Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 42 (1955)
Heft: 9: Kunstmuseen - Ausstellungen

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: 08.01.2026

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

fen der jungen Künstler vertraut zu machen. Der Ausflug zu Henry Moore konnte nicht dafür entschädigen, daß der eine oder andere Atelierbesuch bei noch weniger bekannten Künstlern unterblieb. Auch fehlte die Initiative, die bedeutenden Londoner Privatsammlungen moderner Kunst zu erschließen. Die Unterstützung des British Council wäre in diesem Falle wünschenswert gewesen. Allein die Galerie Gimpel Fils bemühte sich, in ihren Räumen einen Querschnitt durch die Leistungen der jungen Generation zu geben. Nicht übersehen sei freilich, daß der letzte Tag der Versammlung einen bleibenden Eindruck hinterließ: er ermöglichte den Besuch von zwei Privatsammlungen, welche den feinen Geschmack des englischen Sammlertyps überzeugend zu belegen vermochten. Der Abschiedsempfang fand im Garten Sir Colin Andersons statt, dessen Initiative die Ausschmükkung großer Passagierschiffe mit den Werken zeitgenössischer britischer Künstler zu danken ist.

Gemessen an dem reichen Programm an Empfängen mag der Ertrag der Arbeitssitzungen dürftig erscheinen. Hierüber zu urteilen ist schwierig, da die AICA in ihrem gegenwärtigen Konzept ambivalenten Charakter besitzt: sie ist zu einem Teil eine internationale Berufsvertretung und zum anderen eine Vereinigung, welche die Verbreitung der zeitgenössischen Kunst zu ihren Programmpunkten zählt. Dementsprechend wiesen die Tätigkeitsberichte der einzelnen Sektionen wesentliche Unterschiede auf. Teils lag ihr Schwergewicht auf der defensiven Seite (Deutsche Bundesrepublik, USA), sofern es um die Bekämpfung reaktionärer Tendenzen ging; teils konnten Fortschritte bei der Sammlung und Bearbeitung der Quellen der Kunst des 20. Jahrhunderts festgestellt werden (Italien, Niederlande, Frankreich).

Bestimmenden Einfluß auf die Verbreitung der modernen Kunst dürfte die AICA durch ein Vorhaben gewinnen, dessen Idee von der UNESCO entworfen wurde. Von den einzelnen Sektionen sollen jene jungen Künstler bestimmt werden, welche internationale Beachtung verdienen. Diese Auswahl soll einem 18köpfigen Expertenkomitee überantwortet werden, welches endgültig die Namen jener Künstler bestimmt, deren Werke durch Reproduktionen der UNESCO bekannt gemacht werden sollen. Ein Projekt, dessen Verwirklichung zweifellos auf sich warten lassen wird, dessen Vorbereitungen jedoch bei der AICA in guten Händen liegen. (Die Schweiz ist in dem Komitee durch Pierre Courthion, Georg Schmidt und Carola Giedion-Welcker vertreten.)

Starken Widerhall fand die Diskussion von Problemen des Urheberrechtes, deren Labyrinth in Jacques Lassaigne seit Jahren einen umsichtigen Bearbeiter besitzt. Fragen, deren Erörterung eher einem Kongreß zukommt, wie jene der Terminologie und des kunstkritischen Begriffsapparates, konnten kaum in der ihnen gebührenden Breite diskutiert werden.

Kein Zusammentreffen ohne den Nachgeschmack resignierender Zweifel: vielleicht wäre über den vertieften persönlichen Kontakt hinaus da und dort ein weitreichender Entschluß, eine eindeutige Stellungnahme zu wünschen gewesen, vielleicht wäre es besser gewesen, den offenen Fragen offener entgegenzutreten. Wenngleich undefinierbar und vag, so bezeichnet diese verbreitete Stimmung dennoch ein Versäumnis, dem die Aufmerksamkeit kommender Zusammenkünfte in besonderem Maße gelten sollte. (Für 1956 ist Dubrovnik vorgesehen.) Es fehlt nicht an Stimmen, die einen dichteren Kontakt und eine dynamischere Zusammenarbeit dringend befürworten. *Werner Hofmann*

Bücher

Will Grohmann: Paul Klee

447 Seiten mit 145 Strichzeichnungen, 96 Abbildungen und 40 Farbtafeln, ferner 24 Seiten Werkverzeichnis mit 202 kleinformatigen Abbildungen. Kohlhammer-Verlag, Stuttgart, 1954. Fr. 47.60

Die Klee-Monographie Will Grohmanns, die schon seit 1935 zwischen Paul Klee und dem Autor geplant war, sollte fast zwanzig Jahre später erscheinen. Nach den ersten Veröffentlichungen über Klee um 1920 von L. Zahn, W. Hausenstein und H. von Wedderkop hatte Grohmann schon seine erste, bis 1929 reichende Zusammenfassung des malerischen Œuvres im Verlag der Cahiers d'Art (Paris) herausgebracht. Sein 1934 erschienener Band der Kleeschen Handzeichnungen (Kiepenheuer Verlag, Berlin) wurde kurz nach Erscheinen von der nationalsozialistischen Zensur erfaßt. Nun sollte in einem zusammenfassenden Buch das malerische und zeichnerische Werk mit den Tagebuchnotizen, theoretischen und pädagogischen Schriften vereinigt werden. Der Künstler selber ordnete, kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, gemeinsam mit seinem Biographen das Material. Die Katastrophe des Zweiten Weltkrieges und der Tod Klees mit allen ihren Folgeerscheinungen zog die Herausgabe um mehr als ein Dezennium hin; aber trotz der verschiedensten Schwierigkeiten konnte hier aus einer nahen und weiten Sicht ein Buch großen Ausmaßes abgeschlossen werden. Zunächst im Sinne der Materialausbreitung, sowohl was die qualitätvollen und reichen Illustrationen betrifft – von denen viele bisher unbekannt waren – sowie in Anbetracht der gesammelten Texte aus den Tagebüchern und theoretischen Schriften des Nachlasses. Rein verlegerische Leistung ist das dreisprachige Klee-Buch als eines der schönsten und bestausgestatteten Kunstbücher zu betrachten, die es heute gibt.

