

paintings were hung very close together was particularly inappropriate for the two great canvases from the Royal Collection, the "greate peece" and the *Charles I with Monsieur St. Antoine*, both designed to be seen at the end of very long vistas. (Salt was rubbed into the wound by Pierre de la Serre's account, quoted in the catalogue, of the stunning impression the latter made at St. James' Palace in 1638.) The exhibition had a deserved popular success which made the rooms crowded and hot, and the sense of claustrophobia was increased by the choice of chocolate brown as a wall colour.

It would be most unjust to end a review of this excellent exhibition on a critical note. While not introducing us to a neglected aspect of Van Dyck's work as its predecessors at Princeton and Ottawa had done, it succeeded magnificently in its aims of showing both the highlights and the range of Van Dyck's work during his years in England. The catalogue is a major addition to the modern literature on Van Dyck, providing the best (and certainly the most elegantly written) concise introduction to the artist's life and career and, in the entries for individual paintings, the fruit of Sir Oliver Millar's researches into Van Dyck's English period carried out over many years. It can only be hoped that, in time, he will publish a complete *catalogue raisonné* of the English paintings.

Christopher Brown

FERDINAND HODLER

Ausstellung in der Nationalgalerie, Berlin (2. 3.–24. 4. 1983),
im Petit Palais, Paris (11. 5.–24. 7. 1983) und im Kunsthaus,
Zürich (19. 8.–23. 10. 1983)

Schon zu Lebzeiten Hodlers riefen seine Werke heftige Kritik hervor, und auch heute noch stoßen Hodlers Bilder, besonders seine allegorischen Kompositionen und seine Historiengemälde, auf Unverständnis. Es war daher ein Wagnis, Hodlers Werk von neuem zur Diskussion zu stellen, um so mehr, als der Ruhm des Malers außerhalb der Schweiz in den letzten Jahrzehnten zusehends verblaßt ist. Im Zentrum der Ausstellung, der größten seit der umfassenden Retrospektive ein Jahr vor Hodlers Tod 1917 im Kunsthaus Zürich, stehen seine mehrfigurigen Großformate, seine Landschaften, die späten Selbstbildnisse, der Zyklus der sterbenden Valentine Godé-Darel sowie eine Reihe von Genfersee-Landschaften, die in den letzten Lebensjahren entstanden.

Bei einer Beschäftigung mit Hodlers Kunst wird man seine Anfang 1891 vollendete „Nacht“, mit der er im selben Jahr in Paris seinen künstlerischen Durchbruch erzielte, nicht entbehren können. Denn schon in diesem Werk zeigt sich die charakteristische Verbindung von naturalistischer Formgebung und symbolischer Expressivität, die Hodlers Figurenbilder bestimmen sollte, wie ihm auch im Thema des Bildes die Umsetzung einer subjektiven Empfindung in eine Metapher des be-

drohten Menschen gelang. Leider fehlte die „Nacht“ in Berlin; konservatorische Gründe verhinderten ihre Ausleihe aus dem Berner Kunstmuseum. Doch hätte Hodlers wichtigstes Werk zur Stelle sein müssen. Auch die der „Nacht“ folgenden mehrfigurigen allegorischen Darstellungen „Enttäuschte Seelen“ (1892) und „Eurhythmie“ (1895; der Titel verdiente ebenso wie die theoretische Position, die er ausdrückt, vertiefte Untersuchung), in denen Hodler die Bildaussage durch den für sein späteres Werk so wichtigen Figurenparallelismus zu steigern suchte, sind in der Berliner Ausstellung nicht zu sehen; und von den „Lebensmüden“ (1892) ist nur eine spätere Fassung vorhanden, so daß man sämtliche frühen allegorischen Figuralkompositionen Hodlers vermißt.

