

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 52 (1965)
Heft: 5: Bauen für Bauern

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: 03.04.2026

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

London

Mouvement

Hanover Gallery

16. Dezember 1964 bis 15. Januar 1965

Die kinetische Kunst hat in ihren zahlreichen verschiedenen Erscheinungsformen im letzten Jahrzehnt eine höchst folgerichtige Entwicklung durchlaufen. Innerhalb des Chaos der «expressiven» Kunst bildete sie eine Art Insel des Friedens, auf der das Problem der Bewegung, wie es sich in der bildenden Kunst stellte, konsequent erforscht wurde, auf der bewegte Elemente in das Kunstwerk eingefügt wurden, statt die Bewegung nur darzustellen, und auf der Künstler wie Calder, Burri, Takis und andere ihren erfinderischen Geist frei spielen ließen. Es ging um Bewegung, mechanische oder organische, rationale oder mystische, Bewegung auch, die mittels rein physiologischer Reaktionen des Betrachters erzielt wurde, mit Hilfe von Linien und Flächen, der Bewegung in die Tiefe, die Klänge, Farben usw. einschloß.

Bewegung ist das Schlagwort unserer modernen mechanisierten Zivilisation, und die ganze Geschichte ist eigentlich nicht neu, wenn man an die Künstler denkt, die sie schon lange einzufangen suchten. Duchamp hatte es bereits versucht und auch Calder, Gabo und Malevitch, das Bauhaus und Antoine Pevsner. Vasarely, der einer späteren Generation angehört, ist ebenfalls auf diesem Gebiet sehr erfinderisch gewesen, so wie Tinguely, aus dessen Werk einige aufregende Beispiele in der Londoner Hanover Gallery zu sehen waren. Ebenso faszinierend sind Joël Stein, Harry Kramer, Morellet und Vardanega. Calder war vertreten neben Schoeffler, Bury, Yvaral, Gerstner, Rickey, Mortensen, Hamilton, Hirst, Sobrino, Claisse, Tomasello, Le Parc, Riley, Albers, Demarco, Pohl und Boto.

Das Auftreten der Bewegung in der Kunst ist eine Begleiterscheinung jenes modernen Abenteuers, das uns in die Lage versetzt hat, wesentliche Kräfte zu erkennen, die bisher unsichtbar waren, und ein paar große Künstler haben diese Erkenntnis in Poesie verwandelt. Aber es ist keine neue Schule, und es drückt sich darin keine besondere Art der Persönlichkeit aus.

Es sind der Widerruf der Grenzen zwischen Kunst, Wissenschaft und technischer Errungenschaft unserer Zeit und die Entdeckung eines gemeinsamen Grundes zwischen ihnen, die den Schlüssel abgeben für die stetige Entindividualisierung der Kunst in unserer Zeit vom romantischen Egoismus, wie man es wohl nennen kann, und den Möglichkeiten der Vereinigung beider in der Umwelt. Es

ist das Ergebnis eines Prozesses der Selbstverwirklichung auf beiden Seiten. Bewegung und Licht helfen dem Künstler, den Wirrwarr des Unwesentlichen abzustreifen. Das daraus hervorgehende Werk mag ungewöhnlich unpersönlich erscheinen; aber es ist das nur in dem Sinne, daß es nicht mehr danach verlangt, auf ein Piedestal zum Ruhme eines einzelnen *Menschen* gestellt zu werden. «Piedestal»-Kunst gehörte einer Zeit an, als der Mensch sich selbst auf ein Piedestal gehoben sah. Heute fühlt er sich eindeutiger nur als Teil eines allumfassenden Musters, das sich ihm außen und innen entfüllt, und Anonymität ist nicht notwendigerweise ein Versagen mehr. Und das gilt nicht nur auf der Ebene des Kosmos. Indem sie ihre Künstler großartig feiert, zeigt unsere Gesellschaft die Neigung, sie alle, mit Ausnahme der größten und unbekanntesten, abzufertigen. Vielleicht werden die Künstler in steigendem Maße gerade die Anonymität suchen, um ihre Freiheit bewahren zu können.

Das klingt wie eine programmatische Erklärung, und es ist auch eine solche. Aber wie alle solchen Erklärungen hat auch diese ein Pro und Contra. Ich persönlich habe das Gefühl, daß das, was wir brauchen, nicht die fortschreitende Entpersönlichung ist, sondern die Humanisierung der Kunst als eines der Mittel zwischenmenschlicher Beziehung. Diese kinetischen Gegenstände sind schön an sich; aber es ist ein Unterschied zwischen schönen Gegenständen und der Sprache der menschlichen Beziehungen. Der kritische Punkt ist erreicht, wo die Grenzen zwischen dem Gegenstand und der technischen Wirklichkeit verwischt werden.

J. P. Hodin

Bücher

S. Giedion: *Ewige Gegenwart. Die Entstehung der Kunst. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel*

440 Seiten mit 350 Abbildungen und 5 Karten

Fretz & Wasmuth, Zürich, und DuMont Schauberg, Köln 1964

Fr. 108.-

In der Fragwürdigkeit, ja Gefährdung unserer heutigen Existenz, über die sich nur blinde Fortschritts- und Zukunftsgläubigkeit hinweglügen kann, mag sich besonders eindringlich die Frage nach unserem Woher stellen. So ist es kein Zufall, wenn in den letzten Jahren solches «Suchen nach Adam» sich in

mancherlei Form im Buch niederschlägt und selbst im Taschenbuch sich vervielfältigt. Keiner der Versuche, zu einer Erkenntnis unserer Ursprünge zu gelangen, ruht auf einem so breiten und soliden Fundament wie die Untersuchungen Siegfried Giedions. Unter dem Titel «The Eternal Present» (Ewige Gegenwart) hat der Schweizer Kunst- und Architekturhistoriker seine 1957 im Rahmen der «Mellon Lectures in the Fine Arts» an der National Gallery in Washington gehaltenen Vorlesungen zu einem gewichtigen, zweibändigen Werk ausgeweitet, das von der Bollingen Foundation 1962 und 1964 im Verlag Pantheon Books, New York, herausgegeben wurde. Der erste Band («The Beginnings of Art»), der sich mit der Entstehung der Kunst, das heißt der Malerei und Plastik, beschäftigt, ist Ende letzten Jahres in deutscher Ausgabe erschienen; die deutschsprachige Ausgabe des zweiten Bandes («The Beginnings of Architecture»), der sich der Entfaltung der Architektur in den frühen Hochkulturen widmet, soll in absehbarer Zeit folgen.