Grohmann war durch innere und äußere Umstände berufen, es zu schreiben. Er kannte Klee seit den ersten Bauhausjahren und hatte sich als Kunsthistoriker und -kritiker schon früh innerhalb einer intensiven zeitgeschichtlichen Aktivität mit dem Phänomen der Kleeschen Kunst befaßt, sie in größeren Aufsätzen behandelt und auch in der Kunstchronik des «Cicerone» seit Beginn der zwanziger Jahre die Klee-Ausstellungen in Deutschland in treffsicheren Besprechungen registriert. Mit einem unbeirrbaren Gefühl für ihre hervorragende Qualität, die damals noch umstritten war, hatte er sich für Klees Kunst eingesetzt und ihr gleich von Beginn eine entscheidende Rolle im internationalen Kunstgeschehen zugeteilt. Dabei ist es interessant, heute zu lesen, wie Grohmann schon 1923 gegen die spielerische Verniedlichung und märchenhafte Romantisierung des «Miniatur-Malers» Stellung bezieht und den «Klein-Meister» Klee ablehnt, der heute noch von englischen und amerikanischen Kritikern anläßlich der Buchbesprechung en vogue ist, heute, wo es längst – rein schon vom Format der späten Werke her – eine falsche Einordnung bedeutet.

Die Monographie Grohmanns ist in drei große Abschnitte aufgebaut, die Leben, Werk und Lehre behandeln. Der größte Teil umfaßt das Werk, der kürzeste die Lehre, wobei ein Abdruck aus der «Schöpferischen Konfession» Klees sich im Werkteil befindet, obwohl man hier eigentlich durchaus von

einer künstlerischen Theoretik sprechen könnte. Das «Pädagogische Skizzenbuch» erfährt hier, wohl in Anbetracht einer bevorstehenden Gesamtausgabe (bei B. Schwabe, Basel, von J. Spiller bearbeitet) keine genaue Analyse; hingegen werden wertvolle Hinweise auf den pädagogischen Nachlaß Klees aus der Bauhauszeit und den Düsseldorfer Lehrjahren gegeben. Das Leben Klees entwickelt Grohmann, trotz freundschaftlicher Bindungen zum Künstler und seiner Familie mit vornehmer Distanz, so wie es Klee selbst entsprach. Er schließt gewissermaßen diesen Abschnitt, der vor allem künstlerische Etappen, Reisen, Ausstellungen und Tagebuchnotizen bringt, mit den erklärenden Worten: «Man hat gesagt, daß Klee, der Mensch, noch mehr war als der Künstler. Aber wer wollte behaupten zu wissen, wer er war? Die Persönlichkeit bleibt ein größeres Rätsel als das Werk.»

Das Kapitel über das Werk Klees ist somit zum entscheidenden geworden. Hier geht der Verfasser zunächst chronologisch vor, um dann mit Beginn der Bauhauszeit (ab 1921) eine konzentrische Betrachtungsweise einzuschalten, die auf einen innersten Kernpunkt der Kleeschen Kunst, seines Kunstwollens und seiner Ausdrucksmethoden gerichtet ist. Dies entspricht der Auffassung Klees insofern, als er selbst in seiner «Schöpferischen Konfession» (1919) von einer «Kunst im obersten Kreis» spricht, «wo hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis steht, und das Licht des Intellektes kläglich erlischt». Hierin liegt sowohl eine Betonung des irrationalen Momentes als schon eine Andeutung jener kommenden Symbolsprache, die weniger Erklärung gibt, als Ahnung erweckt. Die Bilder, die Grohmann um jenen «inneren Kreis» gruppiert, gehören nicht nur der letzten Periode an, sondern werden auch in den früheren Perioden innerhalb der verschiedensten künstlerischen Idiome realisiert. Es ist jedesmal dann erreicht, wenn die sinnbildliche Darstellung die äußere Erscheinung überwunden hat. Der Autor meint hier die Bilder, in denen Inhalt und Form restlos ineinander aufgehen und eine «formale Symphonie» (Klee) erreicht worden ist. Während im «Mittleren Kreis» diese letzte Einswerdung schon stark erstrebt wird, sind für den Verfasser die Arbeiten im «Äußeren Kreis» spürbar durchsetzt von momentanen Natureindrücken und persönlichen Situationen, im Sinne des Autobiographischen in der Dichtung. Obschon ein durchgehender großer Entwicklungsstrom durch das Werk Klees geht und der Reinigungsprozeß zum letzten wesentlichen Ausdruck hin von Epoche zu Epoche eindrücklich zunimmt, ist es gerade von entscheidender Bedeutung, daß Klee immer wieder Höchstleistungen in den verschiedenen Lebensetappen und formalen Gestaltungen zustande brachte. So tritt auch Grohmann innerhalb der verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der Kleeschen Kunst nicht wertend auf, sondern findet in jedem Sektor eine intensive Aktivierung der künstlerischen Kräfte, die, von ihren Ausdrucksmöglichkeiten her, jeweils Kompensationen bringen. Der Verfasser unterläßt es überhaupt, von seinem historischen Beobachtungsposten aus schulmeisterlich Qualitätsnoten zu erteilen, Klee hier zu loben und dort zu tadeln. Die Geschichte selbst wird vielleicht – falls es nötig – diese Wertung vornehmen. Dem Verfasser ist mehr an einer bescheidenen, gleichmäßigen Vermittlung des Kleeschen Kunstwollens auf seinen differenzierten Gestaltungswegen gelegen als an einer Zensur innerhalb dieses äußerst komplexen Gebietes künstlerischer Kreation.

