

rechtigt erscheinen, die durch einen Vergleich mit den Monumentalwerken van der Voorts in der Jakobskirche in Antwerpen nur bestätigt wird, wo sich der ganz ähnlich burleske Kopftypus an den Schergen der Geiselung wiederfindet (vgl. Tralbaut, van der Voort 1950, Abb. 60 ff). Der Frauentypus der „Jugend“ ist mit den allegorischen Figuren der Grabmäler van der Voorts (Grabmal Precipiano, Kathedrale in Mecheln und Grabmal van Eelen mit der Allegorie der Ewigkeit in der Jakobskirche in Antwerpen) zu vergleichen.

Ein Gegenstück zu dem Buchsbaumkruzifixus aus der Sammlung van Herck in Kontich (279) befindet sich in den Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brüssel (Inv. V 112, ACL 189269), das von derselben Hand wohl etwas früher geschaffen sein dürfte, allerdings ebenso wie das Stück in Kontich nicht in den engsten Umkreis van der Voorts zu gehören scheint. Die Schwierigkeit einer Lokalisierung der Eichenholzmadonna mit Kind aus dem Stedelijk Museum in Leiden (309) ist zu lösen: Ihr liegt als Vorbild eine Erfindung des älteren Kerricx, nämlich die Magdalenenstatuette aus Ton im Brüssler Museum zugrunde (Devigne, Mus. R. Beaux-Arts, Catalogue de la Sculpture 1923, Inv. 428/298, hier fälschlich bezeichnet als ‚La Mort‘), deren Motivbildung in dem bizarr bewegten Gewand und in der Körperhaltung die Madonnenstatue wörtlich übernimmt. Die Madonna ist demnach wohl im engsten Umkreis des Kerricx kurz nach 1700 entstanden.

Zur Statuette des Hl. Joseph als Nährvater (221; „Umkreis des Faydherbe“) im Schnütgen-Museum in Köln wird an anderer Stelle, anlässlich einer von mir vorbereiteten Veröffentlichung zweier bisher unbekannter Statuetten des Faydherbe, noch Stellung genommen werden.

Wie wichtig Quellinus der Jüngere, der ebenfalls in der Ausstellung sehr schön vertreten war, gerade auch für die Stilbildung Grupellos gewesen ist, davon zeugt die kleine Elfenbeinmadonna aus der Sammlung Herck (308), in der Alfred Schädler wohl mit Recht ein Frühwerk Grupellos sieht.

Saskia Ress

DIE VERBORGENE VERNUNFT – FUNKTIONALE GESTALTUNG IM 19. JAHRHUNDERT

Ausstellung in der Neuen Sammlung München 29. 1. – 18. 4. 1971 und im Badischen Landesmuseum Karlsruhe 27. 11. 1971 – 16. 1. 1972.

Die im 19. Jahrhundert angeblich verborgene Vernunft versuchte eine Ausstellung der Neuen Sammlung mit eigenen Beständen und zahlreichen Leihgaben aus Europa und den USA zu demonstrieren: Gebrauchsgegenstände wie Thonetmöbel, Wedgwoodgeschirr, Lobmeyrgläser, optische und andere technische Instrumente, Bilder und Baupläne von Maschinen und Lokomotiven oder Förderanlagen, Photographien, Stiche und Aufmessungen von Bauten, besonders den Eisen-Glas-Bauten der Gewächshäuser, Bahnhöfe und Ausstellungspaläste, neben reinen Eisenbauten wie den Brücken.

Ziel der Veranstalter – Wend Fischer und Klaus-Jürgen Sembach – war es, der nach ihrer Ansicht überbewerteten historistischen Komponente in Kunstgewerbe und

Architektur des 19. Jahrhunderts die funktionale Gestaltung entgegenzusetzen und sie als Ahnengalerie moderner Formgebung darzustellen; sie wissen sich damit in der Tradition Siegfried Giedions. Wenn die Ausstellung auch nur wenige unbekanntere Beispiele zeigte und jedenfalls keine neuen Kategorien von funktional gestalteten Gegenständen des 19. Jahrhunderts erarbeitete, so hat sie doch ihr Ziel erreicht: wohlgeformte Gebrauchsgegenstände zu zeigen und populär zu machen (die Lobmeyr-Gläser und Shaker-Stühle sind hier vielleicht an erster Stelle zu nennen), um auf diese Weise den Geschmack des Publikums im Sinn einer heute bereits wieder etwas antiquiert wirkenden Bauhausideologie zu bilden – eine der Hauptaufgaben, die sich die Neue Sammlung stellt.

