

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **50 (1963)**

Heft 6: **Schulbau**

PDF erstellt am: **30.04.2024**

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.

sein. Wenn man sich nämlich vor Augen hält, daß nicht nur die chinesische Malerei, sondern auch das chinesische Lebens- und Weltgefühl der kompakten Realität nur geringes Interesse entgegenbringt und daß auch der Mensch als Individuum nicht im entferntesten die gleiche Rolle wie bei uns im Westen spielt, dann leuchtet ein, daß Fragen wie «gegenständlich und abstrakt» oder die der individuellen Auseinandersetzung mit der konfliktgeladenen Tatsächlichkeit der Welt in der chinesischen Malerei nicht viel zu sagen haben.

Als vor etwa einem Jahr in Linz und Graz Bilder und Graphiken aus dem roten China zu sehen waren, zeigte es sich deutlich, daß die Rotchinesen rechte Stümper im «sozialistischen Realismus» waren. Man wird sie vielleicht schon noch dahingehend verderben können, wie ja auch jetzt die alte Bilderschrift verbannt und durch die lateinische ersetzt wird, was für die Weltkontakte gewiß von großer Bedeutung ist. Wo jedoch der Chinesen sich frei entwickeln kann, bleibt seine Tradition bestehen. Die abstrakte Malweise aber hat schon insofern in dieser Tradition eine Stütze, als es dem Chinesen in seiner Lebens- und Weltvorstellung eben weniger um das konkrete Dasein als um das Sein als solches oder um das Nichts geht, das für ihn gewissermaßen der vorgeburtliche Zustand des Seins ist. Auf dieses Sein und Nichts oder auf das All beziehen sich nämlich auch die acht Maler der Gruppe «Tonfan», wobei ein jeder von ihnen den ihm gemäßen Aspekt, die ihm zugängliche Seite, den mit seinem Wesen korrespondierenden Gehalt des Ganzen zur Gestalt entwickelt und eben im malerischen Gleichnis gegenwärtig macht.

Ob der bedeutende Hsiao-Chin geometrische Formen oder zeichenhafte Rhythmen in gedämpften und doch in ihrer Transparenz intensiven Farben bildet, ob Lin Show als ein chinesischer Ben Nicholson erscheint, ob Ku Fu-Sen eine rauchnebelhafte Säule mit kontrastierendem Lichtpunkt als Zeichen für die ewige Stille setzt oder ob der Gast der Gruppe, Walasse-Ting, explosiv rotierende und ausfahrende farbige Linien-schwünge malt – immer ist das Unendliche das eigentliche Thema.

In einem übersetzten Sinne wird auch bei Huo Hsueh-Kang der uralte Zusammenhang zwischen der chinesischen Malerei und Schrift erkennbar. Tritt er auch bei den anderen Malern nicht so direkt zutage, so spürt man doch auch bei ihnen, daß ihre symbolkräftige Zeichenhaftigkeit aus solcher Quelle fließt und sich aus ihr immer wieder aufs neue speist.

Gewiß hat die Ausstellung, besonders

bei den Gästen der Gruppe, auch schwache Stellen. In ihrer Gesamtheit aber ist sie ein faszinierendes Zeugnis für eine auch im Bildnerischen ausgereifte Haltung, die noch aus einem ungeteilten Leben kommt. Für diese Künstler jedenfalls sind Geist und Materie keine Gegensätze, sondern korrespondierende Glieder und Funktionen eines ganzheitlichen Seins, dessen Fülle sich im Wandel von Werden und Vergehen ihre sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit erschafft. Jorg Lampe

Bücher

Kunst und Naturform

Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Schmidt und Prof. Dr. Robert Schenk mit einer Einführung von Prof. Dr. Adolf Portmann

132 Seiten mit 68 meist farbigen Tafeln
Basilius Presse AG, Basel 1960. Fr. 68.–

Das vorliegende, sorgfältig ausgestattete Buch – die farbigen Reproduktionen sind außergewöhnlich gut – ist im Anschluß an eine gleichthematische Ausstellung entstanden, die, zusammengestellt von Arnold Rüdinger und Gottfried Honegger, anläßlich des zweihundertjährigen Bestehens der Basler chemischen Firma J.R. Geigy in Basel stattgefunden hat. Ausgangspunkt der Ausstellung waren die merkwürdigen Analogien zwischen Naturstrukturen, die uns die starken Mikroskope sichtbar machen, und bildnerischen Formen und Strukturen, die in der modernen Malerei und Plastik hervorgetreten sind. Im Buch sind wie in der Ausstellung Bilder und Plastiken der verschiedenen gegenstandslosen Kunstrichtungen von Cézanne bis zur Gegenwart mikroskopischen Vergrößerungen von Naturstrukturen gegenübergestellt.