Grohmanns Stil ist flüssig, und sein auf dem Gebiet der Musik und Dichtung bewanderter und sensibilisierter Geist befähigt gerade ihn, auch die komplexe Kunst Klees vom Inhaltlichen, Formalen und Technischen her vielschichtig zu durchleuchten und in ihrer Gleichzeitigkeit der Aussagen zu umkreisen. Er hat also auch das volle Recht, Klee in ein Kulturganzes einzugliedern, dem dieser aktiv und passiv angehört. Wenn Klee auch immer wieder betont, daß Malerei «nie bei einer poetischen Stimmung oder Idee beginne», sondern beim elementaren Bildbau, so steckt in Klee doch auch eine markante poetische und philosophische Seite, die gemeinsam mit einem Drang zur naturwissenschaftlichen Analyse geht, wie wir es nicht nur beim modernen Künstler häufig finden.

Der angeschlossene Gruppen-Katalog mit den Illustrationen en miniature ist eine ausgezeichnete Bereicherung des Buches und der erste Ansatz zu einem Œuvre-Katalog, der aber wieder ein Buch für sich bedeuten würde. Bei dieser Gruppierung, die neben der konzentrischen Gliederung auch eine stufenhaft chronologische vornimmt, ist das vom Inhaltlichen ins Stilistische oder ins Technische übergehende Ordnungsprinzip allerdings nicht immer ganz befriedigend. Das Stichwort «Kubismus» erweckt andere Vorstellungen, wenn man die dazugehörigen Beispiele ansieht, und es hätte hier des Worts «orphischer» d.h. farbiger Kubismus bedurft, um die Situation zu klären. Die frühen Jugendstilradierungen sind ebenfalls nicht unter der technischen Rubrik der «Radierungen» innerlich erfaßt und auch die «Ölbilder» (ab 1919) interessieren vielleicht mehr in ihrer Verflechtung mit späteren künstlerischen Problemstellungen als innerhalb einer Ordnung von der Maltechnik her. Die Gruppe «Formereignisse» dürfte enger gefaßt werden, da es sich bei Klee ja durchweg um Formereignisse handelt. Auch ist Grohmanns Definition des Jugendstils im Haupttext als «Überwindung der Dekadenz» nicht vollgültig, da neben dieser Tendenz der Formreinigung (H. van de Velde) auch ein Spiel der Linie und Form in jenem nervösen und «späten» Sinne existiert (Beardsley).

Aber dieses sind alles nur Einzelheiten innerhalb eines vollgeglückten Ganzen, im Sinne geistiger Vertiefung und sensibilisierter Erschließung der Kunst Klees, die einen großen malerischen und zeichnerischen Beitrag zu einer neuen Welt des bildnerischen Ausdrucks bedeutet. Die Brücken, die Grohmann bei Klee – ebenso wie bei Kandinsky – zu der östlichen Kunst schlägt, Beziehungen, die sich heute zu weltgeschichtlichen Auseinandersetzungen und neuen kulturellen Berührungen erweitert haben, sind von größter Wichtigkeit, denn sie sind im Sektor der Kunst – wir denken hier auch an die Plastik (Brancusi) – schon in einer – hoffentlich – vorausahnenden Weise als Synthese vollzogen worden. *C. G.-W.*

Lawrence Alloway: Nine Abstract Artists, Their Work and Theory

38 Seiten und 56 Abbildungen. Alec Tiranti Ltd. London 1954. 10s.

Das in der Folge «Contemporary Art Series» erschienene Bändchen bedeutet einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis der modernen Kunst in England. Alloway stellt in der konzentrierten Einleitung im Hinblick auf neun englische abstrakte Maler und Skulptoren, die auf dem Kontinent weniger oder so gut wie gar nicht bekannt sind, eine Reihe von Strömungen im englischen Kunstschaffen der jüngsten Zeit und ihre Voraussetzungen dar. Auf der Basis gründlicher Kenntnisse und besonnener Kritik entsteht ein einleuchtendes Bild. In vielen und guten Fuß-

noten ist interessantes dokumentarisches Material verarbeitet, das dem kleinen Buch besonderen Wert verleiht. Das Dokumentarische bestimmt auch den zweiten Teil. Den Abbildungen der neun Künstler – Robert Adams, Terry Frost, geb. 1915, Adrian Heath, geb. 1920, Antony Hill, geb. 1930, Roger Hilton, geb. 1911, Kenneth Martin, geb. 1905, Mary Martin, geb. 1907 und Victor Pasmore, geb. 1908 – sind jeweils kurze theoretische Äußerungen von den Künstlern selbst vorausgeschickt. Wenn auch die Reproduktionen technisch etwas matt geraten sind, so gibt das Bändchen doch eine Vorstellung der Werke der genannten Maler und Bildhauer. Als Ganzes also eine interessante kleine Arbeit. *H. C.*

Eduard Trier: Moderne Plastik

von Auguste Rodin bis Marino Marini. 104 Seiten und 96 ganzseitige Tafeln und 11 Abbildungen im Text. Verlag Gebr. Mann, Berlin 1954, Fr. 18.60