Der erste in deutscher Fassung nun vorliegende selbständige Teil dieses Werkes, der sich mit der Entstehung der Kunst beschäftigt, mag zunächst als ein sehr umfängliches, sehr detailliertes Panorama der gesamten prähistorischen Kunst erscheinen. Entscheidend gefördert durch die Rockefeller Foundation, konnte Giedion über Jahre hinweg sich eine umfassende Anschauung des Gesamtbestandes prähistorischer Kunst verschaffen und einen Überblick über ihre sozusagen «naturwissenschaftliche» Erfassung in der eigentlichen anthropologischen Fachliteratur gewinnen. Allein, wenn dieses breit angelegte, eine gewisse Vollständigkeit anstrebende Werk über die prähistorische Kunst den Charakter eines Kompendiums zu haben scheint, so wird selbst der Leser, der den Autor und seinen – oft mutig und fervent verteidigten – Standpunkt im Ringen um Gegenwartsfragen nicht kennt, bald merken, daß dieses Buch nicht bloß eine Publikation mehr über prähistorische Kunst sein will.

Denn wenn hier von künstlerischen Manifestationen gehandelt wird, die Zehntausende von Jahren zurückliegen, so beziehen sich die Grundfragen, die Giedion stellt und beantwortet, auf die Gegenwart. Anders gesagt: Giedions Konnex mit den entscheidenden künstlerischen Auseinandersetzungen unserer Zeit vertiefte die Überzeugung, daß Kunst nichts Aufgesetztes, Sekundäres, nicht eine «Garnitur» ist, sondern eine Uraussage. Sie entsteht am Beginn des Verlangens (und als Niederschlag des Verlangens) nach Ausdruck. Darum geht sie der Architektur voraus. Die Kunst «wächst aus

des Menschen innerster Leidenschaft, ein Medium zu schaffen, um seinem Innenleben Ausdruck zu geben». Und da in der Urzeit sich die Gedanken des Menschen um seine Beziehungen zu den unsichtbaren Kräften drehten, war ihm die Kunst die «kostbarste Hilfe» bei der Klärung seiner Situation, beim leidenschaftlichen Versuch, sich zu behaupten. Kunst also ist «eine fundamentale Erfahrung». Dies darzulegen ist Giedions Ziel, und das hebt seine Untersuchungen von einem Kompendium der prähistorischen Kunst ab. Giedion zeigt, daß die Kunst für den Menschen in dem gewaltigen Zeitraum zwischen dem späten Moustérien und dem späten Magdalénien – einer Spanne von zwischen fünfzig- und hunderttausend Jahren – das entscheidende Mittel war, dem Unsichtbaren sichtbare Gestalt zu verleihen und daß dieses Ziel auf großartige Weise erreicht wurde.

In einem einleitenden Kapitel über «Kunst als Uraussage» wird die Bedeutung des Symbols als «Waffe des Überlebens» dargelegt und die Unterordnung des prähistorischen Menschen unter das Tier: der urzeitliche Mensch erlebt noch nicht anthropomorph, sondern zoomorph. Es folgt eine Darstellung der Ausdrucksmittel in der frühen Kunst. Zentraler Begriff ist hier derjenige der Abstraktion; Giedion erläutert ihn, mit ständigem Bezug auf die Abstraktion in der heutigen Kunst, anhand prähistorischer Beispiele. Weitere, eng mit der dominierenden Umrißdarstellung in prähistorischer Zeichnung und Malerei verknüpfte Begriffe sind diejenigen der «Transparenz» und der «Simultaneität». Eingehende Erörterung findet das Symbol (Hand als magisches Symbol, Fruchtbarkeitssymbole usw.), das als eigentlicher Schlüssel zur prähistorischen Kunst erscheint. Umgekehrt läßt diese den faszinierenden Prozeß der Symbolisation besonders deutlich erkennen. Auch hier schlägt Giedion die Brücke zur Gegenwartskunst, die wieder höchstes Interesse für das Symbol bekundet; doch werden die fundamentalen Unterschiede zwischen sinngeleiteter prähistorischer und formmagischer Symbolik der Gegenwart stets unterstrichen. Als nächstes tritt «das heilige Tier» in den Mittelpunkt der Betrachtung, die einmal mehr die Präponderanz der Tierdarstellung in der prähistorischen Kunst sichtbar macht. Die «Entthronung des Tieres», der Übergang von einer zoomorphen zu einer anthropomorphen Stellung des Menschen zur Welt (der den Übergang zu den frühen Hochkulturen bezeichnet), wird als eine Revolution von höchster Tragweite gesehen: «Es handelt sich um einen Abschließungsprozeß, eine Entfremdung, die den Men-

schen immer gefährlicher von der ihn umgebenden Welt trennt.» Gemessen am Umfang der Tierdarstellungen in der prähistorischen Kunst haben menschliche Figuren untergeordnete Bedeutung. Eine Hauptgruppe bilden die plastischen «Venus-Figuren», die wie die meisten prähistorischen Symbole um die Fruchtbarkeit bei Tier und Mensch kreisen. Daneben sind es Gestalten ohne Kopf oder Maskenträger und hybride Geschöpfe – «überhöhte» Wesen, Mediatoren zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, die Anlaß zu Fragen nach den religiösen Vorstellungen der Urzeit geben.

Ein letzter Abschnitt gilt der prähistorischen Raumkonzeption. Gerade hier distanziert sich Giedion deutlich von den Auffassungen der Prähistoriker und Archäologen. Der traditionellen Negation einer klaren Raumvorstellung beim prähistorischen Menschen (chaotisch, richtungslos usw.) stellt Giedion mit überzeugenden Begründungen, die zum nicht geringen Teil aus den neuen Raumvorstellungen zeitgenössischer Kunst gewonnen sind, den Vorschlag eines «universalen Raumes» in der Prähistorie gegenüber. «Was die Raumkonzeption der Urzeit von allen späteren unterscheidet, ist die nie wieder erreichte Unabhängigkeit und Freiheit in der Gesamtschau. Es gibt in unserem Sinne kein Oben und kein Unten, keine präzise Trennung von Nebeneinander und Ineinander und keine Regel über die Größenverhältnisse.» Nicht nur die Fülle des Stoffes – Giedion behandelt alle wesentlichen bis heute bekannten prähistorischen Artefakte: Felsbilder, Stein- und Knochengravuren, Stein- und Tonskulpturen usw. –, nicht nur die Vielfalt der Gesichtspunkte, unter denen diese frühesten Zeugnisse der Kunst betrachtet werden, machen das Werk zu einem begehrenswerten Handbuch, sondern vor allem auch die sorgfältige Illustration der Ausführungen durch 350 photographische und zeichnerische Abbildungen. Giedion hat sich die Mühe genommen, fast alle Denkmäler neu photographieren zu lassen. Dieser Aufgabe haben sich die Zürcher Photographen Hugo P. Herdeg und, nach seinem frühen Tod, Achille Weider unterzogen. Und noch ein weiterer Zürcher hat zur optischen Eindringlichkeit des Werkes beigetragen: Karl Schmid, der mit seinen Schülern die vorzüglichen Zeichnungen in Punktmanier lieferte, die oft eine photographische Aufnahme erst verständlich machen und, die fragwürdigen «Umzeichnungen» in der bisherigen prähistorischen Literatur weit hinter sich lassend, ein Beispiel vorbildlicher wissenschaftlicher Illustration darstellen. Eine ausführliche Bibliographie, sorgfältige Register und Karten mit den

vorkommenden Fundstellen ergänzen den an den Leser allerlei Anforderungen stellenden Band, in dem eine langjährige Forschungsarbeit ihren gültigen Niederschlag gefunden hat. W. R.