Das Buch, der Kunst- wie der Naturwissenschaft zugeordnet, greift ein aktuelles, viel diskutiertes und viel mißbrauchtes Problem auf, das Geschichte hat; siehe Ernst Häckels «Kunstformen der Natur», in Lieferungen von 1899 bis 1904 erschienen. Kein Zweifel, daß die Analogien vielfach verblüffend sind. Es scheint eine geheimnisvolle Beziehung vorzuliegen, indem die modernen Künstler nicht (oder nur selten) auf dem Weg über das Mikroskop zu ihrer Formensprache gelangt sind. Die Entstehungsabläufe sind grundverschieden: in der Natur evolutionäre Vorgänge auf Grund der Gesetze der Materie und der Dynamik, in der Kunst auf Grund denkerischer und intuitiver,

also geistiger Prozesse. Es stellen sich entscheidende Fragen, unter denen diejenige nach grundlegenden Änderungen in Ziel und Sinn des künstlerischen Schaffens, das heißt die Ablösung des «Bildes» durch das Symbol (Signal, Gestalt), die schwierigste ist. Daß die Basler Publikation auf effektvolle vulgärwissenschaftliche Theorien und Interpretationen verzichtet, ist ihr hoch anzurechnen. Die drei beigegebenen wissenschaftlichen Beiträge halten sich streng an diese Maxime.

Der Naturforscher Adolf Portmann stellt die Doppelgestalt des Lebendigen, die mikromolekulare Struktur des Plasmas und den makromolekularen Aufbau der sogenannten höheren Geschöpfe, dem Doppelphänomen der vom Künstler auf Grund des direkt Gesehenen geschaffenen Bildform einerseits und der aus der freien Vorstellung entstehenden Bildes gegenüber. In den Ergebnissen vermutet er analoge Vorgänge: für den Naturwissenschaftler das Erlebnis der mikroskopischen Sicht, für den Künstler die Entdeckung des Eigenlebens der optischen Elemente. Es sind also keine direkten Beziehungen, sondern sie spielen sich auf einer anderen Ebene ab, auf der keine Vermischungen möglich sind. Dies die distanzierte Sicht des Naturforschers.

Über den Entstehungsprozeß der mikroskopischen Bilder – sie hängen weitgehend vom Zufall des Ausschnittes usw. ab, und ihre «Schönheit» sei ein durchaus sekundäres Ergebnis oder ein künstliches, wenn man will – berichtet Robert Schenk. Auch er sieht keinen direkten Zusammenhang. Er sucht ihn in der Gesamtlage: «Die wahre Ursache für die offenkundige formale Verwandtschaft scheint vielmehr in der geistigen Grundhaltung zu liegen, die in der Wissenschaft und der Kunst unsrer Zeit zum Ausdruck kommt.» Hier ist der wichtige Gedanke einer tieferen Identität von Wissenschaft und Kunst angetönt.

Am schwersten hat es die Kunstwissenschaft, die Georg Schmidt vertritt. Schmidt wendet sich in aller Schärfe gegen die Gegner der gegenstandslosen Kunst, die nun behaupten, sie sei nichts als banaler Naturalismus, der «statt Landschaften und Kohlköpfe Kristall- und Mikrostrukturen imitiert». Dem stellt Georg Schmidt das Faktum gegenüber, daß die Künstler des 20. Jahrhunderts ihre Entscheidungen von innen aus, ohne Kenntnis der Naturphänomene getan haben. Er geht so weit, die Frage nach dem Sinn der Parallele zwischen «Kunst und Naturform» zu stellen, die sich möglicherweise als ein großes Mißverständnis enthülle. Seine Antwort ist Ja und Nein. Die Analogien liegen vor, aber eine direkte Beziehung besteht

nicht. Er stützt sich unter anderem auf ein höchst klarsichtiges Wort Paul Klees: «Also befaßt sich der Künstler mit Mikroskopie? Historie? Paläontologie? Nur vergleichsweise, nur im Sinne der Beweglichkeit. Und nicht im Sinne einer wissenschaftlichen Kontrollierbarkeit auf Naturtreue! Nur im Sinne der Freiheit. Im Sinne einer Freiheit, die lediglich ihr Recht fordert, ebenso beweglich zu sein, wie die große Natur beweglich ist.» (Jenaer Rede von 1924.)

H.C.

Robert Schmutzler:

Art Nouveau – Jugendstil

324 Seiten mit 348 Abbildungen und 12 farbigen Tafeln

Arthur Niggli, Teufen 1962. Fr. 83.50

Von allen Büchern, die in den letzten Jahren zum Thema der Kunst um 1900 erschienen sind, ist dieses das lebendigste, selbständigste und am schönsten ausgestattete. Es trägt einen ähnlichen Titel wie die vieldiskutierte Zürcher Ausstellung des Jahres 1952, der sich schon damals als eine Art Verlegenheit aus dem Zwielficht ergab, das über dieser so anziehenden, aber auch problematischen und irgendwo suspekten Periode liegt, die das 20. Jahrhundert einleitet, in dem so Großartiges und so Fürchterliches geschehen ist, mehr und Gegensätzlicheres als in früheren kontroversen Zeitläuften. Schmutzler, der sich über die Kontraste der von ihm beschriebenen Zeitspanne im klaren ist, nimmt die Wortbildung «Art Nouveau» als einen Begriff, der mit maskulinem Artikel versehen – «der Art Nouveau» – und dekliniert wird, als wäre er ein eingebürgertes deutsches Wort. Die Wirkung ist weder angenehm noch überzeugend. Das Werk ist das Ergebnis langer, sorgfältiger wissenschaftlicher Forschung Schmutzlers, die sich zum großen Teil in England, der Wiege eines Abschnittes dieser Entwicklung, abgespielt hat. Neben den Standardbeispielen, die in allen bisherigen Publikationen herangezogen sind, breitet Schmutzler ein ungemein reiches, wenig und nicht bekanntes Material aus, das aus den verschiedensten Regionen Europas (einiges auch aus Amerika) und aus den verschiedensten Perioden seiner künstlerischen Geschichte stammt. Die Abbildungen – von der Architektur über die bildenden Künste bis zum Kunstgewerbe und der Typographie – sind von dramatischer Spannung erfüllt. Raffinierte Details erscheinen auf den großformatigen Tafeln und geben Einblick in das innere Leben der meist erregten Formenwelt der Epoche. Des Guten ist fast zu viel getan, und es erhebt sich die Frage, ob die optische