Das eigentliche Problem von Hodlers Figurenbildern ist die Diskrepanz zwischen naturalistischer Formgebung und Expression, ein für den Betrachter nur schwer zu überwindender Gegensatz von Inhalt und Form, der sich besonders in Hodlers frühen parallelistischen Allegorien zeigt. Diesen Gegensatz wußte Hodler in den mehrfigurigen Großformaten nur zu egalisieren, indem er die starre Reihung der Figuren und ihren strengen Parallelismus aufgab zugunsten einer halbkreisförmigen Anordnung der Figuren, wie im „Tag“ mit seiner der ornamentalen Eleganz des Jugendstils verpflichteten Darstellung. Eindrucksvoll sind denn auch Hodlers in Berlin ausgestellte Studien zum „Tag“, beginnend mit einzelnen Figuren, bis sich das Thema in der halbkreisförmigen Anordnung mit den vier Frauen und der Mittelfigur mit den erhobenen Armen – letztere in der „Poesie“ von 1897 vorgebildet – konkretisiert. Das 1900 vollendete Gemälde, in dem das allmähliche Anbrechen des Tages, das Erwachen, das sich Entfalten und das Aufblühen der Natur versinnbildlicht sind, bildet einen neuen Höhepunkt in Hodlers Werk, mit dem er die pessimistischen Aussagen seiner früheren Allegorien überwand (Abb. 4). Leider vermissen wir auch dieses Bild in der Ausstellung. Die ausgestellte zweite und dritte Fassung des „Tages“ können das Original nur ungenügend ersetzen, da sie von seiner Darstellung abweichen – worin die Problematik von Hodlers verschiedenen Fassungen eines Themas zum Ausdruck kommt. Denn die zweite Fassung des „Tages“ (1906, Kunsthaus Zürich, Kat. Abb. 72) widerspricht in der Mittelfigur mit dem in die Ferne gerichteten statt dem gesenkten Blick dem ursprünglichen Sinn des Erwachens und Aufblühens der Natur, und in der Tatsache, daß die Mittelfigur eine modische Frisur erhielt, zeigt sich Hodlers Hinwendung zu Äußerlichkeiten. In der dritten, dreifigurigen Fassung des „Tages“ (1909/10, Museum Luzern) hat Hodler die beiden die Mittelfigur flankierenden Frauen weggelassen, der kompositionelle Zusammenhang ist so unterbrochen, was auch das Thema der Darstellung beeinträchtigt. Hier wie bei den späteren Fassungen der „Lebensmüden“ und des „Auserwählten“ muß man feststellen, daß Hodler in Bildern desselben Themas die künstlerische Qualität der frühen Fassungen nicht mehr erreicht. Eklatant ist der qualitative Unterschied in den beiden Fassungen des „Frühlings“. Ist schon die erste Fassung von 1901 (Essen) durch das Thema des in Sinnlichkeit verzückten Mädchens mit dem stolzen, narzistischen und zugleich unsicheren Jüngling bereits zum Zeitpunkt ihrer ersten Ausstellung verständlicherweise heftig umstritten ge-

wesen, so wirkt die zweite Fassung (1910, Privatbesitz Luzern) durch Hodlers flüchtige Ausführung der beiden Figuren vor dem grellgelb hervorleuchtenden, den räumlichen Zusammenhang der Darstellung verunklarenden Hintergrund noch unerfreulicher.

Die Dominanz des narzistischen Mannes im „Frühling“ – eine Leitfigur Hodlers – kehrt in den folgenden Figuralkompositionen wieder und wird in den beiden Fassungen des „Jüngling vom Weibe bewundert“ (1903; 1904) durch den nackten und stolzen Jüngling, dem die Frauen nachblicken, gewissermaßen zu einem umgekehrten Paris-Urteil, das man nur schwer erträgt. Verwandt im Thema sind die „Empfindung“ (1902) mit den vier vor einer Blumenwiese nach rechts (einem im Bild nicht zu sehenden Mann entgegen?) schreitenden Frauen und die sich damenhaft zur Schau stellenden Frauen der „Heiligen Stunde“ (1907). Angesichts dieser Bilder muß man feststellen, daß Hodler mit ihnen die künstlerische Qualität und die Aussagekraft der „Nacht“ und des „Tages“ nicht mehr wiedergewinnt. In erster Linie handelt es sich doch wohl um große dekorative Kompositionen. Die Präsentation all dieser Bilder im Mittelsaal der Nationalgalerie erschwert noch zusätzlich den Zugang zu ihnen, denn sie sind keine Galeriebilder, sondern durch ihre Größe und ihre großfigurige Komposition Wandbilder, von denen jedes eine große Fläche beansprucht, was eine galeriemäßige Hängung verbietet.

