wieder gewählt, und Pierre Courthion (Schweiz), Herbert Read (England) und J. Romero Brest (Argentinien) ersetzen die drei verabschiedeten Vizepräsidenten. Als Generalsekretärin wurde Mme S. Gille-Delafon ebenfalls bestätigt, und der Schreiber dieses Berichtes konnte dem ihm bei der Gründung der AICA in Paris übertragenen Amt des Trésorier général auch diesmal nicht entrinnen. Auf Vorschlag der Schweizer Sektion wurden von der Generalversammlung als neue Mitglieder genehmigt: Dr. Georg Schmidt (Basel), Dr. Willy Rotzler (Zürich) und Dr. Bernhard Geiser (Bern). Eine in Bildung begriffene deutsche Sektion mit Dr. Franz Roh als Präsidenten wurde offiziell anerkannt.

Jacques Lassaigne und Raymond Cogniat kritisierten mit Recht den heutigen Zustand auf dem Gebiete der Autoren- und Reproduktionsrechte und forderten eine ausgedehntere und besser kontrollierbare Organisation an Stelle der privaten Unternehmungen. Die UNESCO ließ sich durch Herrn Vittore Branca vertreten, der in einem Schlußvotum eine engere Zusammenarbeit der AICA mit ähnlich gerichteten Organisationen befürwortete (Fédération Internationale du Film d'art, les Congrès Internationales de l'Architecture moderne etc.). Ferner sah er eine weitere, wichtige Aufgabe der AICA in der Ausdehnung ihrer Tätigkeit durch Gewinnung neuer Länder, die uns bis heute noch fernstehen. Ob schon heute die AICA über 200 Mitglieder aus 24 Staaten zählt, von denen 54 aus 14 Staaten an dieser Generalversammlung teilgenommen haben, sollen hervorragende Kunstkritiker in uns noch nicht angeschlossenen

Staaten, wie Norwegen, Schweden usw., als Mitglieder gewonnen werden. Auf Einladung Mc. Greevys wurde Dublin zum Ort des nächsten Kongresses 1953 bestimmt, an dem folgende Themen behandelt werden sollen: die Beziehung zwischen dem Kunstwerk und dem Geschmack der Epoche, in der der Künstler gelebt hat; Thema und Motiv in den bildenden Künsten; Kunst und Wissenschaft; Qualität und Stil in den bildenden Künsten. *Walter Kern*

Bücher

Heinrich W. Waechter, A. I. A., and Elisabeth Waechter: *Schools for the Very Young*

197 Seiten mit vielen Abbildungen und Plänen. An Architectural Record Book, New York 1951. \$ 6.50

Das 195 Seiten umfassende illustrierte Buch befaßt sich mit den pädagogischen und architektonischen Fragen der Bauten für das vorschulpflichtige Kind. Die glückliche Kombination der Verfasser – ein Architekt und eine erfahrene Kindergärtnerin und Kinderpsychologin – verleiht dem Buche als besonderen Vorzug die vollkommene Einheit des erzieherischen und des architektonischen Zieles. Dabei ist die Schrift allerdings etwas langatmig geworden, dazu mehr literarisch als wissenschaftlich präzise. Auch die Bebilderung läßt zu wünschen übrig, die uneinheitlich und oft etwas dürftig ist. Daß die hauptsächlich aus den Vereinigten Staaten, aber auch europäischen Ländern und der Schweiz stammenden Beispiele und Projekte mit wenigen Ausnahmen nicht mit Jahreszahlen versehen sind, ist ebenso bedauerlich. Trotz dieser Einwände vermittelt das Buch wertvolle Hinweise und Anregungen für den Bau von Anstalten für Kleinkinder, das heißt für Kinder im Alter von zwei bis fünf oder sechs Jahren.

Die einzelnen Kapitel des Buches lauten: Verschiedene Typen der vorschulpflichtigen Erziehung, ihre Geschichte, ihr Geist und Charakter – Leben und Tätigkeiten im Kindergarten – Grundriß und Architektur – Kindergärten und Gemeindeplanung – die Freiflächen des Kindergartens – Verschiedene bautechnische Aspekte. Eine ausführliche Bibliographie über einschlägige pädagogische und architektonische Bücher und Zeitschriften beschließt die Studie.