Dramatisierung das eigentliche historische Bild nicht verzeichne, das ohnehin schon an den Folgen modischer Überschätzung und damit Falschbeurteilung zu leiden hat. Schmutzler weist im abschließenden Kapitel seines Buches gerade auf diese Problematik und Brüchigkeit der Situation hin.

Seine Thesen und Interpretationen drückt der Verfasser in einem brillanten literarischen Stil aus, in dem ihm ausgezeichnete Formulierungen gelingen. So im Einleitungskapitel, das in breiter, auch die gleichzeitige Literatur einbeziehender Darstellung den Umkreis des Phänomens Jugendstil absteckt, die historischen Voraussetzungen und den Verlauf generell aufzeigt, oder im Schlußkapitel, wo das treffende Wort «biologische Romantik» fällt, womit ohne Zweifel zwei wichtige Komponenten erfaßt sind, von denen man in der bisherigen Forschung noch nicht oder zu wenig Kenntnis genommen hat. Allerdings trägt die Neigung zu literarischer Verlebendigung auch die Gefahr zu Entstellungen in sich. So wenn Octave Maus als der «Rädelsführer» der belgischen Bewegung der achtziger und neunziger Jahre bezeichnet wird; Maus war ein höchst kultivierter Advokat, fortschrittlich im Denken und Sehen, aber diszipliniert und kultiviert im Tun, kein wilder Mann, kein Fahnenchwinger, kein Rädelsführer.

In der Betonung neu ist Schmutzlers Ausbreitung und Aufspaltung der Fragestellung. Bei der Suche nach den Ursprüngen gelangt er zu William Blake und seinen Zeitgenossen, wenn nicht sogar über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg zu kretischem Dekor, das heißt zu latenten Phänomenen, die jenen der Zeit um 1900 analog sind. Auf diese Symptome, die Schmutzler Proto-Art Nouveau nennt, folgt die ausführliche, ausgezeichnete Darstellung der Situation um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit Präraphaelismus, Japanismus und den Anläufen des Kunstgewerbes; alles Erscheinungen, die Schmutzler mit Bezug auf bestimmte Stilelemente – Wellenlinie, Wölbung – als Früh-Art Nouveau bezeichnet. «Hoch- und Spät-Art Nouveau» betitelt sich das folgende Kapitel, in dem Schmutzler zur bisherigen Aufteilung zurückkehrt: nach Nationen, Regionen oder Städten (als Kunstzentren) und innerhalb dieser Gruppierung nach Einzelpersonlichkeiten. Darunter befinden sich vorzüglich charakterisierte Abschnitte. Vor allem über den englischen Anteil, im einzelnen über Whistler, Beardsley, über Mackmurdo, Voysey und eine Reihe bisher übersehener Künstler. Anderes ist proportional zu knapp geraten – der erste Abschnitt über Van de Velde oder die Darstellung der Leistung Berlages. Auch der deut-

sche Anteil kommt eher zu kurz (vielleicht als Inversion, weil Deutschland bisher zu sehr in den Vordergrund gerückt war), Wien, Schottland mit Mackintosh und auch Spanien mit Gaudi erscheinen im Verlauf der Darstellung zu spät. Das alte Übel, das sich aus der regionalen Einteilung ergibt. Aber man wird in Schmutzlers Darstellung immer wieder durch neues Material, unverbrauchte Gesichtspunkte und glänzende Aperçus entschädigt. Die bisher unüberwundene Problematik des Stoffes liegt darin, daß eine genetische Chronologie auf Grund von Stilmerkmalen nicht aufzustellen ist, es sei denn, man gehe von der Vorstellung eines Gesamtphänomens aus, das an verschiedenen Stellen der westlichen Welt teils autochthon, teils auf Grund schwer destillierbarer Zusammenhänge aufbricht.

Schmutzler läßt in seiner Darstellung die großen, die führenden Gestalten gebührend hervortreten. Antoni Gaudi ist für ihn der Größte. Eine schwierige Frage: Gaudi ist ohne Zweifel ein Genie gewesen; er ist nicht nur Spanier (von den Zusammenhängen mit balearischen künstlerischen Phänomenen spricht Schmutzler nicht), sondern, wenn auch vielleicht sekundär, mit europäischen Ereignissen (Wagnerianertum) verbunden. Als Genie steht mindestens neben ihm Mackintosh und Frank Lloyd Wright, über den noch ein Wort zu sagen sein wird. Als Talente erreichen ihn Horta, Olbrich, Josef Hoffmann, Sullivan. Als Persönlichkeiten – und in solcher Zeit der Veränderungen zählt die Leistung der Persönlichkeiten vielleicht mehr – haben Van de Velde, Adolf Loos, bis zu einem gewissen Grad auch Peter Behrens mindestens so viel oder mehr Gewicht als Gaudi. In der Beurteilung dieser Dinge scheint uns Schmutzler weniger sicher, wie überhaupt auch in bezug auf künstlerische Qualität eine gewisse Unsicherheit vorzuliegen scheint.