Die funktionale Gestaltung der angezeigten Gegenstände kann nun allerdings in vielen Fällen nicht als besondere Leistung außergewöhnlich progressiver Designer des 19. Jahrhunderts angesehen werden. Bei Maschinen und vielen anderen Geräten bis hin zum Küchengeschirr, auch bei reinen Gebrauchsarchitekturen ohne jeden Repräsentationswert ist zweckmäßige Gestaltung durch alle Jahrhunderte hindurch selbstverständlich gewesen, gleichgültig wie wenig „funktional“ die offizielle Kunst sich gebärdete. Für das 18. Jahrhundert hätte sich leicht eine ähnliche Ausstellung durchführen lassen, z. B. mit Klappbrücken, Fabrikbauten, Kasernen und vor allem mit den zahlreichen gläsernen Gewächshäusern, die eine selbständige Tradition besitzen und nicht etwa im 19. Jahrhundert typologisch an die Stelle der Orangerien treten, wie Beutler, Katalog S. 16, und Fischer, Geborgenheit und Freiheit, Krefeld 1970, S. 82, behaupten (am bekanntesten die Gewächshäuser auf den Terrassen von Sanssouci).

Bei einer zweiten Gruppe von Gegenständen ist anzuzweifeln, ob die Funktion die Gestaltung wirklich entscheidend beeinflußt hat. Verglichen mit den in den ausgelegten Weltausstellungskatalogen dankenswerterweise vorgeführten Monstren sind z. B. Delaherche-Vasen und vor allem Thonet-Möbel von erfreulicher Klarheit in Form und Dekor, doch über die gute Gestaltung des Notwendigen gehen beide weit hinaus, am auffälligsten wohl der gold-blaue Thonet-Stuhl. Welche Funktion forderte hier Form und Farbe? Es hätte in diesem Fall nicht verschwiegen werden dürfen, daß dieses Stück aus einem Neurokoko-Ensemble im Stadtpalais Liechtenstein in Wien entnommen wurde – aber diese Provenienz war der Ausstellungsleitung vielleicht doch zu peinlich. Überhaupt wird an den Thonet-Möbeln deutlich, daß Vergnügen an neuen technischen Möglichkeiten nicht unbedingt der Weg zu funktionaler Gestaltung sein muß. Daß Michael Thonet von Metternich entdeckt wurde, kann in diesem Zusammenhang hinzugefügt werden, da hier das 19. Jahrhundert in seiner Vielschichtigkeit deutlich wird, ein Charakteristikum, das in derart einseitig orientierten Ausstellungen und Publikationen leicht übersehen wird. Bezeichnend für die durchweg allzu unhistorische Betrachtungsweise der Katalogbeiträge ist der Satz in Sembachs Beitrag S. 29: „so fand auch das Jahrhundert selbst nicht zu sich“. Hier kann der Verdacht entstehen, daß der Autor nicht zum Jahrhundert gefunden hat.

Der wertvollste Teil des verhältnismäßig umfangreichen Kataloges besteht aus zeitgenössischen Zitaten: eine lange Reihe von Forderungen nach Funktionsgerechtig-

keit, von Winckelmann bis Sullivan. Sie sind mit Quellenangaben versehen, denen nur die Seitenzahlen fehlen. Liest man diese Aussagen, die alle im gehörigen Kontext eingebettet sind, nicht mit den Augen der Aussteller, denen an der Verwandtschaft von Schönheit und Zweckmäßigkeit nichts fragwürdig erscheint, sondern mit den Augen der Kritiker und Historiker des Funktionalismus seit etwa 1950 -, also etwa mit den Augen von Jürgen Joedicke, Edward Robert de Zurko, und Peter Collins -, dann sieht man die schillernde Vielfalt der scheinbar so gleichmäßigen Aussagen und ahnt die Probleme. Nicht alles Zweckmäßige ist anschaulich zweckmäßig, die Zweckmäßigkeit läßt der Gestaltung weiten Spielraum (man denke nur an die Farbe), und oft widerstreiten einander die wohlfeile Herstellung und die zweckmäßige Form.

Wertvoll ist die Anthologie nicht zuletzt deshalb, weil sie selten zitierte Stellen und Autoritäten aufführt. Man wird immerhin bedauern, daß die verschiedenen italienischen Anthologien, etwa die von Liliana Grassi, nicht ausgebeutet wurden. Gleichgültig, ob Winckelmann seine Theorie des Zweckmäßigen in der Architektur nun aus den Schriften der Italiener Lodoli, Algarotti oder Memmo entwickelt oder ob er an die französischen Theoretiker anknüpft, welche die Zweckhaftigkeit der Architektur zum Analogon des Natürlichen in den schönen Künsten zu machen versuchen wie Batteux: die Bedeutung des italienischen "razionalismo" ist nicht zu übersehen.