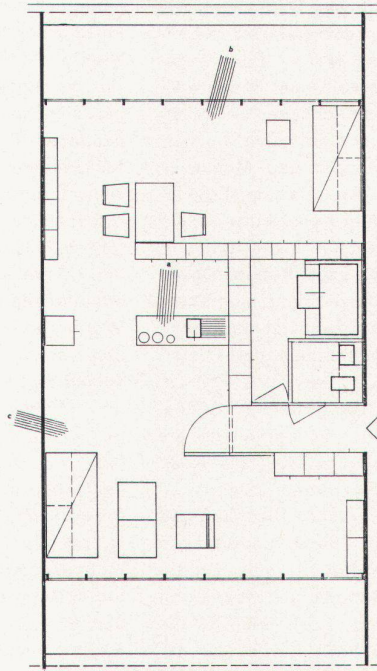
Architecture + Formes + Fonctions
Edition 1964/65; 11^e année
Revue annuelle internationale
Editions Anthony Krafft, Lausanne 1964/65
278 Seiten im Textteil, reich illustriert, Fr. 36.–

Jedes Jahr ist es eine Freude, das Erscheinen dieses westschweizerischen – und internationalen – Jahrbuchs für Architektur anzuzeigen, das nun seine 11. Ausgabe erlebt. Wie im Vorjahr gliedert es sich in drei Teile: der erste enthält eine Reihe theoretischer Artikel, der zweite ein Panorama der internationalen Architektur und der dritte einen Überblick über die schweizerische Architektur des vergangenen Jahres – in diesem Jahre begrifflicherweise beherrscht durch das Bild der Expo 1964 in Lausanne.

Gleich der erste Beitrag, «Architecture et structuralisme», von Felix Candela, greift in eine recht aktuelle Diskussion ein: der bekannte «Schalen»-Ingenieur äußert sich zu der nun anhebenden «unnötigen» Verwendung ingenieurmäßiger Konstruktionen als freie Formen. Er sieht in dieser Bewegung die Revolte des von Natur subjektiven und individualistischen Architekten gegen die großen und notwendig kollektiven Aufgaben unserer Zeit.

Einen Leckerbissen zur Geschichte des Urbanismus bietet uns der gelehrte Genfer Kunstfreund André Corboz mit einem kleinen Essay über «Marqueterie, théâtre et urbanisme dans l'Italie du XV^e siècle». Die Zusammenhänge zwischen der Entdeckung der Perspektive und den Wandlungen des Städtebaues werden vor allem in den Architekturphantasien der Holzeinlegearbeiten evident, mit welchen sich so leicht verblüffende Tiefenwirkungen erzeugen ließen.

Es ist zu hoffen, daß dieses schöne und notwendige Architekturjahrbuch seine Entwicklung fortsetzen und auch in Zukunft mit freier Themenwahl und vor materiell orientierten Einflüssen geschützt erscheinen kann. L. B.



1

Anpaßbare Wohnung

1 Einrichtung für Familie im Stadium I

2 Modellansicht derselben Wohnung: Küche mit Eßplatz

3 Hygiene-Einrichtung, frei kombinierbar

Die anpaßbare Wohnung

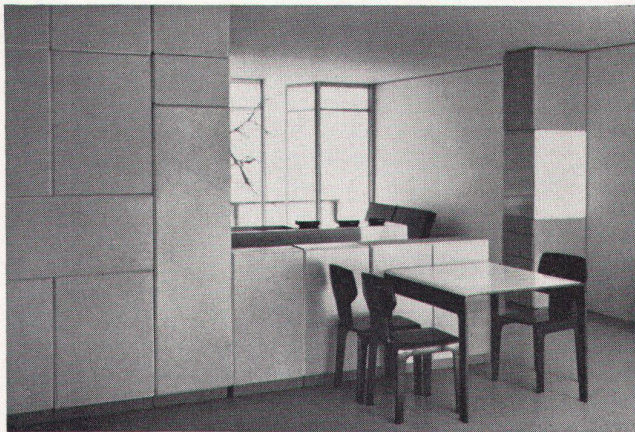
«Die anpaßbare Wohnung – ein System von Industrieprodukten» von Robert Graeff, Walter Kiehneker, Dieter Reich und Heinz Waeger.

Manuskript, ca. 300 Seiten mit vielen Abbildungen

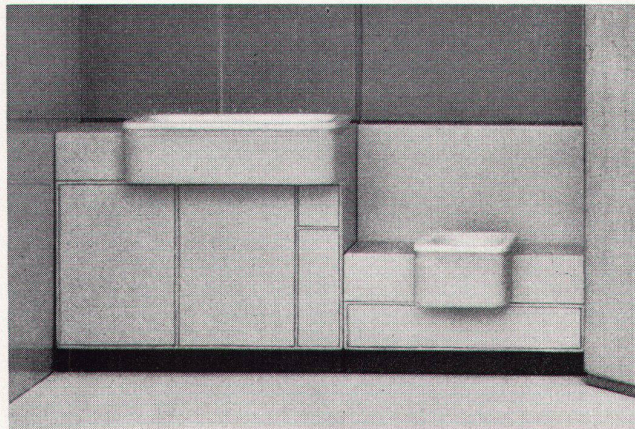
Die anpaßbare Wohnung ist das Thema einer Studienarbeit, für die vier Studenten der Hochschule für Gestaltung in Ulm zeichnen. Obwohl diese Arbeit nicht in der üblichen Buchform, das heißt nicht im Buchhandel erhältlich ist, möchten wir trotzdem an dieser Stelle darauf eingehen. Dies nicht zuletzt deshalb, weil uns das Thema als äußerst aktuell und interessant erscheint. Der Wunsch und das Bedürfnis nach Flexibilität macht sich in immer größerem Umfang geltend. Baukastensysteme von Möbeln scheinen ein bescheidener Anfang einer zukünftigen Entwicklung zu sein, die bis in die Dimension des Städtebaus vordringen wird! In diesem Zusammenhang sei an die Arbeiten von Chenut, Schulze-Fielitz und Friedman erinnert. Die Studie der vier Ulmer Studenten umfaßt eine sorgfältige Bearbeitung einer Vielzahl von Faktoren, die zur Planung eines derartigen Programms notwendig sind.

Über eine kurze kritische Betrachtung der heutigen Wohnungen werden Zielvorstellungen abgesteckt. Es folgen Betrachtungen über soziologische Gegebenheiten, psychologische Einflußgrößen, physiologische Bedürfnisse, Wohnfunktionen, Maßkoordination usw. Auf Grund dieser Untersuchungsergebnisse wird uns ein Ausstattungssystem vorgeschlagen, und als Schluß folgen einige Anwendungsbeispiele. Die besondere Leistung der Studiengruppe besteht in der Systematik, mit der bei dieser Aufgabe vorgegangen wurde. Die Arbeit scheint uns ein beachtlicher Beitrag zum Problemkreis der Flexibilität im Bauen zu sein.