Merkwürdigerweise fehlt in Schmutzlers so breit angelegten Buch der Sektor der Bühne, auf den durch das Wirken Adolphe Appias und Gordon Craigs, der kurz erwähnt wird, ein entscheidender Durchbruch erfolgt, der zweifellos zum Bereich der bildenden Künste und der ihnen zugeordneten Aktivitäten gehört. Mindestens so gravierend ist die Lücke in bezug auf Nordamerika. Schmutzler beschränkt sich auf die Darstellung der Beiträge Louis Sullivans und Louis Comfort Tiffanys; am Rand erscheint noch der Zeichner Will Bradley. Wenn auch eine Spezialarbeit über Art Nouveau in Nordamerika noch aussteht, so sehen wir doch schon seit einiger Zeit, daß eine sehr lebendige, zum Teil gewiß autochthone Entwicklung vorliegt, die sich zum Teil (im kunstgewerblichen

Sektor) auf Ruskin beruft, zum Teil aus der seltsamen amerikanischen Folklore Kräfte bezieht. In der Architektur sind hier höchst bemerkenswerte Gestalten wie Bernard Maybeck, die Brüder Green & Green oder Eric Gill zu nennen. Vor allem aber Frank Lloyd Wright, dessen schöpferische Leistung bald nach 1890, gleichzeitig mit Horta, Van de Velde, Mackintosh, Otto Wagner in Wien einsetzt. Man kann Wright vielleicht als einen Außenseiter der Art-Nouveau-Entwicklung ansehen, aber man wird sich mit ihm als einem Zeitgenossen dieser Strömung auseinandersetzen müssen. Und immerhin hat Frank Lloyd Wright dem Verfasser dieser Zeilen selbst erzählt, daß man ihn, als er 1910 nach Europa kam, «the American Olbrich» genannt hat. Also in der Epoche selbst hat man den Zusammenhang gesehen.

Das Schlußkapitel Schmutzlers, «Der Sinn des Art Nouveau», in dem neben dem Begriff biologische Romantik jener eines «abstrakten Dynamismus» umschrieben wird, ist in seinen breiten Perspektiven wiederum voller geistreicher Anregungen, die das Doppellicht der Zeit, in der Vitales und Esoterisches, Priesterliches und Laszives, Mondänes und Proletarisches miteinander und gegeneinander spielen, in Erscheinung treten lassen. «Bei allem Zynismus ist (der) Art Nouveau voller Sentiment», wie Schmutzler es zusammenfaßt. Und mit der Wendung ins Allgemeine fährt er fort: «Von dieser Seelenstimmung des Fin de siècle ging Sigmund Freud aus, als er später über das Unbehagen in der Kultur schrieb.» Wenn Schmutzler damit zugleich die Stelle fixiert, an der die moderne Kunst einsetzt, setzt er zugleich ein skeptisches Vorzeichen für die Entwicklung im 20. Jahrhundert, vor der er seine Darstellung abschließt. Es ist noch die ausgezeichnete, ausgewählte Bibliographie – nicht das übliche komplette Perfektionsmonstrum – zu erwähnen sowie das mit sorgfältigen Maßangaben ausgestattete Bilderverzeichnis und der Namensindex. H.C.

Hans M. Wingler: Das Bauhaus

1919–1933 Weimar Dessau Berlin

556 Seiten mit 752 Abbildungen

und 10 farbigen Tafeln

M. DuMont Schauberg, Köln, und Gebrüder Rasch & Co. 1962. DM 145.–

Endlich liegt Winglers lang erwartetes Buch über das Bauhaus vor, ein imponierender Foliant, den man auf einem Tisch lesepult als moderner «Hieronymus im Gehäus» zu studieren hat. Das Werk beruht auf langjähriger Sammlungs-

und Forschungsarbeit, die sich in beiden Teilen Deutschlands und in den Vereinigten Staaten abgespielt hat, wo sich nicht nur die entscheidenden Zeugen – Gropius als Gründer und Leiter der ersten neun Jahre, neben ihm Bayer und Albers und Mies van der Rohe als letzter Direktor –, sondern auch wertvolles dokumentarisches Material befindet. Auch in Europa sind viele Bauhäusler befragt worden. Trotzdem waren Befragungslücken kaum zu vermeiden, um so mehr als die Entscheidung, auf welche Zeugen er sich zu stützen habe, für Wingler aus verschiedenen Gründen schwer gewesen sein mag.

Als einem Vorhaben von großer Bedeutung sind der Publikation große Unterstützungen von offiziellen und privaten Institutionen zuteil geworden. Unter diesen hat die Firma Gebrüder Rasch, die seit dem Ende der zwanziger Jahre kontinuierlich als Fabrikanten der Bauhaus-Tapeten (und deren Derivate) großen praktischen Nutzen gezogen hat, in der Funktion als Verlag die Veröffentlichung großzügig gefördert. Als Resultat all dieser Aktivitäten ergab sich ein mit größter Opulenz ausgestatteter Band, der – obwohl in vielem problematisch – in seiner Art als grundlegend zu bezeichnen ist.