Das vom Verlag sorgfältig ausgestattete Buch handelt von der modernen europäischen Plastik, deren Werden und heutige Lage mit reichem und gutem Bildmaterial zur Anschauung gebracht werden. Es ist, wie der Verfasser im Vorwort sagt, keine vollständige Übersicht, sondern eine Zusammenstellung jener Bildhauer, «die das Gesicht der Epoche durch ihre Kunst bestimmt haben». Der «subjektive Blick des Liebhabers» ist positiv spürbar an der Hingabe, mit der sich der Verfasser mit seinem Stoff auseinandersetzt, und in einer Reihe von Einzelcharakterisierungen, bei denen es Trier gelingt, auch dem zunächst vielleicht skeptisch außenstehenden Kunstfreund die Vorgänge klarzumachen, die zu so verschiedenen Formungen in der Plastik unsrer Zeit geführt haben.
So positiv Trier Gestalten wie Gonzalez, Pevsner, Bill oder Reg Butler interpretiert und einschätzt, so problematisch ist der Aufbau des Textes, wenn man ihn – was er wohl auch sein will – als mehr ansieht als nur ein erweitertes Feuilleton. Schon der Untertitel «von Rodin bis Marino Marini» ist insofern verwirrend, als das große Gut der im weitesten Sinn abstrakten Plastik eigentlich außerhalb dieser Abgrenzung liegt. Die Liebhaber-Einstellung, so schön und in mancher Beziehung wichtig sie sein mag, macht das Bild des Ganzen unklar, das, wie wir glauben, nur auf der Basis wissenschaftlicher Forschung entstehen kann. Praktisch bedeutet dies bei Triers Buch, daß die Linien des Werdens, die Entwicklung der künstlerischen und geistigen Probleme, die das Gesicht der Plastik bestimmen, nicht mit genügender Klarheit gezogen, daß bestimmte Akzente verschoben und Wertungen unsicher gesetzt sind. So z. B. wenn in einem Kapitel «Erneuerung aus Tradition» mit Gerhard Marcks, Blumenthal, Sintenis, Mataré und anderen eine Gruppe herausgestellt wird, in der primär die Kontinuität früherer Gestaltungsimpulse weiterwirkt. «Erneuerung» spielt sich bei anderen Gruppen ab. Unter dem Titel «Neue Realität» erscheinen Plastiker der verschiedensten Ausdrucksformen; hier wären klare Abgrenzungen besonders wichtig. Und vor allem gilt es hier die Gewichte zu erkennen, z.B. Brancusi, Arp, Gonzalez etwa einerseits, Viani, Hartung, Heiliger oder Uhlmann andrerseits. Nichts scheint uns wichtiger, als immer wieder darauf hinzuweisen, was primäre künstlerische Schöpfung bedeutet. Vielleicht paradox zu sagen, daß nur dann der sekundären Schöpfung Recht gegeben werden kann, wenn man weiß, was primäre Gestaltung ist.
Zurück zu Triers Buch. Mögen diese Einwände gesagt, mag auch im Anhang allerhand Unexaktes unterlaufen sein, der Leser wird den sympathischen Grundton des Ganzen und das gut gedruckte Abbildungsmaterial gewiß dankbar begrüßen. *H. C.*

Paintings and Drawings by Leslie Hurry

Introduction by Jack Lindsay. 22 Seiten und 38 Abbildungen, davon 2 farbig. The Grey Walls Press, London. 18s.

Das Buch gilt einem englischen Maler, der, 1909 in London geboren, einen normalen akademischen Schulungsgang durchlief, der ihn auf der Basis eines starken angeborenen Talentes mit dem ausstattete, was man vorzügliches Können nennt. Die Karriere begann 1931 erfolgreich mit Wandmalereien offenbar virtuos dekorativen Charakters. Hurry fand darin jedoch keine Befriedigung. In Zurückgezogenheit arbeitend machte er die Wendung zu einer Art expressionistischem Surrealismus. Anregungen von Füßli und Blake tauchen auf; die technische Virtuosität bleibt. Ist hier ein grundsätzlicher Haken? Verlangt der Weg zum Geistigen vielleicht in gewissem Maß den Verzicht auf das Virtuose, verlangt die Einkehr eine Abkehr? oder zum mindesten eine grundlegende Verwandlung der akademisch unterbauten Virtuosität? Die Bilder Hurrys, die thematisch, in der Art, wie die Einfälle realisiert sind, und in der Straffheit der Komposition faszinieren, legen diesen Gedanken nahe. «Die Eitelkeit der Kunst ablegen» – so möchte man variieren.
Ganz deutlich werden die Gefahren dieses Talentes angesichts der Bühnenbildentwürfe. Auch sie sind voller Einfälle, aber ihre Überladenheit, die selbst bei surrealistischer Unheimlichkeit und expressiver Emphase glatt elegant bleiben, macht sie für den praktischen Gebrauch auf dem Theater höchst problematisch. Die Einleitung Jack Lindsays analysiert den Werdegang Hurrys sorgfältig und überzeugt; auf die Problematik geht sie begreiflicherweise nicht ein. *H. C.*

Roland Penrose: Wonder and Horror of the Human Head

With a Foreword by Herbert Read. 40 Seiten mit 40 Abbildungen im Text. Published by Lund Humphries, London 1953. 8/6d.

«Das Haupt ist nicht nur der beherrschendste Teil des Menschen – es ist auch der am meisten verletzbare Teil. Deshalb ist es in gleicher Weise ein Ding des Wunders wie des Schreckens.» Mit diesen Worten umschreibt Herbert Reads Geleitwort das Thema der Studie Roland Penroses, die das erregende Thema in seinen verschiedenen Aspekten abwandelt (Realismus oder Tabu, Geometrische Gestaltung des Hauptes, Vielgesicht, Menschlich oder Göttlich, Verzerrung, Verwandlung usw.). Das Bildmaterial, das von der Prähistorie zu Picasso, von Michelangelo zur Folklore, von frühkykladischer Skulptur zu Brancusi reicht, gibt einen Einblick in das unheimliche Wirken der Phantasie des Menschen, in symbolische Zusammenhänge wie in triebhaft-traumhaftes Gestalten – und, bei vielen Beispielen, in die für sich geschlossen wirkenden Kräfte der Formbildung, die nach Schönheit und Größe drängen. *H. C.*