Das Manuskript soll in einer beschränkten Auflage vervielfältigt werden. Interessenten an dieser Arbeit wenden sich möglichst vor Ende Mai an W. Kiehneker, Herdruckerstraße 7, Ulm/Donau. U.B.



2



3

Rolf Ehlgötz: Gartenarchitektur-Wettbewerbe**Band I: Friedhöfe, Gedenkstätten, Kapellenbauten**

69 Seiten mit 97 Abbildungen, Text deutsch und englisch

Paul Parey, Berlin und Hamburg 1965 DM. 29.–

Mit der Herausgabe dieser Hefte bleibt der Verlag Parey konsequent bei seinen Sachbüchern. Rolf Ehlgötz, selbst ein

bekannter Landschaftsarchitekt, möchte damit eine Dokumentation deutscher Gartenarchitektur der letzten zehn Jahre geben. Neu ist die Idee, dafür die besten Wettbewerbe, samt ihren Beurteilungen, nach Sachgebieten gebündelt, in je einem Heft zu präsentieren. Das gut ausgestattete erste Heft «Friedhöfe, Gedenkstätten, Kapellenbauten» ist eine sehr gelungene Zusammenstellung origineller Entwürfe. Dem, der sich mit einer ähnlichen Aufgabe zu befassen hat, sei er Bürgermeister, Beamter oder freischaffender Architekt, wird auf dieses Heft als Hilfe kaum verzichten können.

J.H.

Marcel Strub: Les Monuments d'art et d'histoire du Canton de Fribourg**Tome I. La Ville de Fribourg**

Introduction, Plan de la Ville, Fortifications, Promenades, Ponts, Fontaines et Edifices publics

400 Seiten mit 341 Abbildungen

Birkhäuser, Basel 1964. Fr. 54.–

Die Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte weiß Professor Marcel Strub Dank dafür, daß er, nach seinen zwei Inventarbänden über die kirchlichen Bauanlagen von Freiburg, auch schon den die Spitze der Reihe einnehmenden Band über die Stadt als Ganzes bereitstellen konnte. Denn nur so wurde es ihr möglich, vor Ende 1964 wenigstens eine der beiden Jahressgaben herauszubringen. Und für den Freiburger Forscher, der schon den vierten Band (über die Privathäuser der Stadt) in Angriff genommen hat, bedeutet es eine wohlverdiente Genugtuung, daß sein Werk über die Stadt Freiburg nunmehr den *fünfzigsten* Band des Kunstdenkmälerwerkes der Schweiz bildet. Dem Buch kommt eine thematisch überragende Bedeutung zu. Denn Freiburg besitzt noch das am besten erhaltene Ensemble mittelalterlicher Befestigungsanlagen und zeigt in seinen alten Teilen noch das Gepräge einer gotischen Stadt.

Im Geleitwort des Gesellschaftspräsidenten Prof. Hans R. Hahnloser wird bereits das organische Wachstum eines bewundernswert gut erhaltenen Stadtbildes hervorgehoben und dem Autor dafür gedankt, daß er eine große Zahl unbekannter Dokumente vorführen kann, die die Stadtgeschichte differenzierter beleuchten. Ebenso betont Marcel Strub, daß er den Gründungsplan von Freiburg, der jetzt in Fachkreisen besonderes Interesse findet, und die späteren Erweiterungen der Stadt planmäßig erforscht hat. Er bearbeitete die Quellen über die einzelnen Bauetappen der Stadtbefestigung, und zum erstenmal wird deren Abfolge genau beschrieben und durch Bild

und Plan verdeutlicht. Schon der Abschnitt «Plan et aspect de la ville» läßt das Einzigartige der vom Lauf der Saane umklammerten Altstadt und der durch die Unregelmäßigkeiten der Bodengestalt bestimmten Platz- und Gassenbilder in Erscheinung treten. Von der festungsartigen Gründungsstadt bis zu den über Berg und Tal sich hinziehenden Mauern des Spätmittelalters mit Türmen und Toren wird das Wachstum der historischen Stadtteile verfolgt. Unter den öffentlichen Bauten nimmt das Rathaus den ersten Rang ein; einzelne weitere Bauwerke wurden bis jetzt überhaupt nicht einläßlich beschrieben. Ein Hauptkapitel gilt den Skulpturenbrunnen von Hans Geiler, Hans Gieng und Stephan Ammann.

E. Br.

Künstler-Lexikon der Schweiz

XX. Jahrhundert

Lieferung 10

Bearbeitet vom Kunstmuseum Bern

Redaktor: Hans Christoph von Tavel

80 Seiten

Huber & Co. AG, Frauenfeld. Fr. 11.–

Die Ungeduld, mit der man die Vollenendung des nützlichen Nachschlagewerkes erwartet, wird gemildert durch das erfreulich stetige Fortschreiten der Publikation, deren zehnte Lieferung alphabetisch von Pedretti zu Roesch führt. Neben dem Aufspüren junger Talente, die hier die erstmalige Registrierung ihres Namens finden, läßt sich die Schriftleitung eine einläßliche biographische Würdigung von Persönlichkeiten angelegen sein, über die es zum Teil noch keine eigentlichen Monographien gibt. Den weitaus längsten Artikel erhielt die durch ihre erste Ehe (mit Otto Charles Bänninger) Schweizerin gewordene Bildhauerin Germaine Richier (1902–1959) zugeteilt. Dies rechtfertigt sich schon dadurch, daß die französische Künstlerin schon in Paris, dann vor allem in Zürich («Lehrmeisterin einer ganzen Bildhauergeneration») und später nochmals in Paris «wesentlichen Einfluß auf die Schweizer Plastik gewinnt». Eva Stahn schrieb den Artikel unter Verwendung der unveröffentlichten Pariser Dissertation von D. Milhau (1962), die auch ein Werkverzeichnis enthält. Willkommen ist auch die Biographie des Waadtländer Bildhauers Rodo (Auguste de Niederhäusern), die Hugo Wagner schrieb.