Es hat sich neuerdings gezeigt, daß die sachliche und faktengetreue Darstellung zeitnaher Phänomene mit noch größeren Komplikationen verbunden ist als jene historisch abgerückter Ereignisse. Der Nahnebel ist fast undurchdringlicher als der geschichtliche Fernnebel. Persönliche Interessen, Mißgunst, Glorifikationsdrang färben und verändern die Fakten, die an sich noch unverfälscht erfaßbar sein sollten. Der Historiograph der sogenannten Zeitgeschichte wird allzu sehr und vielleicht gegen seinen eigentlichen Willen zu Rücksichten veranlaßt. So wird er unversehens zum Mitschuldigen bei der verhängnisvollen Legendenbildung, die heute schon viele Ereignisse der modernen Kunst betroffen hat.

Im Fall Bauhaus liegen besondere Schwierigkeiten vor. Sein Entstehen und seine Entwicklung fallen in eine leidenschaftliche Periode. Von Anfang an sind stärkste Intensitäten aufeinander gestoßen, die zu generellen Kontroversen und Gruppenbildung geführt haben. Auf der anderen Seite bilden die Bauhäusler eine Art Bruderschaft, in die es nicht ganz leicht ist einzudringen. All dies ist in der bisherigen Bauhaus-Literatur zu spüren, vom Gropius-Bayerschen Buch, das 1938 in New York erschien (heute liegt es im Hatje-Verlag vor) über Argans «Gropius et la Bauhaus» von 1951 (heute etwas gekürzt in Rowohlt's deutscher Enzyklopädie) bis zu

den Auseinandersetzungen beim 1960 stattgehabten Münchner Gespräch über die zwanziger Jahre.

Die Hauptabsicht der Winglerschen Publikation ist Dokumentation. Ihr Rückgrat sind Lehrpläne, Akten, Briefe, persönliche Aufzeichnungen aus jenen Jahren und vor allem ein ungemein reich bestückter Bildteil.

Das Ganze ist von einem knappen Abriss der Geschichte des Bauhauses eingeleitet. Ein Essay von 29 Spalten. Zur Vorgeschichte des Bauhauses gibt Wingler bemerkenswerte Hinweise zurück bis zu Schinkel, Semper, dem unvermeidlichen Crystal Palace, zu Ruskin, Morris, dem englischen Arts and Crafts Movement. Wichtiger wäre es allerdings gewesen, die unmittelbare Vorgeschichte aufzuzeigen: die zum Teil sehr fortschrittlichen Programme der deutschen Kunstgewerbeschulen – Le Corbusier hat über sie und die allgemeine Lage im deutschen Kunstgewerbe als Ergebnis einer Inspektionsreise darüber einen 1912 gedruckten, sehr hellsichtigen Rapport geschrieben –, im besonderen Van de Velde's Weimarer Kunstgewerbeschule, die zu Unrecht als direkte Vorstufe des Bauhauses gilt, vor allem aber die Ideen des aus der deutschen Revolution von 1918 hervorgegangenen Berliner Arbeitsrats für Kunst – Gropius gehörte ihm neben Bruno Taut und Mies van der Rohe als maßgebendes Mitglied an –, von dem viel Gedankengut in Gropius' erste Bauhaus-Konzeption überging. Viele Leser wird es überraschen, zu hören, daß die endgültige Initiative zur Berufung von Gropius vom Lehrerkollegium der Weimarer Kunsthochschule ausging, daß es in der Weimarer Epoche am Bauhaus keine Architekturabteilung gab – sie wurde, vorher ein ewiges Diskussionsobjekt der Studierenden, erst 1927 in Dessau eingerichtet –, daß andererseits die Studierenden schon frühzeitig mit den Problemen der industriellen Produktion konfrontiert wurden, die im ersten Programm von 1919 nur ganz am Rand erwähnt ist. Die Malerei und Bildhauerei wiederum, die im Programm von 1919 an gewichtiger Stelle stehen, verschwanden im Lauf der Jahre, obwohl Kandinsky, Klee, Feininger, Schlemmer – wenn auch alle nicht bis zum Ende – im Verband des Bauhauses verblieben.

In vielem beschränkt sich Wingler, entsprechend seiner Absicht, auf eine skizzenhafte Darstellung. Man bedauert es angesichts mancher grundsätzlicher Probleme, die man in ihrer Bedeutung zum mindestens aufgezeigt haben möchte. Am meisten vielleicht vor der Frage des Verhältnisses zwischen dem Bauhaus und Theo van Doesburg, die trotz der gründlichen Behandlung durch

