

294 sind zutreffend als „Mythen, Großer und Kleiner“ nachgewiesen, aber die gleichbedeutenden Ortsbezeichnungen „les Schweizerhacken“ und „Schwitzer Hägen“ S. 365 bzw. 367 witzigerweise als „Haggen bei Schwyz“.

Im zusammenfassenden Urteil erscheint Raebers Werk als notwendiger Beitrag zur Kunstgeschichte, ist aber in dieser Form nur Fachleuten dienlich, für den Gebrauch ohnehin schlecht eingerichtet, als wissenschaftliche Publikation unzureichend. Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft hat mit diesem 7. Œuvrekatalog — nach seiner Abkehr von den klassischen Prinzipien, die der Gestaltung von Gert Schiffs *Johann Heinrich Füssli* (1973) und Friedrich Thönes *Daniel Lindtmayer* (1975) zugrunde lagen — noch immer nicht die befriedigende Formel gefunden, nach der ein hohem Anspruch genügendes, das heißt alle sachgerechten Forderungen erfüllendes Kunstbuch herzustellen ist. Man darf allerdings gespannt sein auf die geplante erstmalige Gesamtübersicht von Wolfs Werken (und den zugehörigen Katalog) in der Ausstellung *Caspar Wolf, Landschaft im Vorfeld der Romantik*, im Kunstmuseum Basel vom 15. Juni bis 14. September 1980. Dann erst wird man die Spannung zwischen Handwerk und Ambition erkennen, vielleicht etwas von der eigenartigen Seelenlage des Introvertierten spüren, vielleicht den künstlerischen Rang des Malers bestimmen können. Die Verwirklichung eines solchen Unternehmens ist erst auf der Grundlage von Raebers Œuvrekatalog möglich geworden.

Bruno Weber

DENNIS FARR, *English Art 1870—1940*, Oxford 1978. The Oxford History of English Art, vol. XI. 366 Seiten, 120 Tafeln.

Bei dieser Studie handelt es sich um den elften und letzten Band der *Oxford History of English Art*. Sie umfaßt den Zeitraum von 1870 bis 1940 und behandelt — im Gegensatz zu ihrem Titel — die gesamte *britische* Kunst, obwohl der Schwerpunkt auf der englischen liegt.

Eine der Hauptstärken des Buchs liegt darin, daß es sich nicht auf die „schönen“ Künste beschränkt, sondern auch die angewandten mit einbezieht. In Einzelkapiteln werden daher nicht nur Malerei und Skulptur, sondern auch Architektur, Möbel und „Design“ allgemein behandelt. Das ist angesichts der zu behandelnden Epoche, die u. a. durch William Morris und die Repräsentanten des *Arts and Crafts* geprägt ist, besonders wichtig. Außerdem geht Farr auch in exemplarischer Weise auf die — oft sehr unübersichtlichen und kurzlebigen — Künstlervereinigungen und Cliques dieser Zeit ein, verzeichnet Einzelheiten aller wichtigen zeitgenössischen Ausstellungen und gibt einen guten Überblick nicht nur über die Bilder, sondern auch über die theoretischen Äußerungen der Künstler, mit denen er sich beschäftigt. Das letzte Kapitel befaßt sich in einer Art Anhang mit den Auftraggebern und Käufern — sowohl öffentlichen Museen und Körper-

schaften als auch Privatmäzenen; Information über dieses weithin vernachlässigte Gebiet sind sehr willkommen, wenn sie auch oft ein ziemlich deprimierendes Bild verpaßter Gelegenheiten nachzeichnen; es wäre in diesem Zusammenhang vielleicht wünschenswert gewesen, nicht nur das Mäzenatentum in Großbritannien in der Zeitspanne von 1870 bis 1840 allgemein darzustellen, sondern auch vor allem die Geschichte derjenigen Werke zu verfolgen, die im Hauptteil behandelt werden.