Das Vorwort schrieb Richard Neutra, der vor allem auf die sozialen und psychologischen Seiten des Problems hinweist. *a. r.*

Adolf G. Schneck: Das Polstermöbel

Die Herstellung des Polstermöbels, seine Grundformen und Ausführungsarten. 3., umgearbeitete Auflage. 120 Seiten mit 280 Photos und 70 Maßzeichnungen. Julius Hoffmann-Verlag, Stuttgart 1951. DM 28.-

Unter den nicht sehr zahlreichen guten Handbüchern über das Möbel nahm die Serie «Das Möbel als Gebrauchsgegenstand» von Adolf G. Schneck einen ersten Platz ein. Dieses längst vergriffene Standardwerk wird uns nun in einer Neuauflage wieder zugänglich gemacht. Der vollständig umgearbeitete und erweiterte Band über das Polstermöbel ist wohl einer der anregendsten der ganzen Serie. Gerade das Sitzmöbel hat in den letzten Jahren in allen Ländern gewaltige Veränderungen durchgemacht. Wie auf kaum einem andern Gebiet des Möbelbaus sind hier neue Wege begangen und neue Einsichten gewonnen worden. Solch neuen Tendenzen sucht die Neuauflage des «Polstermöbels» gerecht zu werden. Es werden neben konventionelleren Formen die wichtigsten Typen, die in den einzelnen Ländern in den letzten Jahren entwickelt worden sind, im Rahmen dieses systematischen Handbuches vorgeführt. Die glückliche Konzeption der früheren Ausgaben ist erhalten geblieben: ein eindrucklicher Lehrgang der Herstellung von Polstermöbeln nicht durch das Wort, sondern durch das anschauliche und gut kommentierte Bild. Zur Darstellung gelangen alle Arten von Polstermöbeln: Sessel mit und ohne Armlehnen, Sofas, Liegesofas, Kino- und Theaterbestuhlung, Schaukelstühle, Hocker, Korbmöbel u. a. Dem Architekten und Innenarchitekten, dem Schreiner und Tapezierer, aber auch dem Berater, Verkäufer und Käufer von Möbeln leistet das Werk in seiner neuen Form vortreffliche Dienste. *W. R.*

Hans Werthmüller: Der Weltprozeß und die Farben

Grundriß eines integralen Analogiesystems. 183 Seiten. Ernst Klett Verlag, Stuttgart

Eine jener mit Herzblut und tiefster Überzeugung geschriebenen Arbeiten, die mit Äonen rechnen, mit dem «Ur-

knall» – ein wenig angenehmes Wort –, mit Vorgeschichte ebenso sicher wie mit der geschichtlichen Überlieferung, mit astralen wie mit physikalischen Dingen – Interpretation, besser gesagt Deklaration der Welt der Erscheinung, der Geschichte, des Menschen und aller ungreifbaren Dinge auf Grund eines gewiß fesselnden, prästabilierten Systems der Farben. Zeitalter, Menschen-, Geistestypen werden bestimmten Farben zugeordnet, und alle Probleme lösen sich auf. Die höchsten Zeugen werden zitiert, von Christus bis Einstein, Demokrit und Tolstoi, Planck und Konfuzius. Ein Stapel von Literatur wird zitiert; aber nur die Namen werden hingeworfen, ohne jede Quellenangabe, was stets nachdenklich stimmt. Noch nachdenklicher stimmt aber, daß der Autor offenbar Einsichten besitzt, «was Gott überblickt»... Ob hier nicht ein ehrlicher Geist ins Fabulieren gerät?

Wenn der Verfasser künstlerische Probleme berührt, was nur episodisch erfolgt, so schätzt er zwar Kandinsky als Farbtheoretiker, und von Picasso und Klee weiß er, daß hier die vierte Dimension, die Zeit, wesentlich ist. Aber auch hier scheinen die Dinge gedanklich kombiniert, und wenn Werthmüller für die moderne Kunst eine Lanze bricht, indem er mit einer Wendung gegen Sedlmayr die Kunst unserer Zeit parallel zur modernen Physik oder Philosophie als positive Kraft darstellt, so wird uns dabei nicht recht wohl: denn von der Kunst selbst, von ihrer Sichtbarkeit findet man im ganzen Text keinen wirklichen Abglanz. Alles ist ebenso gehäuft und in ein unbeweisbares und (was wichtiger scheint) unerlebbares System eingespannt, das man als Elaborat eines Magiers akzeptieren soll. Ist man sich bei solchen komplexen Arbeiten der (manchmal vielleicht großartigen) Schrulligkeit bewußt, so kann man aus einer Fülle von Einzelbemerkungen vielerlei Anregung empfangen. Im Detail bleiben derartige Autoren menschlich; hier liegt ihre positive Funktion, nicht in der Aufstellung «integraler Analogiesysteme». *H. C.*