A. C. Sewter: Painting and Architecture in Renaissance and Modern Times.

16 Seiten und 27 Abbildungen. Alec Tiranti Ltd., London 1952. 4s.

Es handelt sich um einen anspruchslosen Vortrag, bei dem der Verfasser einen Überblick über die Beziehungen zwischen Architektur und Wandmale-

rei von Giotto bis zur Gegenwart geben will. Die Abschnitte über die früheren Zeiten sind eine knappe Zusammenfassung von bekannten Gedankengängen mit den üblichen Beispielen von der italienischen Frührenaissance bis zu Tiepolo. Der Abschnitt über das heutige Verhältnis von Architektur und Malerei ist im Grund elegisch. Er geht nicht viel über die Feststellung hinaus, daß zwischen den Künsten Analogien vorliegen, bedauert, daß dekorative Postimpressionisten wie Augustus John keine Monumental-Aufträge erhalten haben, und endet merkwürdigerweise mit einer positiven Würdigung Moholy-Nagys und mit der Feststellung, daß sich nur wenige Leute über die Bedeutung von Kandinsky, Mondrian und Klee für die Wandmalerei klar seien. Ob sich der Verfasser darüber klar ist, wissen wir nicht. *H. C.*

Margaret Trowell: Classical African Sculpture

103 Seiten und 48 Abbildungstafeln. Faber and Faber Ltd., London 1954. 30s.

Als das Buch von Margaret Trowell angezeigt wurde, und besonders, als es – mit der Abbildung eines jener herrlichen Bronzeköpfe aus der alten «heiligen Stadt» Ife auf dem Schutzumschlag – in den Auslagen der Buchhandlungen erschien, durfte man hier auf ein Buch hoffen, wie es immer dringender erwartet wird: ein Buch über die «klassische» Kunst Afrikas. Über jene Kunst also, die seit Jahrzehnten in immer reicherem Maße in Nigeria, im nördlichen Kamerun, im französischen Sudan, aber auch im Kongo und in Südostafrika ausgegraben wird. Von diesen Zeugen der alten, heute versunkenen afrikanischen Hochkulturen geht heute eine ganz besondere Faszination aus; nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine wissenschaftliche, da hier noch vieles voller Geheimnis ist. Afrika ist zu einem Land der Archäologie, der Spatenforschung, geworden. Immer mehr Schöpfungen der altafrikanischen Kunst gibt die Erde her, Schöpfungen, die uns das Wort «klassisch» oft unwillkürlich auf die Lippen drängen.

Indessen handelt es sich bei der vorliegenden Publikation nicht um eine Monographie über diese Kunst der afrikanischen Vergangenheit, und selbstverständlich soll einem Buch nicht die thematische Abgrenzung zum Vorwurf gemacht werden. Es ist nur der Titel, der Erwartungen weckt, die dann nicht erfüllt werden. Denn «klassisch» ist hier nicht im Sinne des «Klassischen» gemeint, sondern gewissermaßen als ein epitheton ornans, mit dem zugleich gesagt wird, daß heute auch die Kunst der Primitiven – eben noch ein Programmpunkt der künstlerischen Avantgarde – zum klassischen Kunstbesitz geworden ist. Von besonderem Interesse ist die sehr selbständige und überlegte Unterscheidung, mit der die Verfasserin die überbordende Masse der afrikanischen Kunstprodukte gliedert. Ausgehend von der richtigen Erkenntnis, daß alle Kunst in Afrika klar umschriebene Funktionen zu erfüllen hat, schlägt die Verfasserin eine Einteilung in drei große Gruppen vor: eine Kunst, die sich an die Geister richtet (spirit-regarding art); eine Kunst, die sich an die Menschen richtet (man-regarding art); und eine Kunst der religiösen Zeremonien (art of ritual display). Die erste Gruppe umfaßt Figuren, in denen Geister, Seelen, Kräfte beschworen und leibhaftig eingeschlossen werden. Die Figuren der zweiten Gruppe sind mehr profaner Natur: sie entstehen weniger aus religiösen Motiven als aus Gründen des sozialen Prestiges. Könige, Häuptlinge und andere «big people» werden in ihnen dargestellt. Die Objekte der dritten Gruppe endlich stehen in der Mitte zwischen den beiden ersten Gruppen, an denen beiden sie Anteil haben. Es handelt sich zur Hauptsache um Masken und Maskenkostüme, die in öffentlicher Schaustellung zu Ehren der Geister (die Verfasserin spricht nicht ganz verständlicherweise von Göttern) getanzt werden.

Besonders die Unterscheidung der beiden ersten Gruppen ist hoch bedeutsam, und zwar ganz besonders auch für die stilistische Haltung der Kunstschöpfungen. Sie entspricht jedoch im wesentlichen zwei verschiedenen Kulturmustern. Beim «spirit-regarding art» handelt es sich um die eigentliche Kunst der primitiven Bauernkulturen, während die Gruppe des «man-regarding art» den beginnenden Hochkulturen entspricht, in denen der repräsentative Charakter der Kunst den kultischen dominiert. Da die Masken in beiden Kulturschichten eine andere stilistische Haltung zeigen, dürften sie nicht als eigene Gruppe abgesondert werden. Es ist also nicht die Verschiedenheit der Funktionen, die entscheidend ist, sondern die Verschiedenheit des Kulturmusters: diese diktiert, auch innerhalb gleicher Funktionen, die Verschiedenheit der stilistischen Grundhaltungen, wobei allerdings zugleich ein gewisser Funktionswandel hervorgerufen wird, indem die Hochkulturkunst der profanen Funktion gegenüber der kultischen weiteren Raum gibt als die primitive Kunst der Verbände von niedrigerer gesellschaftlicher Struktur.