Von den Bildhauern haben sodann vor allem noch Marcel Perincioli, Jakob Probst und Casimir Reymond ihren Platz in diesem Faszikel des Lexikons erhalten, ebenso Antoine Poncet, der 1942 auch zu den Schülern von Germaine Richier zählte. Von den Malern sei an erster

Stelle der Vater dieses Bildhauers, der 1894 in Genf geborene und 1953 in Lausanne verstorbene Marcel Poncet genannt. Er wird als «eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten der Westschweiz» charakterisiert, auch als hervorragender Glasmaler und Mosaizist, der wesentlichen Anteil an der Erneuerung der kirchlichen Kunst hatte. «Sein malerisches Werk blieb bisher ungenügend gewürdigt», sagt Robert Darmstädter, der diese Kurzbiographie schrieb. Zu wenig bekannt ist heute auch der 1884 in Stäfa geborene Albert Pfister. – Erwähnt seien ferner Turo Pedretti (1896–1964) und seine beiden Söhne, dann Alfred Heinrich Pellegrini (1881 bis 1958), Gregor Rabinovitch (1884–1958), Franz Rederer, Imre Reiner, Sigismund Righini (1870–1937), Jakob Ritzmann und die Repräsentanten der Künstlerfamilie Robert: Philippe Robert, sein Bruder Paul-Théophile Robert und dessen Sohn Paul-André Robert, dann auch Ottilie Roederstein (1859–1937) und der 1884 geborene Carl Roesch. Über die Bühnenbildner André Perrottet (1916–1956) und Eric Poncy schrieb Edmund Stadler, der die Schweizerische Theatersammlung in Bern verwaltet.

E. Br.

Jahrbuch der Stiftung Preußischer Kulturbesitz 1963

Herausgegeben im Auftrage des Stiftungsrates vom Kurator der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Hans-Georg Wormit
256 Seiten und 44 Tafeln

G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung KG, Köln und Berlin 1964

Nachdem der erste, nahezu 400 Seiten starke Jahresband 1962 die Geschichte des preußischen Kulturbesitzes (Staatliche Museen und Staatsbibliothek) dargestellt und einläßlich über Werden und Gestalt der durch Gesetz von 1957 gegründeten Stiftung Preußischer Kulturbesitz berichtet sowie die zahlreichen Einzelinstitute unter dem Kennwort «Verhältnis und Verpflichtung» charakterisiert hat, bietet das Jahrbuch 1963 nunmehr einen Überblick über Probleme der Stiftung und über deren erste Arbeitsjahre (1962 und 1963) sowie zahlreiche Einzelstudien aus dem Themengebiet und der Tätigkeit der verschiedenen Sammlungen. Träger der mit einem finanziell bedeutenden Haushaltplan arbeitenden Stiftung sind der Bund und einstweilen vier von den Nachfolgeländern des einstigen Staates Preußen. Seit der Rückführung der kriegsbedingt ausgelagerten Bestände der einzelnen Kunstinstitute nach Berlin und der im Rahmen der Stiftung sich neu entfaltenden Aktivität der Museen und der Staats-

bibliothek tritt die wieder einsetzende Entwicklung Berlins zu einem kulturellen Mittelpunkt in ein helles Licht.

Hervorgehoben seien in erster Linie die großzügigen und sinnvoll koordinierten baulichen Projekte. Insgesamt werden 130 Millionen DM für die Neubauten notwendig sein, während der ordentliche Haushalt der Stiftung im Jahr 1964 bereits 24 Millionen DM erforderte. Skizzen und Modellaufnahmen illustrieren die ausführliche Darstellung, die Kurator Wormit von den Neubauplänen gemäß den von der Stiftung getroffenen Entscheidungen über Standorte der einzelnen Museen, über Architekturwettbewerbe und andere Einzelheiten gibt. Der einst von Bruno Paul geschaffene Museumsbau in Dahlem wird nach einem Entwurf von Prof. Wils Ebert durch einen reichgegliederten Baukomplex erweitert. Im Endzustand werden hier das Museum für Völkerkunde und die drei Abteilungen der asiatischen Kunst den gesamten Raumvorrat beanspruchen. Südöstlich des Tiergartens sollen dann in engem räumlichen Zusammenhang mit der Staatsbibliothek Neubauten für die Gemäldegalerie, die Skulpturenabteilung, das Kunstgewerbemuseum, das Kupferstichkabinett und die Kunstbibliothek entstehen (Wettbewerb unter Zuziehung von Architekten des In- und Auslands). Im Schloß Charlottenburg werden die Nationalgalerie und das Museum für Vor- und Frühgeschichte auch weiterhin verbleiben. Der erwähnte südöstlich des Tiergartens geplante große Baukörper bei der Matthäikirche wird zusammen mit der Philharmonie von H. Scharoun, einem Neubau der Staatsbibliothek und dem Ausstellungsgebäude von Mies van der Rohe ein Kulturforum bilden. E. Br.

Elmar Jansen: Kleine Geschichte der deutschen Glasmalerei

Von den Anfängen bis zum 17. Jahrhundert
112 Seiten mit 38 Abbildungen

VEB Verlag der Kunst, Dresden. MDN 6.80

Die Nützlichkeit dieses kleinen Werkes liegt sowohl in den zumeist nur in Ausschnitten wiedergegebenen Schöpfungen deutscher Glasgemäldekunst als auch in den das Stilkundlich-Historische ergänzenden technologisch-kulturge-schichtlichen Teilen des Textes. Denn man findet hier auch gut orientierende Kapitel über den Werkstoff Glas und seine Verarbeitung seit dem Altertum. Ein Abschnitt über die Wandlungen des Fensterverschlusses im Hochmittelalter leitet über zu den Anfängen der monumentalen Glasmalerei, die uns mit den Augsburger Prophetenfenstern bereits in hoher Meisterschaft entgegentritt.

Einläßlich wird die handwerksgeschichtliche Situation der Glasmacher und Glasmaler im Mittelalter dargestellt. Holzschnitte von Jost Ammann erinnern an das Nebeneinander von entwerfendem «Reißer» und ausführendem «Glaser» im 16. Jahrhundert. Wertschätzung und Sammlerbegeisterung für die alte Glasgemäldekunst begann in der Goethezeit und führte zu einem Massenexport schweizerischer Kabinettsscheiben nach Deutschland und England. Das Buch enthält sorgfältige Literaturangaben. E. Br.

Alfred Stange: Deutsche Gotische Malerei 1300–1430

80 Seiten mit 57 ein- und 16 mehrfarbigen Tafeln

Die Blauen Bücher

Hans Köster, Königstein im Taunus 1964
Fr. 7.95

Als Gegenstück zu der Buchreihe über deutsche Plastik der einzelnen Epochen werden die «Blauen Bücher» mehrere Bilderbände über deutsche Malerei seit der Frühzeit herausbringen. Den mit Wiedergaben von viel unbekanntem Kunstgut der einzelnen Regionen ausgestatteten Band über die gotische Malerei (und die geplante Fortsetzung über die Malerei der Spätgotik) bearbeitete Dr. Alfred Stange (ehemals Professor an der Universität Bonn), der im Rahmen seiner Lebensarbeit als Forscher viele bedeutende verschollene Werke aufspürte und durch kritische Vergleiche und Quellenstudium kunst- und geistesgeschichtliche Zusammenhänge aufdeckte. Er förderte entscheidend die Zuordnung der erhalten gebliebenen Werke. Meisterhaft ist seine auf zwölf Druckseiten konzentrierte und auf die Bilder bezogene Einführung in die gotische Malerei (die man sich größtenteils als Bestandteil geschnittener Altarwerke denken muß) der einzelnen Zeitabschnitte und Regionen. Erst seit wenigen Jahren weiß man, daß der bedeutende Meister Francke in Hamburg ein Dominikanermönch, kein bürgerlicher Meister, war. Der Schweizer Kunstbesitz wird unter den Abbildungen durch eine kleine Tafel im Kunsthaus Zürich (Kreis der Manessehandschrift) und die Solothurner Erdbeerenmadonna repräsentiert. E. Br.