Margaret H. Bulley: Art and Everyman

A Basis for Appreciation, Vol. I. 75 Seiten mit 388 Abbildungen. B. T. Batford Ltd, London, New York, Toronto, Sydney 1951. £ 4/4s.

Art-appreciation – am besten vielleicht zu übersetzen mit «Einführung in das Kunstverständnis» – spielt in der Kunstpädagogik in den angelsäch-

sischen Ländern eine große Rolle. Ein Grenzgebiet, dessen Pflege in stärkstem Maß von der Persönlichkeit und der Sensibilität des Pädagogen und vor allem von seiner Fähigkeit sich auszudrücken abhängt. Heinrich Wölfflin war zu seiner Zeit ein idealer Vertreter dieses Zweiges der Kunstpädagogik, weil er höchstes Einfühlungsvermögen und zugleich schärfstes Verantwortungsgefühl dem zu interpretierenden Werk wie dem Schüler gegenüber besaß. Margaret H. Bulley geht in ihrem opulent ausgestatteten Werk gewiß mit den besten Absichten an die Arbeit, die sich zum Ziel setzt, dem Leser klarzumachen, was Kunst und was Nichtkunst sei. Sie geht von der an sich richtigen Voraussetzung aus, daß jedem Menschen der Weg zur Kunst offenstehe, daß ein geeignetes Training des Augensinnes zum Erwachen des Unterscheidungsvermögens führe. Mit Hilfe von Beispiel und Gegenbeispiel versucht sie eine Methode aufzubauen, die Ansätze zu einer Elementenlehre zeigt. Da die Autorin jedoch aufs Populäre zielt – sie wendet sich an ein vorgestelltes junges Paar John und Mary, dem sie auch Einwände und Fragen in den Mund legt, die eigentlich von Seiten des Leser kommen – und da sie in Richtung auf praktische Verwertung sogar so weit geht, daß ihr Buch, das mehr ein Atlas ist, eine «assistance to those about to furnish and decorate» sein soll, bleibt das Methodische begrifflicher Weise ziemlich im Primitiven stecken.

In einem ausführlichen Anhang sind statistische Ergebnisse über Befragungen mit großer Sorgfalt verarbeitet, die dem Leser zugleich bei der Selbstbefragung Anleitung geben sollen. Hier wird die Methode bedenklich. Wenn Test, dann nur von höchster Warte und von verantwortungsvoller psychologischer Schulung aus! Nicht einfach Material! Noch verräterischer ist der Bilderteil: die Auswahl der Objekte läßt das notwendige Wissen um die Bedeutung der wichtigen vermissen. Schlimmer jedoch als diese oft recht zufällig wirkende Auswahl ist die offenkundige Unsicherheit in der Urteilsbildung selbst, die übrigens auch dadurch zum Ausdruck kommt, daß die in Verzeichnissen zusammengefaßten Bildlegenden die historische Komponente, die ihre Bedeutung auch für die ästhetische Wertung besitzt, die näheren Angaben in den meisten Fällen vermissen lassen. Als Beispiel für viele: mit «english, modern» ist niemandem gedient, besonders wenn die Kontrolle zum Ergebnis führt, daß un-

ter «modern» ein Zeitraum von siebzig bis neunzig Jahren bestrichen wird. Auch die Qualität der Reproduktionen selbst läßt sehr zu wünschen übrig. Bei einem Werk mit solchen Zielen hätte ein Maximum von Qualität verlangt und erreicht werden müssen. H.C.