Bruno Zevi («Poetica dell'architettura neoplastica», Mailand 1953) und trotz der Ausführungen von Jaffé («de Stijl» 1917–1931) nicht definitiv klargestellt worden ist, obwohl Zeugen der Ereignisse erreichbar sind. Wertvoll sind Winglers Hinweise auf halbvergessene Mitarbeiter wie Gertrud Grunow, wichtig die zusammenfassende Darstellung der Entwicklung nach Gropius' Rücktritt – also der dramatischen Periode unter Hannes Meyer, der strengen Regeneration unter Mies van der Rohe und des kurzen, traurigen Abgesangs in Berlin. Die Dokumente, die mehr als 170 Seiten der knapp 200 Seiten des gesamten, eigentlichen Textes umfassen, konfrontieren den Leser unmittelbar mit den Dingen, die sich im und um das Bauhaus abspielten. Hier sind die Ideen, die Ziele, die Ausprägungen der Aktivitäten zu fassen: in der gehobenen Sprache der Programme und Lehrpläne, in der Diktion der Akten und Verträge, im Ton der persönlichen Aufzeichnungen in Briefen und Tagebuchnotizen, in Aufsätzen, die zum Teil aus verborgenen Quellen hervorgezogen sind. Reproduktionen von Handschriften, Flugblättern, Stempeln, Schemata, Illustrationen aus Bauhaus-Publikationen zeigen, wie diese Dinge seinerzeit ausgesehen und wie sie sich im Lauf der Bauhaus-Jahre verändert haben.

Zum Teil sind die Dokumente Auszüge aus Originalen oder Photokopien, die sich heute im Bauhaus-Archiv Darmstadt befinden, zum großen Teil Material aus Gropius' Besitz, der, offenbar im Vorgefühl für die historische Bedeutung seiner Schule, von 1919 an das Material gesammelt hat.

Natürlich stellen sich eine Reihe von Fragen. Wie steht es mit der Auswahl der Dokumente? Gibt es noch primäres Material, das nicht in das Buch aufgenommen ist? Wie steht es mit der zum Teil auszugsweisen Wiedergabe? Hier rührt man an ein Grundproblem des Buches: es ist (partiell) eine Aktenpublikation, aber mit Lücken und Kürzungen, auf die der Leser aufmerksam gemacht wird, was dem Herausgeber hoch anzurechnen ist.

Die Unsicherheit, in der man sich befindet, wird durch recht gravierende Ungenauigkeiten vermehrt. So figuriert unter anderen ein höchst weitblickendes «Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage», ein Exposé, das Gropius 1910 Emil Rathenau, dem obersten Chef der AEG, vorgelegt habe, in Argans erwähntem Buch (S. 41) noch als gemeinsame Arbeit von Peter Behrens und Gropius. In die Legenden zu den Dokumenten haben sich Irrtümer eingeschlichen, die irreführend sind.

Und auch bei den Beschriftungen im Bildteil – um vorzugreifen – sind Mißgriffe passiert. Nur zwei Beispiele: Bei der Abbildung des Nietzsche-Archivs in Weimar heißt es: «Friedrich Nietzsche hat in Weimar seine letzten Jahre verbracht. Das Archiv war ein Treffpunkt der philosophischen Avantgarde.» Man darf nicht annehmen, daß das Gros der heutigen Leser weiß, daß Nietzsche in Weimar bis zu seinem Tod (1900) in hoffnungsloser Geisteskrankheit dahindämmerte; der Hinweis ist also recht verwirrend, weil sich der harmlose Leser allzu leicht Nietzsche im Kreis der Avantgarde vorstellt, ganz abgesehen davon, daß man heute weiß, in welchem Maß das unter der Leitung von Nietzsches Schwester stehende Archiv ein suspektes Unternehmen gewesen ist. Das zweite Beispiel betrifft unexakte Bildunterschriften im Zusammenhang mit Itten und seinem Vorkurs. Die Beispiele lassen sich vermehren. Wir erwähnen sie aus zwei Gründen: als Mahnung zur Vorsicht bei der Lektüre und als Hinweis für allfällige Neuauflagen oder Übersetzungen der Publikation.

Aber das Positive überwiegt doch auch beim Bildteil bei weitem. Das Format des Buches erlaubt große Reproduktionen, was gegenüber dem Gropius-Bayer-Buch zu viel besserer Anschaulichkeit führt. Das aus den Publikationen der Bauhauszeit Bekannte ist durch neues Material wesentlich erweitert worden. Man sieht zum Beispiel die Lokaltäten der Werkstätten in Weimar und in Dessau, wobei die mehr kunstgewerbliche Ambiance in Weimar, die technische in Dessau hervortritt. Die Meister sind in zeitgenössischen Photos wiedergegeben, so daß man sich in die Originalzeit zurückversetzt fühlt. Es tauchen Werke auf – das Haus Sommerfeld von 1921, in dem Gropius Anregungen von Seiten Frank Lloyd Wrights verarbeitet und an dessen Innenausstattung die Bauhaus-Werkstätten in ihrer frühesten Phase mitarbeiteten, und das Weimarer Märzgefallenen-Denkmal (1921), das Gropius von der expressionistischen Seite zeigt –, Arbeiten, die in der neueren Literatur gelegentlich verschwiegen wurden. Das Märzgefallenen-Denkmal mit dem ganzseitigen Photo von Gropius direkt zu konfrontieren, ist allerdings ein Dispositions-Fehlgriff, denn es gehört nicht zu Gropius' typischen oder entscheidenden Werken. Proportional ist im Abbildungsteil den bildenden Künsten – den Werken Kandinskys, Klees, Feiningers, Schlemmers und der jüngeren – nur geringerer Raum gegeben; mit Recht, denn «Bauhaus» heißt: Gerät, Möbel, Graphik, Photo, Architektur. Aber für die gesamte Atmosphäre bedeuteten die großen Meister unendlich viel. Es wäre

eine große Aufgabe, in einer speziellen Untersuchung den Impulsen nachzugehen, die von ihnen auf das Bauhaus als Ganzes ausgegangen sind.