Probleme wirft auch Hodlers Beziehung zu den Rosenkreuzern auf, die mehr als nur eine Episode war. In seinem ausgezeichneten Katalogbeitrag über die vielfältigen Formen von Hodlers Symbolismus zeigt Alexander Dückers auch Hodlers letztlich unergiebigste Verbindung mit der Rose + Croix-Bewegung auf. Sicher hat die jahrelang fehlende Anerkennung Hodlers als Künstler dazu beigetragen, daß er die Mitgliedschaft der angesehenen Rose + Croix-Esthétique annahm. Doch sollte Hodler nicht nur 1891, sondern auch 1893 bei den Rosenkreuzern in Paris ausstellen, und die Verbindung mit dieser reaktionären Kunstbewegung mit ihrem religiös-philosophischen Programm und ihren elitär-aristokratischen Vertretern sollte noch von 1896 bis 1899 fort dauern, als er – wohl auch dank der Fürsprache des bekannten Rosenkreuzers Graf Louis de Romain – am Gewerbemuseum in Fribourg hauptsächlich von der Aristokratie der Stadt besuchte Zeichenkurse erteilte. Werke dieser Jahre, wie der „Auserwählte“, der sein Lebensbäumchen pflanzende, zu den Engeln aufschauende Knabe, und der „Weg der auserwählten Seelen“, ein von Büschen gerahmter, zu einem hoch stehenden Kreuz führender Weg, bleiben unglaubwürdig, denn – wie Alexander Dückers dazu pointiert bemerkt –, „der wahrlich nicht kirchenfromme Hodler spielt, spätgotisch-präraffaelitisch verkleidet, den Andächtigen.“

Mehr als in den Figuralkompositionen liegt m. E. Hodlers künstlerische Bedeutung in der Darstellung der Landschaft. Seine Landschaftsbilder waren zur Zeit seines Todes außerhalb der Schweiz nahezu unbekannt. Erst Ausstellungen und Publikationen der letzten zwanzig Jahre haben sie international bekannt gemacht. Das Neue von Hodlers Landschaften liegt in ihrer abstrahierenden Monumentalität und in ihrer koloristischen Kühnheit. Die Berliner Ausstellung bietet einen gu-

ten Überblick über Hodlers Landschaftswerk, da alle Schaffensphasen durch qualitätvolle Beispiele vertreten sind. Spiegelt sich in Hodlers frühen Landschaften noch der paysage intime seines Lehrers Barthélemy Menn, so zeigt bereits der „Buchenwald“ des Jahres 1885 in der Parallelität der Bäume Hodlers Kompositionsprinzip des Parallelismus, das allerdings mehr seine Figuralcompositionen als seine Landschaften bestimmten sollte. Doch erst das „Maggiadelta“ von 1893 mit seiner in Tiefsicht gegebenen horizontalperspektivischen Darstellung von Wasser und Bergmassiv, verbunden mit einer eigentümlich leuchtenden Farbgebung, wird wegweisend für Hodlers künftiges Landschaftswerk. Die Genfersee-Landschaften von Chexbres aus, deren früheste 1894/95 entstand, werden durch die Kühnheit ihrer Darstellung, der Verbindung der konvex ausschwingenden Uferlinie mit dem horizontalperspektivisch wiedergegebenen hinteren Seeteil und dem Gebirge – zusammen mit den von Dunkelblau ins leuchtende Gelb übergehenden Farben – zum frühen Höhepunkt von Hodlers Landschaftsmalerei. Diese charakteristische Sicht des Sees hat Hodler bis an sein Lebensende – jeweils in verschiedener atmosphärischer Stimmung und Farbgebung – immer wieder dargestellt. Erst relativ spät, 1902, wandte er sich der Darstellung des Gebirges zu. Im „Thunersee mit Grundspiegelung“ (1904) mit den über dem See nach links und nach rechts hin aufsteigenden, sich im Wasser spiegelnden Bergen, legte Hodler die Grundlagen für seine symmetrischen Gebirgsbilder des Jahres 1907, von denen besonders der „Silva-planersee im Herbst“ trotz der nahezu völligen Symmetrie der Berge und ihrer Spiegelung im Wasser zu einer der eindringlichsten Darstellungen des Hochgebirges überhaupt wird. Immer konzentriert sich Hodler auf das Gebirgsmotiv selbst, und nie hat er – wie Guido Magnuagagno in seinem ausgezeichneten Essay über Hodlers Landschaftsmalerei hervorhebt – in seinen Landschaften Menschen wiedergegeben oder dem schweizerischen „Heimatstil“ durch genreartige Motive Konzessionen gemacht. 1908 bis 1911 malte Hodler dann – in bewußter Abkehr von der bisherigen Darstellung der Alpen, z. B. eines Segantini – in den Himmel vorstoßende einsame Berggipfel, die durch ihre vereinfachende Form und die Silhouettenwirkung vor dunkelblauem Himmel – oft auch mit ornamentalen Wolkengebilden – eine starke monumentale Wirkung erzielen („Der Mönch“, 1911; „Breithorn“, 1911). In den Bergbildern der folgenden Jahre ist die Monumentalität durch die Wiedergabe atmosphärischer Gegebenheiten und Stimmungen gemildert. Am Ende von Hodlers Schaffen stehen horizontalperspektivisch gegliederte und breit hingelagerte Genfersee-Landschaften des Jahres 1918, die sogenannten „paysages planétaires“. Mehr geschaut als noch dem Realistischen verpflichtet, weisen sie über das Dargestellte hinaus und weiten sich ins Kosmische. In der Berliner Ausstellung nehmen sie als Höhepunkt von Hodlers Spätwerk einen Ehrenplatz ein. Und doch spricht aus der steten Wiederholung des Landschaftsmotivs und aus dem – gegenüber früheren Landschaftsbildern – fahleren Glanz das Statische von Hodlers Kunst. Wenn Dieter Honisch diese späten Landschaften in seinem Beitrag über Hodlers Spätwerk mit den sich vom Gegenständlichen lösenden Werken Kandinskys und Malewitsch's in Verbindung setzt und sie als Höhepunkt