Farrs Studie ist ein verlässlicher Abriss der Kunst in der Zeit von 1870 bis 1940 und wird besonders dem Leser, der mit der britischen Malerei, Skulptur und angewandten Kunst dieser Epoche weniger vertraut ist, als gute Einführung dienen. Eindringliche und detaillierte Kommentare sind in den meisten Fällen bewußt zugunsten einer geradlinigen Aneinanderreihung von Fakten und Werkbeschreibungen vermieden. Das heißt allerdings nicht, daß der Autor keine eigenen Meinungen vertritt; wo er — besonders durch Hervorhebung und längere Diskussion — einzelnen Künstlern (wie z. B. Whistler, Steer, Eric Gill, Spencer) eine Vorrangstellung gibt, die in manchen Fällen unerwartet ist, kann man ihm nur zustimmen. (In anderen Fällen, wie z. B. seiner sehr positiven Bewertung Rex Whistlers, wird man Vorbehalte haben.) Im allgemeinen dominiert jedoch die beschreibende gegenüber der wertend analytischen Methode.

Allerdings stellt diese Art der Darstellung, die grundsätzlich aus einer Aneinanderreihung von Fakten und Bild- bzw. Objektbeschreibungen besteht, auch eine der Hauptschwächen des Buches dar. Sie ist auch für manche der früheren Bände dieser Folge charakteristisch und ist wohl im Wesen solcher Abrisse begründet, die mit Hilfe einer beschränkten Seitenzahl und nicht allzu vieler Abbildungen versuchen, einen Überblick über die gesamte Produktion einer Epoche auf mehreren künstlerischen Gebieten zu geben. Das wirkt für den Leser oft sehr verwirrend, besonders wenn sich Seite auf Seite aneinanderreihet, auf der mehrere — oft besonders dem ausländischen Leser wenig bekannte — Künstler und Bilder erwähnt werden, von denen aber kein Beispiel abgebildet ist. — Farrs erstes Kapitel, das sich ausschließlich mit Whistler beschäftigt, läßt die Vermutung aufkommen, daß die Darstellung sich schwerpunkthaft um besonders wichtige Künstler gruppieren wird, aber im weiteren Verlauf werden mehr und mehr Künstler und Werke in immer kürzer werdenden Abschnitten behandelt. Ausführlichere Analysen bestimmter Meister und einzelner Werke von besonderer Wichtigkeit wären vielleicht oft fruchtbarer und für den Leser überschaubarer gewesen. Allerdings hat Farrs Methode den Vorteil, daß auch auf Künstler wie z. B. B. O'Rorke und Eric Gill eingegangen wird, die in weniger sorgfältigen Abrissen dieser Art nur kurz erwähnt werden. — Die zeitweilige Unübersichtlichkeit der Darstellung wird aber auch durch die Anordnung des Druckbildes noch verstärkt. Eine stärkere visuelle Gliederung in Abschnitte und Abteilungen wäre sehr wünschenswert gewesen.

In vielen Fällen werden verschiedene Themen, Künstler und Werke nicht einmal durch einen Zeilenabstand voneinander getrennt. (Auf S. 63/4 werden z. B. so unterschiedliche Künstler wie Watts, Sargent und Lavery ohne Unterbrechung aneinandergereiht.) Das ist eine Schwäche, die diese Studie besonders charakterisiert und die sich leicht hätte vermeiden lassen.

Bei der Überfülle des Materials, das Farr einbezieht, erscheint es auf den ersten Blick unangebracht, auf Auslassungen hinzuweisen. Solche Auslassungen bestehen aber und erwecken den Eindruck der Unausgewogenheit, denn sie lassen den Überblick stellenweise leicht verzerrt erscheinen. So werden z. B. in den ersten Kapiteln Rossettis späte Bilder (auch im Zusammenhang mit den Symbolisten) nicht erwähnt, ebensowenig die Bilder für den Zeitgeschmack charakteristischer, dabei durchaus ernstzunehmender Maler wie Albert Moore; auch auf dem Gebiet der angewandten Kunst gibt es verschiedentlich überraschende Lücken. William de Morgan z. B. wird nur sehr kurz erwähnt. In anderen Fällen geht Farr nur auf einen Teil der Produktion eines bestimmten Künstlers ein (William Nicholsons graphisches Werk wird beschrieben, seine Tätigkeit als Maler dagegen nicht). Auch läßt sich eine deutliche Abneigung gegen Genrebilder im weitesten Sinn (und eine entsprechende Bevorzugung des Porträts) und gegen die Künstler der *Royal Academy* verfolgen, die manchmal dazu führt, daß Farr die Wichtigkeit bestimmter Beiträge übersieht oder Künstler unterschiedlicher Bedeutung und Kompetenz gleichwertig als *Academics* abtut. So werden z. B. die realistischen *Subject Pictures* Fildes kaum beachtet, noch die Bronzeskulpturen Leightons erwähnt, die doch — besonders in ihrer lebhaften Oberflächenbehandlung — auf die Werke Gilberts vorausweisen, auf die Farr mit Recht ausführlicher eingeht.