Karl Oettinger und Karl-Adolf Knappe: Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg

VIII + 332 Seiten mit 178 Abbildungen und 14 farbigen Tafeln

Hans Carl, Nürnberg 1963. Fr. 86.80

Der Straßburger Renaissancemaler Hans Baldung Grien (1484 oder 1485 bis 1545), Schüler und vermutlich Freund Albrecht Dürers, ist als künstlerischer Fall besonderer Prägung in den letzten Jahrzehnten in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Nach reichen wissenschaftlichen Forschungen in den zwanziger und dreißiger Jahren, in deren Rahmen vor allem Carl Koch durch die Gesamtausgabe der Handzeichnungen Baldungs Bedeutendes geleistet hat, faßte die Karlsruher Baldung-Ausstellung von 1959 das Gesamtbild der künstlerischen Arbeit Baldungs zusammen. Ein wunderbarer entwicklungsgeschichtlicher Verlauf wurde sichtbar, dessen Quellen teils in Berührungen mit großen Künstlererscheinungen seiner Zeit zu finden, teils – vor allem was die Jugendgeschichte betrifft – auch heute noch von Rätseln umgeben sind. Besonders reizvoll und lehrreich ist die Epoche, in der Baldung nach einer im dunkeln liegenden Frühzeit im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts mit Dürer in Berührung kam. Mit dieser Nürnberger Periode Baldungs, die 1503 greifbar wird und spätestens 1509 mit Baldungs Rückkehr nach Straßburg endet, beschäftigt sich das Buch der beiden deutschen Gelehrten. Es besteht aus einem verhältnismäßig kurzen Text, einem gründlich fundierten wissenschaftlichen Apparat, in dem die gesamte frühere Baldung-Forschung mit großer Gründlichkeit zusammengefaßt ist, und übersichtlichen Registern. Obwohl jeder der beiden Autoren die einzelnen Kapitel separat bearbeitet hat, macht das Werk einen einheitlichen Eindruck.

An sich, vom Thema her gesehen, eine kunstwissenschaftliche Spezialarbeit, die aber über die speziellen Probleme hinaus auch den Nichtfachmann interessiert und fesselt. Allein schon wegen der individuell bedingten Originalität Baldungs, der als einziger der deutschen Renaissancemaler intellektuellen Kreisen entstammte, andererseits ein Maximum von intuitivem Saft verströmte. Ungehemmt, phantastisch bis zum Obszönen und trotzdem im religiösen Bildthema lyrisch, im figuralen von kühner Disziplin, die, getrieben von visionären Kräften über Baldungs Lebenszeit hinaus zum Manieristischen, ja zum Barocken vorstößt.

Alle diese Möglichkeiten zeichnen sich schon in den Werken aus Baldungs Nürnberger Zeit ab. Sie sind, fast vollständig, in vorzüglichen Abbildungen den Ausführungen der Verfasser bei-

gegeben. Ausnehmend getreu die Farbtafeln, treffend in der Wahl der Ausschnitte die Bildetails, an denen die malerische Handschrift Baldungs abzulesen ist, genau die Reproduktionen der Handzeichnungen und vor allem der Holzschnitte, die richtigerweise nicht auf Glanzpapier, sondern zum Teil sogar als Illustrationen zum laufenden Text auf Werkdruckpapier wiedergegeben sind. Auf Baldung fällt der Großteil der Illustrationen. Aber auch die Dürer-Abbildungen sind so zahlreich und typisch in der Auswahl, daß der Zusammenhang Lehrer-Schüler oder Meister-Geselle klar hervortritt.

Die Darstellung dieses Verhältnisses und, innerhalb der Nürnberger Baldung-Werke, deren Chronologie und Würdigung hat sich Oettinger zur Aufgabe gemacht. Er legt eine Fülle interessanter Zusammenhänge dar und versucht bei Baldung, dem stilistischen Werden von Jahr zu Jahr zu folgen. Uns scheint, daß die Stilkritik sich überschätzt, wenn sie eine lückenlose Folge nachweisen will – allein schon, weil sich die Detailentwicklung eines Künstlers in Sprüngen nach vorn und zurück abspielt. Auch bei dem Versuch, aus Gesichtszügen genaue Altersdaten ablesen zu können, scheint sich Oettinger zu übernehmen, wie er auch Einzelnes – zum Beispiel in bezug auf Werkstattverhältnisse – als Fakten vorträgt, was nur hypothetische Annahme ist. Der Leser kann sich also nur mit einer gewissen Reserve orientieren. Ähnlich liegt es bei Knappe Kapitel über die Nürnberger Glasmalereien Baldungs, deren arbeitsmäßiger Verlauf uns auch nur annäherungsweise bekannt ist. Daß Knappe zum mindesten das sogenannte Löffelholzfenster in der Nürnberger St. Lorenz-Kirche als Werk Baldungs nachweist, ist ein großer Gewinn für das Bild des breiten und fruchtbaren Schaffens des jungen – ja – Gesellen oder Meisters oder Meistervertreter? wir wissen es nicht!

Im abschließenden Kapitel charakterisiert Oettinger Baldungs künstlerische Persönlichkeit, die an den Nürnberger Werken – den Arbeiten eines Zwanzig- bis Fünfundzwanzigjährigen! – zu erkennen ist. Mit Recht weist er darauf hin, daß die entscheidenden Züge des Malers im wesentlichen ausgebildet sind: die Intensität der Linie, die expressive Verschränkung der Körperdarstellung, die Plötzlichkeit des Bildausdrucks, die Sinnlichkeit in direkter und distanziert visionärer Ausprägung – das Bewußtsein der Stärke und der Gebrechlichkeit der Natur des Menschen; schon damals, bei dem kaum dem Jünglingsalter entwachsenen Maler, die Vorstellung der «Vanitas». Auch auf die bei Baldung auftretenden krypto-abstrakten Neigungen – «das Kör-

perliche ist bald mehr mit Kubus und Quader, bald mehr mit Kugeln und Elipsoid 'hinterbaut'» – lenkt Oettingen mit Recht unser Augenmerk. Und weist damit auf eine in Baldung steckende Modernität hin, durch die sein Werk eine deutliche Aktualität erhält. H.C.