Panorama dell'Arte Italiana

Herausgegeben von Marco Valsecchi und Umbro Apollonio. Editori Lattes, Torino. Jahrgang 1950 L. 2800. Jahrgang 1951 L. 3000

Ich wüßte keine kurzweiligere Lektüre für den Kunstfreund als diese beiden Jahrbücher 1950 und 1951, die Marco Valsecchi und Umbro Apollonio zu einem wertvollen Compendium des jährlichen Kunstgeschehens in Italien zu machen wußten. Jeden Monat erscheinen einige Artikel über Künstler oder Kunsttendenzen in Italien, eine Zusammenstellung der Ausstellungen italienischer Kunst im In- und Ausland, die Zuerkennung von Kunstpreisen und Hinweise auf die neu erschienenen Bücher über Kunst und Künstler, auf Artikel, die in der Tagespresse veröffentlicht wurden und des weitern Gedächtnisses für würdig befunden wurden, sei es durch ihren Ernst oder ihre, meist unfreiwillige, Komik. Den kurzweiligsten Teil bildet die Rubrik «Figure in scena», in der sich der künstlerische Alltag Italiens, insbesondere mit seinen Polemiken über die moderne Kunst, spiegelt. Dazu trägt Giorgio de Chirico immer wieder etwas bei; denn er scheint alle Hände voll zu tun zu haben, um ihm zugeschriebene Bilder der metaphysischen Periode als Fälschungen zu erklären und um in leidenschaftlichen Artikeln die moderne Malerei zu bekämpfen, an deren Siegeszug er selbst als Vater der *pittura metafisica* beteiligt war. Die bedeutendsten Kunstkritiker sind Mitarbeiter dieser Jahrbücher, die nicht nur dem Zeitgenossen eine jährliche Übersicht über das italienische Kunstschaffen vermitteln, sondern auch ein wertvolles Rohmaterial für den künftigen Kunsthistoriker sammeln, so daß die Weiterführung dieses Unternehmens doppelt gerechtfertigt ist. kn.

John I. H. Baur: Revolution and Tradition in Modern American Art

170 Seiten Text mit 199 Abbildungen. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1951. \$ 6.00

Es ist überraschend zu sehen, in welchem Maß das abstrakte Element in der

amerikanischen bildenden Kunst Eingang gefunden hat, in wie vielfältigen Varianten es in Erscheinung tritt und wie es als entspannte, natürliche Ausdrucksform wirkt. In den Primary- wie in den High-Schools werden im Zeichenunterricht Übungen dieser Art gemacht, die von der jungen Generation mit bemerkenswerter Selbstverständlichkeit aufgenommen und zu unbewußtem Besitz verarbeitet werden, als ob im Unterbewußtsein eine Antwort oder Voraussetzung bereitläge.

Baurs Buch vermag dieses für europäische Verhältnisse sonderbare Phänomen da und dort aufzuklären. Das Thema «Revolution und Tradition» ist klar gestellt, das Material exakt durchgearbeitet, Blick und Urteil sind unparteiisch, der methodische Aufbau, der mit dem Revolutionären beginnt und von da zum Traditionellen führt – umgekehrt wie üblich –, leuchtet ein. Die knappen bibliographischen Noten verzichten auf die Zitierung der Standardliteratur, weisen aber auf umso wichtigeres und instruktiveres Spezialmaterial. Die zahlreichen und guten Abbildungen zeigen in der Auswahl, daß der Verfasser den Sinn für das Wesentliche besitzt.

Von größtem Interesse sind Baurs Hinweise auf frühe Symptome anti-akademischen Denkens und Schaffens (in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts Horatio Greenough oder Samuel Atkins Eliot, die beide die Bedeutung der Ingenieurarbeit für die Kunst erkannten), auf Sullivans theoretische und praktische Arbeit in den achtziger Jahren und auf den damals schon klar erkannten wechselseitigen Zusammenhang von sozialen und ästhetischen Prämissen. Die Lage in Nordamerika sieht Baur den revolutionären Strömungen deshalb besonders aufgeschlossen, weil die historischen Belastungen Europas nicht vorliegen. Instrukтив sind sodann – weil in Europa recht wenig bekannt – Baurs Ausführungen über die Situation des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts: Præ-Dada-Ideen schon damals, und sogar surrealistisches Gut taucht auf. In Stieglitz' «Gallery 291» sammeln sich die fortschrittlichen Kräfte. Früh kommt das Revolutionäre aus Europa (Matisse, Picasso) und nimmt in den USA autochthone Gestalt an. Stieglitz' Zeitschrift «Camera Work» (in Europa kaum zu finden!), in der die sehr selbständigen Benjamin de Casseres und Marius de Zayas geschrieben, ist das unschätzbare Dokument, das in Europa kaum seinesgleichen an Kühnheit und richtiger Akzentsetzung findet.