Dies wird auch im Buch von Margaret Trowell deutlich, da sie im anschließenden Kapitel einen Überblick über die wichtigsten Kulturzonen Afrikas gibt und dabei das Augenmerk stark auf Geschichte und Sozialstruktur der verschiedenen Regionen und Reiche richtet. Hier ordnen sich die systematischen Gruppen aufs natürlichste den niederen beziehungsweise den höheren Kulturschichten zu. Dabei basiert die Verfasserin übrigens auf der hervorragenden und für die heutige Afrikanistik grundlegenden Arbeit von *Hermann Baumann*, «Völker und Kulturen Afrikas» (in H. Baumann, R. Thurnwald und D. Westermann, Völkerkunde von Afrika, Essen 1940). Eine ausgezeichnete Übersicht über die einzelnen Stammesstile im Zusammenhang der von Zone zu Zone und von Stamm zu Stamm herrschenden religiösen Vorstellungen und Bräuche vermittelt endlich das letzte Kapitel. Der Abbildungsteil umfaßt 48 Seiten mit 122 Abbildungen. Der Ehrgeiz geht bei der Auswahl der Stücke nicht auf Originalität und Rarität; vielmehr sollen die Haupttypen afrikanischer Plastik in repräsentativen und daher meist bekannten Beispielen gezeigt werden. Die Aufnahmen sind katalogmäßig angeordnet, ohne jede spektakuläre Wirkung, was man bedauern mag. Der Abbildungsteil wirkt daher als bloßer Anhang. Aber man wird einerseits durch die wenn auch konventionelle, so doch außerordentlich saubere, sichere und ansprechende typographische Gestaltung und andererseits vor allem durch die Qualität des Textes entschädigt. *w. sch.*

J. T. Hooper and C. A. Burland: The Art of Primitive Peoples

168 Seiten mit 116 Abbildungen. The Fountain Press, London 1953. 42s.

Vater des Gedankens der vorliegenden Publikation war offenbar der Wunsch des Sammlers J. T. Hooper, die Schätze seines «Totem-Museums» in Croxley Green (Hertfordshire, England) zu veröffentlichen – ein verständlicher und sehr berechtigter Wunsch, denn es handelt sich dabei trotz des etwas idyllischen Namens um eine Samm-

lung von erstem Rang. Es ist nun aber nicht etwa ein Sammlungskatalog entstanden, wie es deren viele gibt, sondern ein ganzes Buch über die Kunst der Naturvölker. Der erste Teil wurde von dem am Britischen Museum in London tätigen Ethnologen C. A. Burland verfaßt; der zweite hat den Sammler selbst zum Autor. Es handelt sich der Absicht und dem Ergebnis nach nicht um eine «wissenschaftliche», sondern um eine – freilich wissenschaftlich wohlfundierte – sich an weite Kreise richtende Publikation.

Der siebzig Seiten umfassende Beitrag Burlands ist lebendig geschrieben und interessant zu lesen. Er behandelt eine Fülle von Problemen, die sich angesichts primitiver Kunst stellen, darunter auch viele Fragen von grundlegender Bedeutung. Dem Vorzug dieses thematischen Vielerleis steht der Nachteil allzu flinker Behandlung entgegen; fast plaudernd werden die Dinge erledigt, und so sympathisch und unterhaltsam das sein mag, so verlieren sich dadurch doch allzusehr die Konturen.

Das wichtigste und ergiebigste Stück innerhalb des Textes von Burland bilden die drei Kapitel über die transozeanischen Verbindungen, die einst hauptsächlich zwischen Südamerika und Polynesien bestanden haben, und die seit der berühmten Kontiki-Expedition das allgemeine Interesse wecken. Mag sein, daß die Breite, in der dieses Thema hier behandelt wird, in keiner ganz ausgewogenen Proportion zum Ganzen steht; aber hier am ehesten werden klare Ergebnisse mitgeteilt, hier wird Klarheit geschaffen in einer Frage, die viele beschäftigt, und weil über diesen Punkt weitherum ebenso verschwommene wie kühne Vorstellungen herrschen, ist man über eine solche Darstellung froh.

Während der Burlandsche Beitrag allgemeine Fragen erörtert, behandelt der Text von Hooper die einzelnen Regionen der primitiven Kunst, soweit sie in seiner Sammlung vertreten sind: Polynesien, Melanesien, die Indianer der Nordwestküste Amerikas, die Eskimos der amerikanischen Arktis, Westafrika und den Kongo. Dabei liegt das volle Gewicht – gemäß den Sammlungsbeständen – auf der Kunst der Südsee, während die Kunst der Indianer, der Eskimos und der Neger nur auf ein paar Seiten flüchtig besprochen wird. Das Ganze will nicht mehr als eine Darstellung von Fakten sein, die im Zusammenhang der abgebildeten Kunstwerke der Naturvölker wissenswert sind.

Äußerst unzulänglich ist leider der Abbildungsteil, wo auf 68 Tafeln 116 ziemlich kleinformatige Photographien gegeben werden, die schon dadurch, daß sie sich so zusammendrängen, zur Wirkungslosigkeit verurteilt sind. Gerade wenn man sich an ein breiteres Publikum richten will, sollte man auf die Wirkung des einzelnen Bildes viel mehr Sorgfalt verwenden; aber es scheint, daß die Engländer gegenüber einer derartigen Buchgestaltung eine gewisse hartnäckige Scheu bewahren. Immerhin lassen auch die photographisch und typographisch unbefriedigenden Abbildungen erkennen, daß es sich bei J. T. Hoopers «Totem-Museum» um eine ganz hervorragende, mit hohem Qualitätsanspruch und Qualitätsgefühl zusammengestellte Sammlung handelt.

w. sch.