von Hodlers Schaffen preist, hat er ihre Bedeutung wohl doch etwas überschätzt. Die ausdrucksvollsten Landschaften Hodlers scheinen vielmehr die zur Zeit des qualvollen Sterbens seiner Lebensgefährtin Mme Godé-Darel entstandenen Genfersee-Landschaften von 1915 zu sein, abstrahierende, farblich überaus expressive und in nervösem Duktus gemalte Bilder, mit denen Hodler sogar noch Landschaftsdarstellungen der Expressionisten übertrifft.

Die Beschäftigung mit Hodlers Historienmalerei wird wegen ihrer Verherrlichung von lange zurückliegenden Ereignissen der nationalen Schweizer Geschichte für Nichtschweizer immer ein schwieriges Kapitel bleiben. Es zeugt daher von Mut und unabhängiger Urteilskraft, wenn es Lucius Grisebach als deutscher Kunsthistoriker unternimmt, zum ersten Mal in der Hodler-Forschung den ganzen Komplex von Hodlers Historienmalerei zu untersuchen. Sein bedeutendstes Historienbild hat Hodler allerdings nicht für die Schweiz, sondern für die Aula der Universität Jena ausgeführt. Mit dem „Aufbruch der Jenenser Studenten zum Freiheitskampf im Jahr 1813“ hat Hodler ein Meisterwerk geschaffen, das zum Inbegriff der modernen Historienmalerei wurde. In dem zweizonigen, klaren Aufbau des Geschehens und in der Konzentration auf wenige Figuren übertrifft es Hodlers 1897 bis 1900 entstandenes Fresko „Der Rückzug von Marignano“ für den Waffensaal des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Allerdings waren die Voraussetzungen für das Jenaer Wandbild – wie Lucius Grisebach darlegt – besonders günstig gewesen. Hodler war in der Ausführung des Gemäldes völlig frei und unterlag weder räumlichen Beschränkungen, wie sie in den Wandfeldern des Schweizerischen Landesmuseums bestanden, noch mußten die Entwürfe der Bevölkerung zur Diskussion vorgelegt werden. Die überzeugende Wirkung des Jenaer Wandbildes liegt im Sichtbarmachen einer momentanen, entscheidenden geschichtlichen Situation, eines plötzlichen, alle Beteiligten erfassenden Erlebnisses: eben des enthusiastischen Aufbruchs der akademischen Jugend in den Freiheitskampf von 1813. Gegenüber dieser Aufbruchsstimmung hatte Hodler im „Rückzug von Marignano“ eine verlorene Schlacht darzustellen. Für Entwürfe zu diesem in der Schweizer Geschichte bedeutenden Ereignis, das zum Verzicht auf die oberitalienischen Machtansprüche im Jahr 1515 führte und die für die künftige Schweizer Politik so wichtige Beschränkung auf das eigene Staatswesen zur Folge hatte, war Hodler schon 1897 der erste Preis zuerkannt worden. Es sollten jedoch noch drei Jahre vergehen, bis das Fresko vollendet war. Der Protest einer traditionellen Kunstvorstellungen verhafteten Gegnerschaft stand dem Neuen von Hodlers Konzeption – man stieß sich vor allem an seinem künstlerisch-freien Umgang mit historischen Fakten – ablehnend gegenüber und erzwang mehrere Alternativentwürfe. Doch zeigen gerade diese verschiedenen Fassungen des Themas Hodlers stete Entwicklung zu größerer Übersichtlichkeit und monumentaler Vereinfachung auf. In seinen späten Historienbildern, der für die zweite Wand des Waffensaaals im Schweizerischen Landesmuseum vorgesehenen „Schlacht bei Murten“ (1917) und in der „Einmütigkeit“ (1913) für das Rathaus in Hannover, erzielte Hodler nicht mehr die Monumentalität seiner beiden frühen Werke. In der „Schlacht bei Mur-