In den ersten Kapiteln werden besonders die wichtige Rolle, die Whistler in der englischen Kunst nach 1870 spielte, seine Beziehungen zu den zeitgenössischen französischen Künstlern und die Bedeutung des *L'Art pour l'Art* hervorgehoben. Im weiteren Verlauf, in dem der Autor wie schon erwähnt Künstler wie Burne-Jones, Leighton, Albert Moore usw. ein wenig vernachlässigt und sich auf die jüngere Generation, besonders auf Sickert und Steer, konzentriert, wird allerdings die Bedeutung der französischen Kunst für die englische überbewertet. Farr folgt noch der inzwischen ziemlich allgemein als ungeeignet erkannten Methode (die zuerst von Roger Fry und Douglas Cooper angewandt wurde), die Impressionisten als den Maßstab zur Beurteilung der zeitgenössischen englischen Künstler zu verwenden, die dann zuungunsten der Engländer ausfällt. Es ist aber nicht besonders angebracht oder ergiebig, Künstler wie Leighton und Poynter mit den Impressionisten zu vergleichen.

Das kurze Kapitel über William Morris (S. 48 ff.) gibt im ganzen eine gute Charakterisierung seiner Werke und ihrer Bedeutung; allerdings werden bestimmte Produktionszweige — wie das Buntglas — vernachlässigt

und seine Ablehnung der industriellen Produktion und des *Art for Art's Sake* in der Kunst überbetont. In seiner eigenen Firma gab es durchaus Arbeitsteilung und sogar eine Art Fließbandproduktion (z. B. bei der Herstellung von Stoffen), und in späteren Jahren milderte sich seine Abneigung gegen die Maschine unter dem Einfluß anderer Entwerfer wie Benson und Dixon; man darf auch nicht vergessen, daß unter den englischen Künstlern Rossetti, Burne-Jones und auch Swinburne, die neben Whistler und Moore die Hauptvertreter des *Art for Art's Sake* in England waren, zu Morris' engsten Freunden gehörten.

Im zweiten Teil, der sich mit den dekorativen Künsten und der Architektur von 1870 bis 1920 befaßt und die Bedeutung der *Arts and Crafts*-Bewegung zu Recht besonders betont, wird Farrs eher beschreibende als analytische Methode erneut deutlich. Auch hier werden viele Beispiele aufgezählt (aber nur wenige illustriert), und wieder bestehen trotzdem in manchen Fällen überraschende Lücken. Priors Buch über die englische Gotik wird genannt (S. 106), nicht aber seine interessanten Bauten wie *Home Place*, Kelling. Baillie Scotts revolutionäre Grundrisse und Raumanordnungen werden zwar erwähnt, gegenüber der Beschreibung des Äußeren seiner Häuser aber nicht genügend betont. (Überhaupt werden Hauspläne zugunsten von Aufriß- und Stilbeschreibungen vernachlässigt.) — Lutyens' Architektur nach seiner *Arts and Crafts*-Periode wird völlig ignoriert; und obwohl es zu begrüßen ist, daß der Verfasser nicht die Meinung einiger der führenden Mitglieder der *Victorian Society* teilt, die Lutyens für den größten englischen Architekten überhaupt halten, hätten die späteren Bauten doch eine Erwähnung verdient. — Mackintosh wird dagegen mit Recht eine Vorrangstellung eingeräumt und seine Gebäude und Möbelentwürfe ausführlicher beschrieben und illustriert. Auch Voysey's Bedeutung kommt klar zum Ausdruck. — In der Anordnung ist dieser Teil manchmal nicht überzeugend; so wird z. B. *Bedford Park* bei der Besprechung von Shaws Architektur und der Entwicklung des *Queen Anne Revival* (S. 95 ff.) nicht besprochen und erst 30 Seiten weiter unten erwähnt. Im darauffolgenden Kapitel wird das *Art Furniture* der 1870er Jahre erst nach Mackintosh und Ninian Comper besprochen. Solche unerwarteten chronologischen und thematischen Sprünge finden sich verschiedentlich und erschweren die (ohnehin schon nicht leicht überschaubare) Übersicht.