Georges Peillex: Die Malerei im 19. Jahrhundert

72 Seiten und 176 Tafeln

«Epochen der Kunst», Band 11

C. Bertelsmann, Gütersloh 1964. Fr. 9.55

Mit großer Sachkenntnis gibt der bekannte welsche Kunstschriftsteller Georges Peillex auf 50 Seiten und in 176 ein- und mehrfarbigen Abbildungen in Taschenbuchform eine Übersicht über die Malerei des 19. Jahrhunderts. Er vermittelt in durchaus persönlichen, geistvoll formulierten Charakteristiken der Maler vom Klassizisten David bis zu den zwischen 1905 und 1920 verstorbenen Malern wie Hodler, Menzel, Trübner und dem Zöllner Rousseau ein lebendiges Panorama eines der zweifellos großen Jahrhunderte der Malerei. Ein Register und kurze Künstlermonographien machen das handliche Buch zu einem Nachschlagewerk, das man gerne in Reichweite in seine Bücherei einreihen wird. Ohne Kritik an der ausgezeichneten Arbeit üben zu wollen, darf man sich fragen, ob nicht auch Edvard Munch (1863–1944) und Gustav Klimt (1862–1918) mit ihrem frühen Werk noch bedeutsam in die Kunst des 19. Jahrhunderts eingegriffen haben. Obschon Munch durch sein hohes Alter den größeren Teil seines Lebens in unserm Jahrhundert verbrachte, ist sein bis 1900 geschaffenes Werk unbedingt ein einzigartiger Beitrag zur Malerei des 19. Jahrhunderts. Dasselbe darf von Klimt (1862 bis 1918) gesagt werden, der, neun Jahre jünger als Hodler, im gleichen Jahre wie Hodler gestorben ist. Ein offensichtlicher Mangel hingegen ist die Unterdrückung des großen Landschaftsmalers Barthélemy Menn (1815–1893), und eine kleine Korrektur wäre noch bei Segantini anzubringen, der nicht aus der italienischen Schweiz, sondern aus dem Südtirol stammt. Diese kleinen Mängel sollen und können die originelle Leistung von Georges Peillex nicht beeinträchtigen.

kn.



Adolf Dietrich, Kahle Bäume im Schnee. Kohle. Nachlaß

Adolf Dietrich als Zeichner

Herausgegeben von Hans Buck. Geleitwort von Walter Hugelshofer
108 Seiten mit 100 Abbildungen
Rotapfel, Zürich 1964. Fr. 25.–

Man stellt diesen Band gefühlsmäßig zu Hans Naefs Buch über Karl Geisers Zeichnungen oder Rudolf Frauenfelders und Rudolf Hanharts Verzeichnis der späten Zeichnungen von Hans Brühlmann, wenn auch hier bei Dietrich keine wissenschaftliche Vollständigkeit des Materials gesucht wird, ja die Auswahl der hundert abgebildeten Zeichnungen gelegentlich dem Zufall der leichten Erreichbarkeit anheimgegeben scheint. Aber wieder wird aus dem reichen Vorrat schweizerischer Zeichenkunst der ersten Jahrhunderthälfte geschöpft und ein bedeutendes Lebenswerk zugänglich gemacht.

Auch Dietrichs Werk ist Deutung eines Lebensraumes: der Welt am Untersee. Am Anfang sind es in den Zeichnungen die Menschen und Tiere der nächsten Umgebung: der Vater, die Mutter, die Hauskatze, Hasen, der Fuchs auf der Fährte, dann bald nur noch die Landschaft: immer wieder das Dorf Berlingen, der Blick über den Untersee, Notizen von Fahrten zum deutschen Ufer, von Reisen nach Basel, nach Ludwigshafen, das Bild eines eng umgrenzten, aber um so intensiver erlebten Daseins, aus dem man nur selten durch Gutgesinnte herausgeholt und in eine fremde Umgebung versetzt wurde, von der man sorgfältig notierte Bilderinnerungen heimbrachte. Dieser dokumentarische Aspekt der Abbildungen wird in sympathischster Weise ergänzt durch den einführenden Text des Herausgebers, des Kreuzlinger Juri-

sten Dr. Hans Buck, der aus fünfundzwanzigjähriger Bekanntschaft heraus Dasein und Wesen des Malers darstellt und dem es gelingt, bis in die Sprechweise hinein die Eigenart seiner geistigen Existenz fühlbar zu machen. Walter Hugelshofer zeichnet die künstlerische Entwicklung Dietrichs nach, wie sie sich in den Zeichnungen darstellt, und trägt manch treffendes Detail nach.

Beide Verfasser vermeiden es bewußt, Dietrich als naiven Künstler anzusprechen und ihn in eine enge Stilkomposition einzusperren. Das hindert nicht, daß ihr Buch über das Phänomen der naiven Malerei reiche Auskunft gibt; denn Dietrich war ja eben einer der reinsten und echtsten unter den instinktiven Künstlern unserer Zeit. Gerade über die Naturhaftigkeit der Begabung, die alles von außen Angeflogene schnell ausscheidet, geben die Abbildungen klaren Bescheid. Da ist eine Zeichnung des Schülers nach einem klassischen Dekorationsdetail, offenbar unter Anleitung des Lehrers nach einem Gips oder nach einem Vorlageblatt gezeichnet; da gibt es bis um 1902 Tierzeichnungen, hinter denen man das Kompositionsschema von ostasiatisch inspirierten Illustrationen aus Jugendstilzeitschriften ahnt. Aber in den gleichzeitigen und wenig jüngeren Bildniszeichnungen verfliegt dieses Fremde spurlos, und es bleibt allein ein Ringen um die Fixierung des Natureindrucks übrig, das in seiner Intensität an den heroischen Realismus der Vor-Dürer-Zeit erinnert. Oder 1938 entstehen zwei Zeichnungen nach späten Kompositionen Hans Brühlmanns, die volles Verständnis für deren lineare Konstruktion beweisen, doch für das weitere Schaffen ohne jede Folge bleiben.

In der Frühzeit werden die Zeichnungen oft bildmäßig durchgeführt, denn sie sind ein Ersatz für die noch unerreichbare Malerei. Sobald Dietrich zu der Ölfarbe übergehen kann, behandelt er die Zeichnung fast nur noch als Hilfsmittel, um vor der Natur Landschaftsüberblicke und Details für Ölbilder zu fixieren, die er oft viel später zu Hause, auf seinem Tisch ausführen wird. Und hier erteilen die Abbildungen eine zweite überraschende Auskunft: Naive Malerei ist sonst immer und überall «linear», nicht «malerisch», auf die tastbare, nicht die Erscheinungsform bezogen; aus der Bildniskunst der David-Schule und des Biedermeiers sind Generationen von Sonntagsmalern hervorgegangen – wer sich von ihnen den Impressionismus zum Vorbild nehmen wollte, verunglückte dabei. Adolf Dietrichs spätere Handnotizen dagegen sind oft so locker und malerisch, daß ein Kritiker davor von Bonnard sprechen konnte. Sie sind aber auch nicht als Kunstwerk, nicht einmal als einfache Mitteilung an einen Dritten gedacht, und so bald Dietrich sie ins Bild umsetzte, ging er zu einer das Plastische genau umschreibenden Ausdrucksweise über; hier schien ihm jede Unklarheit verboten. Und doch wirken auch seine Skizzen ganz künstlerisch und ganz als echte Aussage Dietrichs. – Eine Warnung, daß das Phänomen der naiven Begabung sehr viel komplexer ist, als es unseren vor-eiligen Definitionen lieb ist; ein Beweis aber auch für die naturhafte Kraft von Dietrichs Künstlertum. Heinz Keller