Den Abbildungen – zu denen noch nachzutragen ist, daß ein Teil der alten Photos bei der Clichierung leider modernistisch frisiert wurde, was ihre ursprüngliche Wirkung verschiebt und schwächt – folgt ein Register der Studierenden des Bauhauses in Weimar und Dessau und eine ausführliche Bibliographie, in der vor allem die Verzeichnisse der eigenen Schriften der großen Bauhaus-Männer wertvoll sind.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß für jeden Fachmann oder Laien, der sich für das Bauhaus interessiert, Winglers Publikation unentbehrlich ist. Die erwähnten Mängel sind zum Teil bedingt durch die Kompliziertheit des Stoffes und der Situation. Aber die wichtige Grundarbeit ist getan. Was zu folgen hat, sind weitere Forschungen und Veröffentlichungen zu generellen Bauhausfragen, zu einzelnen Phasen, zu einzelnen Gebieten, auch zum Werk einzelner Persönlichkeiten. Das Bauhaus-Archiv, dessen Ausbau man erhoffen möchte, hat auf Jahrzehnte Arbeit vor sich. H. C.

Pietro Consagra

Einleitung von Giulio Carlo Argan
106 Seiten mit 90 Abbildungen, davon 5 farbig
«Die Plastik des 20. Jahrhunderts»
Editions du Griffon, Neuchâtel 1962.
Fr. 56.–

Seitdem der sizilianische Holz- und Bronzeplastiker Pietro Consagra 1960 den Großen Preis für Skulptur der Biennale in Venedig erhalten hat, ist er mehr und mehr in den Kreis der international anerkannten Künstler getreten. Seine reliefartigen Gebilde mit Durchblicken und verschiedenen räumlichen Ebenen gehören wohl einer abstrakten Formenwelt an, bewahren aber das Spontane und Unberechenbare organischer Gebilde. Das Fatum der Vergänglichkeit umwittert diese Platten. Bald erscheinen die verschiedenen Ebenen als wie von riesigen Borkenkäfern durch die Bronze gefressene Gänge, bald sind sie wie Relikte, an denen das Salz des Meeres durch Jahrhunderte nagte und mythische Meerschnecken die Figuren ihrer Wanderungen zogen. Und doch sind diese Werke nicht einsame Monologe des Künstlers mit der Materie, sondern er spricht durch den geformten Stoff mit den Menschen, dem Meer, mit Sonne und Winden. Letztes Gespräch, Gespräch ohne die Gattin, Glückliches Gespräch, Gespräch mit dem Wind, Hartes

Gespräch, Gespräch in Sant-Angelo sind Werkbezeichnungen, die in einer geradezu geheimnisvollen, zauberhaften Weise, ähnlich wie bei den Bildtiteln Klees, als eine geistvolle Ergänzung die formale Aussage begleiten und erläutern.

Der Text von Argan, einem der bedeutendsten italienischen Kunstschriftsteller, setzt sich mit der Formenwelt und der aktuellen Bedeutung Consagras auseinander. Um aber den deutschen Text genießen oder auch nur verstehen zu können, greift man besser zu einer eigenen Übersetzung aus dem dem Buch ebenfalls beigegebenen englischen Text. So heißt es in der deutschen Übertragung: «Das Raumgefüge dieser abgeplatteten und gequetschten Plastik erweist sich in Wahrheit als existenzielles Zeitgefüge: Der Raum wird zum ausschließlichen Träger einer undefinierbaren Folge von Ereignissen, die plastische Figur bleibt ein Bildwerk, ein grandioses Bildnis der Geschichte.» Im Englischen wird dieser Text verständlich: «The spatial condensation of this flat and crushed plastic form is in reality a condensation of the time of existence: space is nothing more than the form of an indefinite succession of events...» Zu deutsch also: «Die räumliche Verdichtung dieser flachen und gequetschten Plastik ist in Wirklichkeit eine Verdichtung des Zeitbegriffes unserer Existenz: Der Raum ist nichts anderes als die formgewordene unbeschränkte Abfolge von Ereignissen...» Schließlich sollen solche einleitenden Betrachtungen in möglichst klaren Begriffen die Dinge erhellen und nicht verdunkeln! Sie enthalten auch dann noch für viele Leser des Dunkeln genug. Achtzig sehr schöne, teilweise mehrfarbige Reproduktionen, ein Verzeichnis der Einzel- und Gruppenausstellungen, biographische und bibliographische Angaben machen das Buch zu einer mustergültigen Monographie. kn.