Der dritte Teil wendet sich wieder den „schönen“ Künsten zu und beschäftigt sich mit den Werken der *Bloomsbury* und *Camden Town* Gruppen und dem *Vorticism*. Farrs Besprechung entspricht dem neuesten Stand der Forschung (wie sich z. B. aus einem Vergleich mit W. Barons Studie über die *Camden Town Group*, London 1979, feststellen läßt); aber durch die Vielzahl der Daten und Ausstellungen, die Gruppenbildungen und -auflösungen, die Farr nachzeichnet, entsteht wiederum ein verwirrender Eindruck; der Leser verliert leicht den Überblick über die vielschichtigen Ziele der ein-

zelen Künstler und Gruppen, und die Werke selbst treten oft zugunsten der Theorien in den Hintergrund. Stanley Spencers Vorrangstellung wird allerdings deutlich hervorgehoben und illustriert (S. 240 ff.). — Auch die Malerei und Skulptur des Jahrzehnts zwischen 1930 und 1940 wird durch wechselnde Gruppenbildungen und sich oft feindlich gegenüberstehende Parteien charakterisiert. Hier gibt Farr ein klareres Bild der verschiedenen Strömungen, und besonders die figurativen Künstler (wie Moore, Nash, Sutherland) und die abstrakt-konstruktivistischen (wie Ben Nicholson, J. C. Stephenson, Piper und Barbara Hepworth nach 1935) werden deutlich in ihren Zielen und Werken gekennzeichnet.

In den letzten Kapiteln, die sich mit der Architektur und angewandten Kunst von 1920 bis 1940 beschäftigen (IX und XI), werden die 20er Jahre als eine Übergangszeit dargestellt, in der nur wenige wirklich „moderne“ Bauten entstanden (von denen Behrens' *New Ways* in Northampton in seiner Modernität überbewertet, Siedlungen wie *Silver End* andererseits nicht ganz voll gewürdigt werden) und die sich eher durch modische Kino- und Hotelbauten auszeichnet. — Die 30er Jahre dagegen verzeichnen — z. T. durch die Ankunft deutscher Architekten und Designer wie Gropius, Breuer, Mendelsohn im Exil angeregt — einen deutlichen Aufschwung in der modernen Architektur. Farr weist allerdings mit Recht darauf hin, daß die englischen Bauten aus *internationaler* Sicht meist nicht von bahnbrechender Bedeutung sind. Viele Bauten werden aufgezählt, allerdings ohne eine genauere soziologische Analyse, die sich anbietet, wenn man bedenkt, welche Gebäudetypen in den 30er Jahren vorzugsweise gebaut wurden: Wohnblocks wie die beiden *Highpoints* von Tecton oder Wells-Coates' *Minimum Flats* in Lawn Road (die ein zunächst geplantes Zweifamilienhaus ersetzen), Kaufhäuser wie *Peter Jones* und *Simpsons*, Untergrundbahnstationen, Zeitungsgebäude wie der *Daily Express* stehen in direktem Zusammenhang mit dem „modernen“ Leben, das in so vielen zeitgenössischen Quellen betont wird, und wenden sich an ein großstädtisches Publikum, das sich durch seine professionelle und häusliche „Mobilität“ auszeichnet. Farr begnügt sich wiederum bei einer aufzählenden Beschreibung des Materials, ohne eine erklärende Einordnung zu versuchen.