Wenn auch Baurs Liebe offenbar der revolutionären Linie gehört, so zeichnet er nicht minder exakt die Bedeutung des weiterhin lebendigen traditionellen Stromes, in dem er die bedeutende Erscheinung Maurice Prendergasts und der Realisten unterstreicht, die er von den *trompe-l'œil*-Malern Harnett oder Peto ableitet, und der bis in die jüngste Gegenwart führt. Im Strom der Tradition sieht Baur auch die in ihrer künstlerischen Intensität fast bestürzende Erscheinung Albert P. Ryders, in Schaffen und Leben einer der großen Außenseiter der Kunstgeschichte, und seiner kleineren, aber sehr bemerkenswerten Verwandten Arthur B. Davies und Robert Loftin Newman. Daß Baur unter den heutigen Malern den in seiner letzten Phase Klee nahestehenden Mark Tobey und den abstrakt-organischen Morris Graves zu den Traditionalisten zählt, leuchtet nicht ganz ein. Zum mindesten überschneiden sich hier die beiden Hauptströmungen.

Als wichtigstes Ergebnis der ausgezeichneten und klarsichtigen Arbeit Baurs, die mit allgemeinen Betrachtungen über die Stellung des Künstlers in der modernen Welt und mit der Frage: «Was ist nun amerikanisch?», abschließt, zeigt sich die Parallelität des Phänomens der modernen Kunst, das auf beiden Seiten des Ozeans als ein generelles Weltereignis auftritt. Es hat in der Frühzeit und dann wieder in der jüngsten Gegenwart ein eigenes, ein amerikanisches Gesicht, das in starker Weise von den amerikanischen Lebens- und Geistesverhältnissen genuin gezeichnet ist. H.C.

Oskar Kokoschka: Landschaften

Sechs mehrfarbige Wiedergaben mit einer Einführung von Paul Westheim

Oskar Kokoschka: Blumenquarelle

Sechs mehrfarbige Wiedergaben mit einer Einführung von Doris Wild

Verlag Rascher, Zürich 1948. Je Fr. 15.–

Oskar Kokoschka gehört zu den impulsivsten und fruchtbarsten Künstlern der europäischen Malerei der Gegenwart. Sein durch äußere Ereignisse, aber auch durch einen eigenen starken Wandertrieb bewegtes Leben hat ihn durch Europa und darüber hinaus geführt. Obgleich sein Werk viele Motive und vor allem auch immer das Bildnis kennt, hat er mit gleicher Leidenschaft eine Anzahl groß und tempe-

ramentvoll gesehener Städtebilder und Landschaften gemalt; namentlich für die Städtebilder findet man in der nichtfranzösischen Malerei der Gegenwart nicht viele andere entsprechende Darstellungen ähnlichen Ranges. Ob Kokoschka Lyon, Prag, Chamonix und den Montblanc oder die Tourbillon bei Sitten malt: immer spricht aus seiner Wiedergabe Intuition auf Grund echten Erlebens, Meisterung des Bildraumes, sicher angewandter Reichtum der farbigen Vision. Paul Westheim hat der Auswahl des Rascher-Verlags, die bei diesen überwiegend auf große Formate eingestellten Bildern in der notwendigen Verkleinerung fast ein Wagnis ist, einen einführenden Text mitgegeben. – Zur herben Lyrik der Blumenauquarrele von Kokoschka, die zartgliedrig das verschwenderische Blüten selbst bescheidener Lupinen und Stiefmütterchen darstellen, hat Doris Wild als Frau Zugang gefunden. Ihr einführender Text gibt auch manchen wichtigen Hinweis auf die Biographie eines Malers, der repräsentativ ist für seine Epoche. *H. R.*

Der Bildhauer Hans von Matt

Eine Monographie. Herausgegeben zum 50. Geburtstag des Bildhauers von Freunden seiner Kunst. Vorwort von Meinrad Inglin. Text von Jakob Wyrsch. 44 Reproduktionen ausgewählter Werke mit 13 zum Teil farbigen Wiedergaben graphischer Arbeiten im Text. NZN-Verlag, Zürich 1949. Fr. 25.–