Siegfried Troll: Altorientalische Teppiche

16 Seiten mit 56 Tafeln

Ignaz Schlosser: Venezianer Gläser

12 Seiten mit 48 Tafeln

Wilhelm Mrazek: Wiener Porzellan aus der Manufaktur Du Paquiers (1718–1744)

19 Seiten mit 48 Tafeln

Schriften des Oesterreichischen Museums für angewandte Kunst. Wien 1951

Mit der Herausgabe einer Schriftenreihe über besonders reich ausgebaute Sammlungsgruppen erfüllt das Österreichische Museum für angewandte Kunst, das eines der bedeutendsten Kunstgewerbemuseen des Kontinents ist, eine wichtige kunstpädagogische Aufgabe. Die zur beschreibenden Darstellung ausgewählten Bestände sind in bezug auf das jeweilige Thema so umfassend, daß die einführenden, keineswegs katalogartigen Texte als knappgefaßte Gesamtdarstellungen des betreffenden Schaffensgebietes angelegt werden können. Ein beschreibendes Abbildungsverzeichnis leitet über zu den Kunstdrucktafeln, die durch ihre ansehnliche Zahl und ihr für die Präzision der Detailwiedergabe günstiges Großoktavformat den in anspruchsloser äußerer Form erscheinenden Heften den Charakter von konzentrierten Bilderwerken geben.

Für die Kenntnis der *orientalischen Knüpfteppichkunst* des 16. und 17. Jahrhunderts ist die typologisch gegliederte Übersicht von Siegfried Troll mit den vielen, zum Teil in doppelseitigem Format wiedergegebenen Prunkstücken des Wiener Museums außerordentlich wertvoll. Der seidene «Wiener Jagdteppich» (Kashan, 16. Jahrhundert), der gewirkte Medaillonteppich (um 1600), und der indische Gebetteppich, sowie andere herrliche Stücke gehören zu den großen Kostbarkeiten oder Seltenheiten einer zur Hochkunst aufgestiegenen Textiltechnik. – Ein Edelgebiet graziler Gefäßkunst sind die «*Venezianer Gläser*», die vom 15. bis zum 17. Jahrhundert in Murano hergestellt wurden. Ignaz Schlosser beschreibt in einer auch kulturhistorisch aufschlußreichen Studie die technische und formale Entwicklung dieser zauberhaften, später durch die Kunst des Glasschliffs verdrängten Tafelzierden. – Die Schrift von Wilhelm Mrazek über die Frühzeit des *Wiener Porzellans* ist insofern von allgemeiner Bedeutung, als C. J. Du Paquier schon 1718 die erste Manufaktur nach Meißener Vorbild gründete, die bald zu künstlerischer Blüte gelangte. Nach Ablauf der 25jährigen Schutzfrist wurde das überschuldete Unternehmen an die Kaiserin Maria Theresia verkauft.

E. Br.

Baudenkmäler im unteren Birstal

16 Seiten und 32 Abbildungen. «Das schöne Baselbiet», Heft 1. Herausgegeben vom Baselbieter Heimatschutz. Verlag Lüdin AG., Liestal 1954. Fr. 4.50

In Format und Ausstattung hält sich die neue Schriftenreihe an das Vorbild der «Heimatbücher». Doch sind die 32 Tafeln des vorliegenden ersten Heftes, das auch eine stilkundliche Zeittafel, eine Karte und Zeichnungen im Text enthält, nicht in Tiefdruck, sondern in Kunstdruck ausgeführt. Andersartig als bei den «Heimatbüchern» ist auch die Entstehungsgeschichte der geplanten Reihe von Bilderheften. Vor einem Jahrzehnt ließ die damalige Heimatschutz-Sektion beider Basel durch Kunstmaler Hans Eppens und unter Mitwirkung namhafter Photographen für alle basellandschaftlichen Gemeinden reich illustrierte Verzeichnisse der schützenswerten Baudenkmäler anlegen. Aus dieser damals den kantonalen und kommunalen Behörden überreichten Dokumentation soll nun Wesentliches zur allgemein zugänglichen Veröffentlichung gelangen, was auch vom denkmalpflegerischen Standpunkt aus sehr zu begrüßen ist. Das erste vom Baselbieter Heimatschutz in gediegener Form herausgebrachte Bilderheft umfaßt die Gemein-

den Arlesheim, Münchenstein, Pfeffingen, Aesch und Reinach im unteren Birstal, die vor allem schöne alte Wohnbauten besitzen. *E. Br.*

Walter Laedrach: Der Bernische Speicher

48 Seiten und 64 Abbildungen. Berner Heimatbücher Nr. 57–58. Verlag Paul Haupt, Bern, 1954. Fr. 9.–

Der verdiente Herausgeber der «Berner Heimatbücher», Dr. Walter Laedrach, hat die Bearbeitung des mit 64 Bildtafeln ausgestatteten Doppelheftes über die alten Speicherbauten des Bernbiets selbst übernommen, und auch ein großer Teil der Aufnahmen stammen von ihm. Er liefert damit einen schätzbaren Beitrag zur Kenntnis der bautechnischen und stilistischen Entwicklung dieser charaktervollen Holzbauten, deren das Bernbiet eine besonders ansehnliche Zahl besitzt. Die in weite Kreise dringende Veröffentlichung vermag auch eine vermehrte Sorgfalt und Einsicht in bezug auf die Erhaltung und Pflege der altertümlichen bäuerlichen Zweckbauten aus Holz zu fördern, die nicht immer so aufmerksam betreut werden wie Baudenkmäler aus Stein.
Nach einer einführenden Darstellung von Verbreitung und Zweckbestimmung dieser zu den Bauerngüter gehörenden Vorratskammern beschreibt Laedrach den «Heidenstock» als die älteste, bis in das Spätmittelalter zurückreichende Form des Speichers. Dann weist er auf die Eigentümlichkeiten der Blockbauweise hin und charakterisiert die in den einzelnen Kantonsteilen vorherrschenden Typen. Von den Malereien und Inschriften werden ebenfalls zahlreiche Beispiele in Text und Bild bekanntgemacht.
E. Br.