Armin Tschanen und Walter Bangerter: Grafik einer Schweizer Stadt – Arts graphiques d'une ville suisse – Graphic art of a Swiss town
128 Seiten mit 193 Abbildungen

Offizielle Schweizer Grafik – Arts graphiques officiels en Suisse – Official graphic art in Switzerland
184 Seiten mit 400 Abbildungen
ABC-Verlag, Zürich 1963 und 1964
Je Fr. 48.–

Dem schon vor Jahresfrist herausgekommenen Band «Grafik einer Schweizer Stadt» folgt von den gleichen Bearbeitern und im gleichen quadratischen Format eine Auslese offizieller Schweizer Graphik. Als Beispiel sorgfältiger graphischer Gestaltung der Druckerzeugnisse einer Stadt wurde Zürich gewählt. Die Idee einer solchen Publikation ist insofern besonders glücklich, als ein solches Gemeinwesen für die Verwaltung und die ihr unterstellten oder ihr nahestehenden Institutionen, wie Museen, Theater, Verkehrsbetriebe, Gas- und

Elektrizitätswerke, Schulen aller Stufen, Stadtpital, Fremdenverkehrswerbung usw., alle Aufgaben der Graphik vom Signet bis zum Plakat, vom amtlichen Briefbogen bis zur Gestaltung der Schullesebücher zu vergeben hat. So enthält denn auch diese Publikation eine Musterkarte hervorragender Lösungen der verschiedensten graphischen Sparten, die vorbildlich präsentiert werden. Willy Rotzler schrieb die Einleitung, aus welcher der Satz herausgegriffen sei: «In Zürich wurde schon früh erkannt, daß zur Rationalisierung wie zur 'Vermenschlichung' der Verwaltung nicht nur ein unmißverständlicher und würdiger Wortlaut der Drucksachen, sondern ebenso sehr deren klare, formal gepflegte Anordnung gehört. So wurde über Jahre hinweg durch systematische Reformen nicht etwa eine uniforme 'Zürcher Amtsgrafik', wohl aber eine einheitliche Haltung angestrebt und weitgehend erreicht.» Die Früchte dieser Haltung liegen in diesem Bande gesammelt vor, der neben einem Sachregister eine Liste von annähernd 200 Graphikern enthält, zu denen sich noch eine große Zahl ausgesuchter Übungsarbeiten der Graphikerlehrlinge der Kunstgewerbeschule gesellen, die auf einen gut geschulten graphischen Nachwuchs hoffen lassen. Den kürzlich erschienenen Band über «Offizielle Schweizer Grafik» eröffnen ein kurzes Geleitwort von Bundesrat Tschudi und eine Einleitung von Dr. Werner Kämpfen, dem Direktor der Schweizerischen Verkehrszentrale. Auf die alte Streitfrage, ob der Stil der Fremdenverkehrswerbung jedem Land und dem Publikumsgeschmack (der in jedem Land auch wieder sehr verschieden ist) angepaßt werden müsse, antwortet Dr. Kämpfen, daß die ausländischen Zustimmungen zu unserer Werbung ihn in der bisherigen Haltung bestärken, «auch der grafischen Präsentation die schweizerische Note zu geben, mithin auch in der Form sich selbst zu bleiben». Was von der Vielfältigkeit der Drucksachen einer Stadt gesagt wurde, trifft auf schweizerischem Boden noch in vermehrtem Maße zu. Organisationen wie die Schweizerischen Bundesbahnen, die Swissair, die Post-, Telephon- und Telegraphenbetriebe, die Schweizerische Verkehrszentrale, das Schweizerische Verkehrshaus, Wohlfahrtsstiftungen und Hilfswerke wie das Rote Kreuz, die Winterhilfe, Pro Juventute, Messen und Ausstellungen und anderes mehr stellen immer wieder reizvolle graphische Aufgaben, die bisweilen auch werbeteknisch besondere Anforderungen stellen, als viele Werbemittel sich oft in kurzer Zeit voll auswirken müssen. Da auch die Schweizerische Landesausstellung in das Erscheinungsjahr dieser Publikation

fiel, enthält sie auch eine Auswahl ihrer Werbung. Eine Übersicht über die beteiligten Graphiker und Werbeberater und ein Inhaltsverzeichnis schließen den Band ab.

Beide Publikationen zeigen den hohen Stand der schweizerischen Graphik, die einst international führend war und, so scheinen diese beiden Bände den Betrachter zu belehren, es wieder werden könnte, wenn nicht nur unsere besten Graphiker ihr Bestes geben, sondern auch die Auftraggeber das Beste wollen und fordern. Die ABC Druckerei und Verlags-AG in Zürich hat beide Bände sehr schön gedruckt, und die Gestaltung durch Walter Bangerter ist von einer sauberen, wohltuenden Konsequenz. kn.

Eingegangene Bücher

Kurt Leibbrand: Verkehr und Städtebau. 394 Seiten mit 249 Abbildungen. Birkhäuser, Basel 1964. Fr. 66.–

Neue Schweizer Architektur – New Swiss Architecture. Herausgegeben von Alfred Altherr. 212 Seiten mit Abbildungen. Arthur Niggli, Teufen 1965. Fr. 49.80

G. E. Kidder Smith: Neuer Kirchenbau in Europa. 292 Seiten mit Abbildungen. Arthur Niggli, Teufen 1964. Fr. 65.50

Karl Otto: Schulbau 2. Berufsschulen – Fachschulen – Höhere Fachschulen. 284 Seiten mit Abbildungen. Alexander Koch GmbH, Stuttgart 1965. Fr. 103.65

Edward Bacon: Auferstandene Geschichte. Archäologische Funde seit 1945. 439 Seiten mit 155 Abbildungen und 56 Tafeln. Orell Füssli, Zürich 1964. Fr. 45.–

Himmliche Zuflucht. Santos aus Neu-Mexiko. Mit einer Einführung von George Mills und Richard Grove. 48 Seiten mit 16 farbigen Tafeln. Buchheim, Feldafing 1964. Fr. 5.80

Hans Zbinden: Giovanni Segantini. 62 Seiten und 34 ein- und 11 mehrfarbige Abbildungen. Schweizer Heimatbücher 44/45/45a. Paul Haupt, Bern 1964. Fr. 15.–

Vincent van Gogh. Gemälde. Mit einem Vorwort von Godo Remschardt. 48 Seiten mit 17 farbigen Tafeln. «Buchheim-Bücher.» Buchheim, Feldafing 1964. Fr. 5.80

Picasso. Frühe Bilder. Mit einem Vorwort von Godo Remschardt. 48 Seiten mit 17 farbigen Tafeln. «Buchheim-Bücher.» Buchheim, Feldafing 1964. Fr. 5.80