Nidwalden hat in Hans von Matt unserm Lande einen Bildhauer geschenkt, der eine ebenso eigenwillige Stellung in unserer Plastik einnimmt wie der Urner Heinrich Danioth in der Malerei. Jakob Wyrsch sagt von dem Menschen Hans von Matt, daß er weder zigeunerhaft-nachlässig noch weltmännisch-überheblich in seinem Gebaren sei, sondern nüchtern und ansprechend wie ein seiner selbst sicherer Mensch, «der die Höhe des Lebens erreicht hat und es weder nötig hat, sich durch Nachgeben und Anpassen noch durch Starrsinn und durch Ablehnung zu behaupten». Damit ist gleichzeitig der Standort seiner Kunst gegeben, die biederer Anpassung ebenso fern ist wie der Ablehnung bewährter Werte oder die je versucht hätte, sich innerhalb eines starren künstlerischen Programms zu behaupten. Die Abbildungen zeigen einen Künstler in seiner ganzen menschlichen Vielfalt der Empfindungen. Schon im Frühwerk spricht bisweilen der gefühlvolle Lyriker neben dem straff konstruierenden Plastiker. In

seinen reifsten Werken, wie in einigen seiner Porträtbüsten um 1940–45, in der Muttergottes der Pfarrkirche in Dornach, den Steinreliefs von 1944 und dem «Jungen Heiligen» im Kollegium in Stans erscheint der Reichtum der schwebenden Empfindungen mit dem Willen zur großen, ruhenden Form vereint. Sensibilität und Traum steigen in den Stein und erhalten eine klare und endgültige Form dank des gewissenhaften, sachlichen Handwerkers und zähen Gestalters, als der sich Hans von Matt immer wieder erweist. Diese Monographie ist nicht nur eine Gabe seiner Freunde an den Fünfzigjährigen, sondern auch an alle Freunde des schönen Handwerks und – das gilt dem Drucker und Verleger – des schönen Buches. *kn.*

Ulrich Christoffel: Eugène Delacroix

176 Seiten mit 88 Abbildungen und 8 Farbtafeln. Verlag F. Bruckmann, München 1951. DM 24.–

Delacroix ist seit dem Impressionismus, trotz seiner Romantik, immer wieder als Kronzeuge des Malerischen aufgerufen worden. Wir wissen, welche Hochschätzung ihm Cézanne entgegenbrachte und was er Signac und dem Neo-Impressionismus bedeutete. Ulrich Christoffel hat es unternommen, ihm neuerdings eine Monographie zu widmen, in der er diesen großen Romantiker als einen Künstler darstellt, der sich in einer Zeit des Niedergangs wußte und der in ihr wie «Blake, Runge, Böcklin, Rossetti, Feuerbach und Rodin» mit den Urmächten der Tiefe verbunden blieb und die Kunst als Erzeugnis, «der Polarität des Rationalen und Irrationalen, des Erdhaften und des Kosmischen» sah. Als Romantiker mag er schulmäßig neben Böcklin und Feuerbach stehen. Als Maler ist er noch mit andern Tiefen und Erkenntnissen verbunden, die gerade die Ursache seiner Wirkung sind, der man sich selbst dann nicht entziehen kann, wenn man das Romantische in ihm als das Zeitbedingte in Kauf nimmt. Ähnlich wie man Rodin den formzerstörenden, antiplastischen Impressionismus vorwerfen mag, hat auch seine Kunst einen Ewigkeitszug durch die «dichterische Bewegung der Seele» und das Ethos der Persönlichkeit, wie sie Ulrich Christoffel auch Delacroix zuschreibt. Man ziehe bei Böcklin das Romantisch-Literarische ab, und es bleibt nichts übrig, was die große Linie der Malerei von Giotto über Tizian und Poussin bis zu Cézanne bereichert hätte. Dieser Einwand soll