Paul Schenk: Berner Brunnen-Chronik

61 Seiten mit Photos von Martin Hesse. Herbert Lang, Bern, 1954. Fr. 4.35

Obschon die Laufbrunnen der Stadt Bern in den «Kunstdenkmälern» eine gründliche Darstellung erhalten haben, besitzt das in zweiter, veränderter Auflage erschienene Bändchen seinen Wert als Führer zu den vielen köstlichen Brunnenkunstwerken, die der Berner Altstadt zur besonderen Zier gereichen. Der einläßlich dokumentierte Text ist kulturgeschichtlich aufschlußreich dank den Hinweisen auf die Wasserversorgung im alten Bern und auf die enge Verbundenheit der Wasserspender und ihrer Skulpturen mit dem volkstümlichen Alltag vergangener Zeiten. Auch wird man erinnert an die wechselvollen Schicksale mancher dieser selbstherrlich auf Straßen und Plätzen stehenden Kunstwerke. Reichen Stoff liefern sodann die historischen und folkloristischen Beziehungen, die sich an die Brunnenfiguren knüpfen. Und nicht zuletzt bilden diese Säulen und Statuen einen wesentlichen Teil der figürlichen und dekorativen Plastik Berns seit der Renaissance. Die Bilderreihe, ergänzt durch Textabbildungen nach alten Bilddokumenten, umfaßt zwanzig Brunnen, darunter auch solche aus neuerer Zeit. *E. Br.*

Eingegangene Bücher

Fritz Laufer: Braque. 31 Seiten und 47 ein- und 6 mehrfarbige Tafeln. Scherz Kunstbücher. Alfred Scherz, Bern 1954. Fr. 9.80.

Gert von der Osten: Lovis Corinth. 192 Seiten mit 83 ein- und 10 mehrfarbigen Abbildungen. F. Bruckmann, München 1955. DM 24.–.

Deutsche Holzschnitte des XX. Jahrhunderts. Ausgewählt und herausgegeben von Erhard Göpel. 14 Seiten und 42 Bildtafeln. Insel-Bücherei Nr. 606. Insel-Verlag, Zweigstelle Wiesbaden 1955. DM 3.—

Fritz Baumgart: Der Maler Eduard Bargheer. 43 Seiten mit 28 einfarbigen und 2 farbigen Tafeln. W. Kohlhammer, Stuttgart 1955 DM 5.—

Peter Nathan: Friedrich Wasmann. Sein Leben und sein Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts. 164 Seiten mit 8 Farbtafeln und 196 einfarbigen Abbildungen. F. Bruckmann, München 1954. DM 28.–

Hans Kägi: Winterthur. Schweizer Heimatbücher, Nr. 60. 32 Seiten und 32 Abbildungen. Paul Haupt, Bern 1954. Fr. 4.50.

Edmond Virieux: Schloß Chillon. 20 Seiten und 32 Abbildungstafeln. Schweizer Heimatbücher Nr. 68. Paul Haupt, Bern 1955. Fr. 4.50.

Generalverkehrsplan für die Stadt Zürich. Gutachten erstattet von Prof. Dr. ing. Carl Pirath, Stuttgart, und Dr. ing. habil. Max-Erich Feuchtinger, Ulm.
Band 1: Text: 125 Seiten.
Band 2: Anlagen I und II. 13 Tabellen und 70 Abbildungen.
Band 3: Anlagen IV und V. 20 Abbildungen und 40 Pläne
Stadtrat von Zürich 1955

Generalverkehrsplan für die Stadt Zürich. Gutachten erstattet von Dir. Dr. ing. habil. Ph. Kremer, Hannover und Prof. ing. habil. K. Leibbrand, Zürich.
Band 1: Text: 117 Seiten.
Band 2: Anlagen. 69 Anlagen
Band 3. Zeichnungen: 144 Blätter.
Stadtrat von Zürich 1955

Zeitschriften

Eine Plastiknummer

Die Zeitschrift *«Das Kunstwerk»*, die bisher im Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden erschienen ist, ging mit dem kürzlich erschienenen ersten Heft des neuen Jahrganges 1955/56 in den *Agis Verlag, Krefeld und Baden-Baden* über. Die Redaktion verbleibt bei *Dr. Leopold Zahn.* Der Hauptteil dieses ersten Heftes ist der Plastik des 20. Jahrhunderts gewidmet. Neben Beiträgen von *Apollonio* (Aufriß der modernen italienischen Skulptur), *Trier* (Französische Plastik des 20. Jahrhunderts), *Kultermann* (Der Bildhauer George Minne) u. a. enthält das Heft eine große Zahl von Reproduktionen nach Plastiken, die wenig bekannt sind. *H. C.*

Kunstpreise und Stipendien

Stipendienwettbewerb für Maler und Bildhauer 1955

Die *Kiefer-Hablitzel-Stiftung* richtet jährlich Stipendien zur Förderung der Ausbildung junger Schweizer Maler und Bildhauer aus. Die Bewerber dürfen im Jahre 1955 das 35. Altersjahr nicht überschreiten. Die Jury findet am 3. Dezember 1955 im Kunstmuseum Bern statt. Die eingesandten Werke werden anschließend dort ausgestellt. Anmeldeformulare und Teilnahmebedingungen können bei den Kunstmuseen, den Kunstgewerbeschulen und beim Sekretariat der Stiftung bezogen werden.
Anmeldungen sind auf dem offiziellen Formular der Stiftung bis spätestens *15. September 1955* an das Sekretariat Bubenbergplatz 12, Bern, zu richten.