Die angewandte Kunst derselben Vorkriegsepoche wird nur äußerst kurz behandelt, und nur die bestbekanntesten Firmen wie *Isokon* oder Gordon Russells Möbelfirma werden erwähnt. Weniger bekannte, aber möglicherweise interessantere Unternehmen, wie z. B. die *Makers of Simple Furniture* unter der Leitung von G. Summers, bleiben unerwähnt; auch bestimmte Möbeldtypen, wie z. B. Stahlrohrmöbel, werden ein wenig vernachlässigt. (Und das gesamte Gebiet der angewandten Kunst nach den *Arts and Crafts* ist nur spärlich illustriert.) Die Kommentare über einzelne Designer sind z. T. undifferenziert: so werden z. B. die Beiträge Gordon Russells und die seines Bruders R. D. Russell nicht voneinander unterschieden. Aber ob-

wohl beide für dieselbe Firma arbeiteten, steht Gordon Russell doch hauptsächlich in der handwerklichen Tradition der *Arts and Crafts* Bewegung (wie sie sich auch in seiner Leitung des *Utility Furniture* Projekts während des Krieges zeigt), während in R. D. Russells Entwürfen — besonders denen für Radios — sein Verständnis für die maschinelle Industrieproduktion zum Ausdruck kommt, das auch seine Nachkriegsproduktion prägt.

An das letzte Kapitel (das den Abriss über private und öffentliche Sammlungen gibt) schließt sich eine umfassende Bibliographie an. Sie konzentriert sich auf die größeren und allgemeineren Studien zum Thema. Verweisungen auf Artikel usw., die sich mit speziellen Aspekten oder Künstlern befassen, finden sich meist in den Anmerkungen der einzelnen Kapitel. Farr bemüht sich, die neueste Forschung mit einzubeziehen und weist auch auf Lücken hin. (Er selbst scheint allerdings kaum Gebrauch von den ausgezeichneten Veröffentlichungen der *Open University* zum Kursus *Architecture and Design 1889—1939*, Milton Keynes 1975, gemacht zu haben.)

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Farris Studie im ganzen einen fairen und gut informierten Überblick über die künstlerische Gesamtproduktion in Großbritannien von 1870 bis 1940 gibt und sich bewußt von eigenwilligen Darstellungen und Urteilen freihält. Ihr Hauptnachteil besteht darin, daß hier — wie in den vorhergehenden Bänden der Serie — die Materialfülle und -komplexität außerordentlich groß ist und auf 366 Seiten eigentlich kaum bewältigt werden kann.

Alastair und Heide Grieve

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Inger Hjorth Nielsen: *Danske Tegninger. Den Kongelige Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst*. 2. Aufl. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst 1979. 269 S. mit Abb. D. Kr. 52.50.

Fritz Novotny: *Adalbert Stifter als Maler*. 4. Aufl. Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1978. Wien-München, Verlag Anton Schroll 1979. 176 S. mit 58 Taf. S 150,—.

Gherardo Ortalli: „... pingatur in Palatio ...“ *La pittura infamante nei secoli XIII—XVI*. Reihe „Storia“, 1. Rom, Società Editoriale Jouvence 1979. 206 S., 8 Taf. Brosch. L. 6500.

Helmut Ottenjann/Helmut Tecklenburg: *Alte Bauernhäuser zwischen Weser und Ems*. Hrsg. v. Museumsdorf Cloppenburg, Niedersächsisches Freilichtmuseum 1979. 56 S. mit 27 Farbtaf., 1 farb. Faltkarte. DM 20 (Kommissionsverlag: Verlag Schuster, Leer).

Erich Pfeiffer-Belli: *Gabriele Münter — Zeichnungen und Aquarelle*. Mit einem Katalog von Sabine Helms. Berlin, Gebr. Mann Verlag 1979. 198 S. mit 78 Taf. u. 8 Farbtaf.