nicht schwerwiegend sein, sondern nur zu verhindern suchen, daß die Kunstbetrachtung von der nun durch Cézanne wiedergewonnenen Ebene nicht schon wieder auf Nebengeleise geschoben wird und beginnt, in der Vermengung des Literarischen mit dem Malerischen die Fülle und das totale Kunstwerk sehen zu wollen. Gewiß hat Delacroix wie vor ihm schon Rembrandt, Rubens und andere mehr bewiesen, daß die erzählende Erfindung für den Maler kein Hindernis der malerischen Gestaltung zu sein braucht. Und Cézanne hat durch sein Werk ebenso klar dargelegt, daß große Malerei auch ohne erzählenden Inhalt möglich ist. Denn der Maler drückt den eigentlichen Gehalt des Bildes nicht durch den dargestellten Stoff, sondern allein durch Farbe und Form aus. Die sonst in jeder Hinsicht gute Arbeit Ulrich Christoffels bedarf dieses Korrektivs, das er sicher von der Kritik von vornherein erwartet hat, da er sich schon im Vorwort bewußt gegen die «peinture pure» des Impressionismus stellt, den er als ein Produkt des herrschenden Materialismus bewertet. Durch seine eigenwillige Deutung Delacroix' erhält das Buch sein eigenes Profil. Der Verfasser hat mit souveräner Hand aus einem gewaltigen Material geschöpft, das er dem Leser in stilvoller, klarer Form zu vermitteln versteht.

Walter Kern

Mantegna. Die Cappella Ovetari

Einleitung von Giuseppe Fiocco. 40 Seiten Text mit 18 Abbildungen und 23 Farbtafeln. Fünfter Band der Sammlung Silvana

Beato Angelico. Die Fresken von San Marco in Florenz

Einleitung von Anna Maria Francini Ciarafi. 20 Seiten Text mit 5 Abbildungen und 29 Farbtafeln. Sechster Band der Sammlung Silvana

Masaccio. Die Cappella Brancacci in Florenz

Band I. Einleitung von Mario Salmi. 15 Seiten Text und 24 Farbtafeln. Achter Band der Sammlung Silvana

Michelangelo. Die Fresken der Paulinischen Kapelle im Vatikan

Einleitung von Deoclecio Redig de Campos. 20 Seiten Text mit 4 Abbildungen und 28 Farbtafeln. Neunter Band der Sammlung Silvana

Fretz & Wasmuth Verlag AG., Zürich. Kunstverlag Amilcare Pizzi, Mailand. Je Fr. 36.40

Die Tafelwerke der Sammlung Silvana, in ihrer deutschsprachigen Ausgabe eine schweizerisch-italienische Gemeinschaftsarbeit, sind den Kunstmälern der italienischen Malerei gewidmet. Zu ihren geglücktesten Bänden zählen die vier, die den Freskenfolgen Masaccios in der Brancacci-Kapelle und Beato Angelicos im Kloster San Marco in Florenz, Andrea Mantegnas in der Eremitanikirche in Padua und Michelangelos in der Paulinischen Kapelle in Rom gelten.