François Stahly

*Einführung von Carola Giedion-Welcker
Herausgegeben von Walter Herdeg
84 Seiten mit 84 Abbildungen
Editions Galerie Jeanne Bucher, Paris.
Fr. 22.-*

François Stahly, 1911 als Sohn eines italienischen Vaters und einer deutschen Mutter in Konstanz geboren, in der Schweiz aufgewachsen und geschult, seit 1931 in Frankreich lebend, seit 1960 meist in Amerika wirkend, hat in den letzten zehn Jahren mit steigender Sicherheit seinen Platz unter den einflussreichsten Plastikern Frankreichs einge-

nommen. Zu seinen Förderern und Freunden gehörte seit 1943 der Schriftsteller Henri-Pierre Roché, der Sammler von Brancusi und Wols. 1957 wurde ihm der Große Matarazzo-Preis der Biennale von São Paulo zugesprochen. Seit 1960 ist er als Gastprofessor für Bildhauerei an verschiedenen amerikanischen Universitäten und Kunsthochschulen tätig. Im Juli 1962 erhielt er – vor Roszak, Lipton, R. Howard und Anderson – den ersten Preis und den Auftrag zur Ausführung einer Monumentalplastik für den Golden Gateway Park in San Francisco. Heute arbeitet er an der plastischen Gestaltung der Eingangshalle zum Palais de la Radio in Paris und an einem 6 m hohen Brunnen für die Handelshochschule St. Gallen.

Nun ist auch die verdiente Monographie über sein Schaffen erschienen. Walter Herdeg gestaltete sie, und Carola Giedion-Welcker hat die Einführung verfaßt. Das Buch ist dieser beiden Namen würdig. Carola Giedions dreisprachig wiedergegebener Text zeichnet nach, wie aus den kleinen, vegetativ sprießenden Kleinplastiken, die in den Kriegsverstecken entstanden, große disziplinierte Formgruppen wurden, in denen die mythischen Fundamente des Lebens erscheinen. Ihre Studie zeigt aber auch, daß Stahlys Wirken sich nicht auf das Heraufholen dieser Visionen im individuellen Werk beschränkt, sondern daß er in hohem Maße zum Gemeinschaftsschaffen befähigt ist, ja daß darin eine spezifische Begabung sich äußert. Diese erscheint in den zahlreichen Werken, die Stahly in Zusammenarbeit mit Architekten wie Pierre Pinsard, Paul Herbé, Jean Le Couteur, Nicolas Kazis, Marcel Roux meist für Kirchen geschaffen oder entworfen hat. Vor allem aber zeigt sie sich in Stahlys Praxis der künstlerischen Zusammenarbeit. In Stahlys Atelier werden nicht kleine Entwürfe des Künstlers vergrößert, sondern unter seiner Leitung werden gemeinsame Aufträge durchgeführt, wobei Stahly gerade die persönliche Sensibilität des Einzelnen zu mobilisieren trachtet. So entstanden die Relieffenster für Baccarat (s. WERK Nr. 6/1957) unter Beteiligung von Etienne-Martin, Jacques Delahaye und Antoine Poncet. In diesem Geiste baute Stahly seine Atelierschule in Meudon und die Arbeitsgruppen in Kalifornien (1960), Aspen (1961) und Seattle (1961) auf. – 84 von Carola Giedion kommentierte Abbildungen geben ein anschauliches Bild von Stahlys fruchtbarer Tätigkeit als Bildhauer und Atelierleiter. h. k.

Eingegangene Bücher

Fritz R. Barran: Der offene Kamin. 184 Seiten mit 323 Abbildungen. Zweite Folge. Julius Hoffmann, Stuttgart 1962. Fr. 58.70

Gerhard Krohn: Lampen und Leuchten. Ein internationaler Formenquerschnitt. 216 Seiten mit ca. 800 Abbildungen. Georg D.W. Callwey, München 1962. Fr. 43.30

SIA Schweizer Tiefbaukatalog 1962/63. Herausgegeben vom SIA Schweizerischer Ingenieur- und Architektenverein, Zürich. 650 Seiten. Jean Zubler, Basel

Schweizerisches Bau-Adreßbuch 1962/63. Adreßbuch für die gesamte schweizerische Bautechnik und Maschinen- und Elektroindustrie. Herausgegeben unter Mitwirkung des Schweizerischen Ingenieur- und Architekten-Vereins und des Schweizerischen Baumeister-Verbandes. 990 Seiten. Mosse-Annoncen AG, Zürich

Norman E. Hickin: The Insect Factor in Wood Decay. An Account of Wood-boring Insects with Particular Reference to Timber Indoors. 336 Seiten mit 262 Abbildungen. Hutchinson & Co., Ltd., London 1963. 50/-

Eli L. Levitan: Animation Art in the Commercial Film. 128 Seiten mit Abbildungen. Reinhold Publishing Co., New York 1960. \$ 6.95

Max Burchartz: Schule des Schauens. 274 Seiten mit 180 Abbildungen und 17 farbigen Tafeln. Prestel, München 1962. Fr. 54.20

Daniel Spoerri: Topographie anécdotée du hasard.* 53 Seiten. Galerie Lawrence, Paris

Elisabeth Erdmann-Macke: Erinnerung an August Macke. Mit einem Aufsatz von Lothar Erdmann über August Macke. 290 Seiten mit 24 Tafeln. W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart 1962. Fr. 22.85

Oskar Kokoschka. Blumenquarelle. Zweite Blumenmappe mit sechs mehrfarbigen Wiedergaben und einer Einführung von Doris Wild. Rascher, Zürich und Stuttgart 1962. Fr. 27.45

Begegnungen. Gemälde von Mario Comensoli. Text von Joh. P. Scherer. 30 Seiten und 21 Tafeln. S.A. Natale Mazzucconi, Lugano 1963

P. K. Hoenich: Robot-Art. 64 Seiten und 52 zum Teil farbige Abbildungen. Technion. Israel Institute of Technology, Haifa 1962