Die den Architekturphotos als „Erläuterungen“ beigegebenen Zitate waren nun allerdings oft geeignet, den unbefangenen Besucher eher zu verwirren als zu belehren. Mehrfach ist die Illustrierung der theoretischen Forderungen mit Architekturbeispielen nicht eben überzeugend gelungen: Soanes Architektur hätte man geschickter in seiner nüchtern-klaaren „Bank von England“ zeigen können, als in seinem eigenwillig-kurios dekorierten Wohnhaus. Schinkels Kaufhausentwurf, der einen scheinbar zweigeschossigen, in Wirklichkeit aber viergeschossigen Bau - also eine höchst unehrliche und nicht sehr funktionale Architektur - vorsieht, hätte man besser auch nicht gezeigt. Die kompromittierenden Schnitte wurden auf der Ausstellung begreiflicherweise auch nicht gebracht (publiziert mit sarkastischem Kommentar bereits 1932 und 1953 von Werner Hegemann). Die Diskrepanz von Theorie und Praxis hat die Ausstellung - sicher ohne es zu wollen - deutlich demonstriert, nur hätte man die Aufgabe erkennen müssen, diese Diskrepanzen dem ratlosen Publikum zu erklären. Bei einigen wichtigen Architekten des Jahrhunderts - wie bei Viollet-le-Duc, Pugin, Hübsch und Semper - war man allerdings doch vorsichtig genug, funktionalistische Theorie und historistische Praxis einander nicht begegnen zu lassen.

Vollkommen andersartig - beinahe umgekehrt - ist die Lage in den USA: verglichen mit den emphatischen Ausführungen Sullivans zum Bau eines Geschäftshauses ("The tall office building artistically considered"), in denen „offenkundiger Orgelklang in seinem Äußeren“ gewünscht wird - in der Zitatensammlung des Ausstellungskataloges natürlich nicht enthalten - ist das (in der Ausstellung gezeigte) Geschäftshaus doch auffallend nüchtern ausgefallen. Hier wird deutlich, wie in den USA verhältnismäßig früh Eklektizismus und Historismus aus dem Bild der Großstädte verschwanden.

In der ersten Jahrhunderthälfte und im späten 18. Jahrhundert dagegen sollten die strengen Forderungen der Theoretiker nach funktionsgerechter Gestaltung grundsätzlich als Äußerungen wider die Kunst des Barock und des Rokoko verstanden werden – daß z. B. Goethe der Kasseler Herkules mißfallen hat (falls der „Winterkasten auf dem Weißenstein“, Katalog S. 32, damit gemeint ist). Diese Forderungen als gegen Romantik und Historismus gerichtet zu interpretieren, ist völlig verfehlt – ganz besonders bei Schinkel und Hübsch, der die Rokokofront des Speyerer Domes durch seinen neuromanischen Westquerriegel ersetzte. Noch einige Jahre früher – um die Jahrhundertwende – wäre der Zeitpunkt zu finden gewesen, da die offizielle Architektur in funktionaler Gestaltung tatsächlich eines ihrer höchsten Ziele gesehen haben muß: in Berlin zur Zeit David und Friedrich Gillys, deren Architektur (bezeichnenderweise das neuerfundene Bohlensparrendach sowohl für eine Schloßkirche wie für ein Exerzierhaus verwendend) eine deutliche Reaktion auf das „Pompöse Zeitalter“ der letzten Jahrzehnte Friedrichs des Großen darstellt. Damals hatten sich Ingenieurkunst und offizielle Architektur bereits in ähnlicher Weise auseinanderentwickelt wie im 19. Jahrhundert – wenn auch nicht so kraß, wie dies später dank der immer höheren Ingenieurleistungen geschehen konnte. Hätte die Ausstellung mit solchen Beispielen eingesetzt (vielleicht mit der vollkommen funktionalistischen Jungfernbrücke in Berlin statt mit der gotisierenden Sunderlandbrücke), wäre manche Fehlinterpretation vermieden worden.

Klaus Merten

REZENSIONEN

MAX RAPHAEL: *The Demands of Art. With an Appendix: Toward an Empirical Theory of Art.* Bollingen Series 78. Princeton 1968. 258 Seiten, 1 Farbtafel, 9 Tafeln, 22 Seitentafeln. \$ 15.00

Unter dem oben angeführten Titel brachte die Bollingen Foundation im Jahre 1968 Max Raphaels unpublizierte Manuskripte „Wie ein Kunstwerk gesehen werden will“ und „Empirische Kunstwissenschaft“ als 78. Band der Bollingen Series heraus. Die Übersetzung war von Norbert Guterman besorgt worden, der schon zuvor zwei Bücher Raphaels für die Bollingen Series übertragen hatte, nämlich *Prehistoric Cavepaintings* (1945) und *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt* (1947). Wie alle Bände der Bollingen Series ist auch der vorliegende großzügig ausgestattet. Besonders hervorgehoben seien die herausklappbaren Tafeln derjenigen Bilder, auf die der Leser immer wieder verwiesen wird, so daß dieser das Bild im wahrsten Sinne stets vor Augen haben und es mühelos den zahlreichen Vergleichsbeispielen gegenüberstellen kann. Dadurch wird nicht nur das Lesen des Textes erleichtert, sondern auch Raphaels immer wieder vertretener Forderung, das Werk in den Mittelpunkt der Analyse zu stellen, sichtbarer Ausdruck gegeben. Dies ist um so erfreulicher, als selten genug die Vorstellungen eines Autors vom Verleger so verständnisvoll berücksichtigt werden (erst recht, wenn das Buch posthum erscheint).