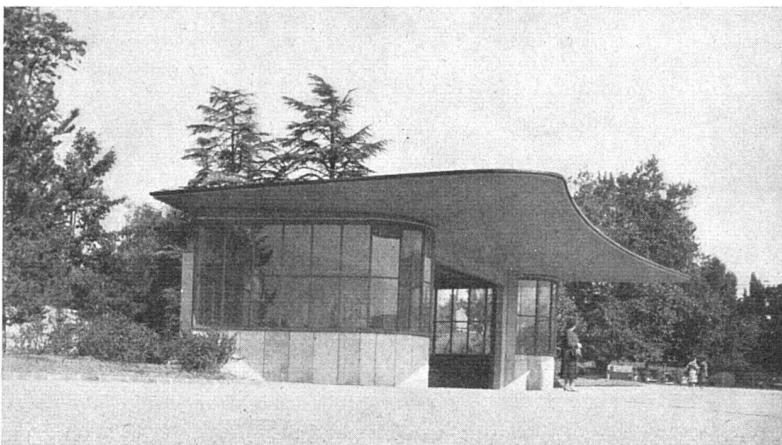
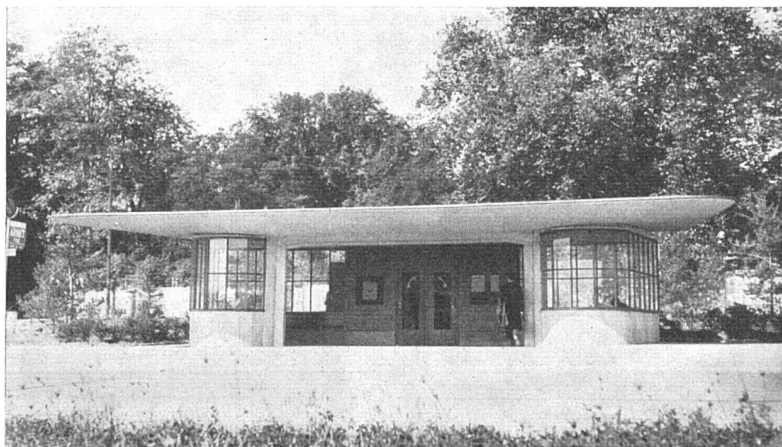
Während die gewählte Reproduktionstechnik (Offset) sich für die Wiedergabe der zähen, deckenden Ölmalerei weniger gut eignet, gibt sie den liebten Charakter eines die weiße Kalkschicht nur färbenden Freskos meist treffend wieder. Das große Format erlaubt zudem auch die Reproduktion originalgroßer Details. Alle vier Folgen, die verklärt-jenseitige des Fra Angelico wie die elementar-eindringliche des Masaccio, die kraftvoll-reale des jungen Mantegna wie die heroisch-abstrahierende des späten Michelangelo sind überzeugend festgehalten. Die Publikation über Mantegna ist – leider – zu einem Dokument von größtem Wert geworden, denn ihre Farbaufnahmen waren vollendet, wenige Tage bevor die Ovetari-Kapelle das Opfer eines Bombenangriffs wurde (11. März 1944). Doch haben auch die anderen ihre großen kunsthistorischen Verdienste. Die Folge aus der Brancacci-Kapelle hebt sorgfältig den Anteil des Masaccio – vor allem auch seine unvergeßlich großartigen Köpfe – aus der Verquickung mit Masolino und Filippino Lippi heraus, und die Michelangelo-Serie macht endlich im Bild die fast unbekannt, da in der verschlossenen Privatkapelle befindlichen Fresken der Bekehrung des Saulus und Kreuzigung des Petrus zugänglich. – Die einzelnen Bände sind mit guten ausführlichen Einleitungen italienischer Kunsthistoriker, in gelegentlich etwas holperiger deutscher Übersetzung, versehen. h.k.

Eingegangene Bücher:

Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Venezianer Gläser. Einführung von Ignaz Schlosser. 12 Seiten und 48 Abbildungen.

Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Altorientalische Teppiche. Einführung von Siegfried Troll. 16 Seiten und 46 Abbildungen.

Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wiener Porzellan aus



Wartehalle Place des Nations, Genf. 1949, Francis Quétant, Arch. BSA, P. Honegger, Ing. E. I. L., Genf

Diese Wartehalle dient den Autobuspassagieren des UNO-Gebäudes und der Nachbargebiete. Die Halle ist gegen die West- und Nordwinde verglast und weist außer Sitzbänken zwei Telephonkabinen, Briefkasten und zwei Aborte auf. Konstruktion: behauener Eisenbeton, Dachplatte auf drei Stützpunkten ruhend mit Versteifungsrippen. Verkleidung der Fensterbrüstungen mit hellgrünen Quarzitplatten von St. Nicolas (Wallis). Schreinerarbeiten aus Eichenholz. Neonbeleuchtung.

der Manufaktur Du Pasquiers (1718 bis 1744). Einführung von Wilhelm Mrazek. 19 Seiten und 56 Abbildungen.

Brian Thomas: Vision and Technique in European Painting. 167 Seiten mit 10 Abbildungen und 20 Tafeln. Longmans, Green & Co., London, New York, Toronto 1952. 18s.

sich Bredendieck einen Namen vor allem mit seinen Lampenentwürfen, darunter auch für die BAG Turgi (Schweiz), gemacht. Nach den USA ausgewandert, wirkte er mehrere Jahre am Institute of Design in Chicago.

Von den Hochschulen

Schule für industrielle Formgebung

Die Technische Hochschule des Staates Georgia in Atlanta (USA) hat kürzlich ihre Abteilung für industrielle Formgebung neu organisiert. Dieser vier Jahre umfassende Kurs steht nun unter der Leitung von Hin Bredendieck. Vom Bauhaus kommend, hat

Kunstpreise und Stipendien

Stipendium für Landschafts-Architektur

Das Department of Landscape Architecture, Graduate School of Design, Harvard University, Cambridge, Mass., schreibt ein Stipendium für das akademische Jahr 1953/54 im Betrage von 600 Dollars (entsprechend dem Schulgeld für ein Jahr) aus. Auskünfte erteilt bis 1. November 1952: The Chairman, Department of Landscape Archi-