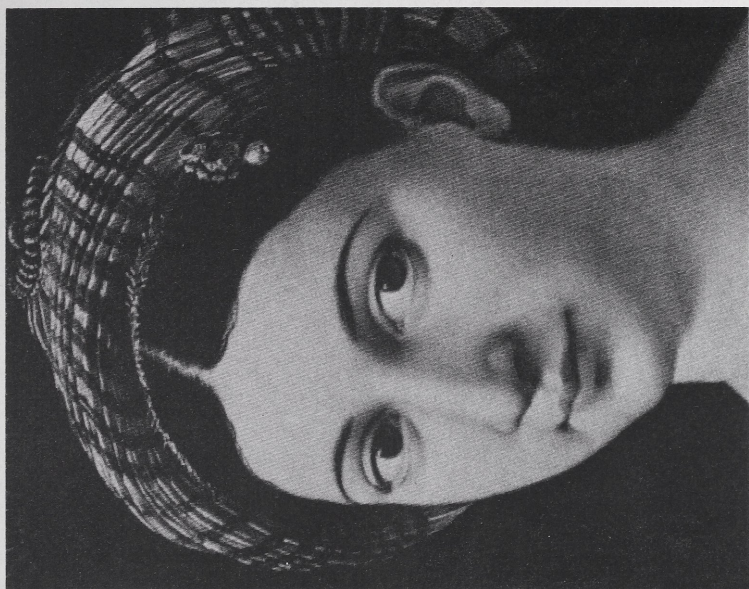


Abb. 1b Raphael: „Fornarina“. Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Barberini (nach De Vecchi, L'opera completa di Raffaello, Milano 1966)

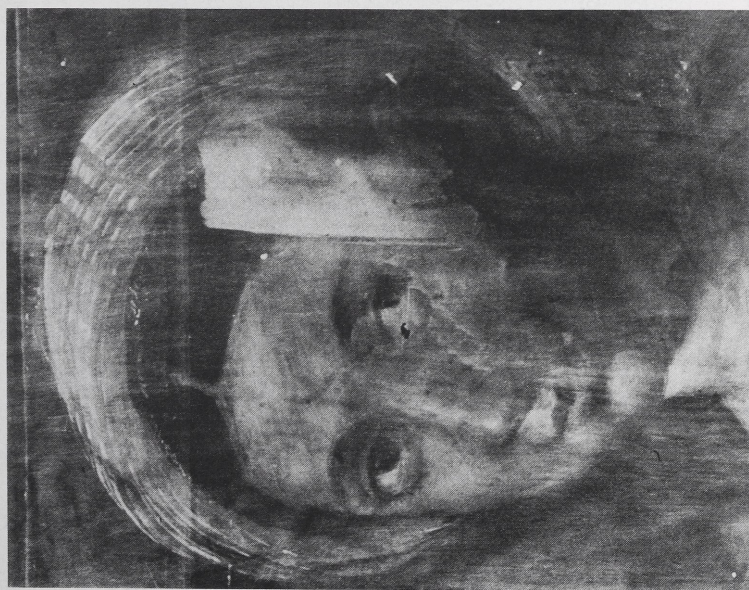


Abb. 1a Raphael: „Fornarina“. Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Barberini, Röntgenaufnahme (Archiv K. Oberhuber)



Abb. 2 Rom, Vatikanischer Palast, Sixtinische Kapelle, März 1983 (Musei Vaticani, Archivio Fotografico XXXIV-11-31/5)



Abb. 3 Rom, Vatikanischer Palast, Sixtinische Kapelle, März 1983 (Musei Vaticani, Archivio Fotografico XXXIV-11-31/2)



Abb. 4 Ferdinand Hodler, *Der Tag* (Erste Fassung, 1900, nicht ausgestellt). Bern, Kunstmuseum

ten“ ist er zu stark von dem zweizonigen Aufbau des Jenaer Wandbildes abhängig, und in der „Einmütigkeit“ entsteht durch die vielen emporgestreckten, parallel wiedergegebenen Arme der Schwörenden eine uniforme Wirkung, die übrigens Guillaume Apollinaire schon 1913 (anlässlich der Ausstellung der zweiten Fassung in Paris) als „groschlächtigen Parallelismus“ bezeichnete.

In der Bildnismalerei erreichte Hodler nicht höchste Qualität. Welche Schwierigkeiten er beim Malen von Porträts zu meistern hatte, wird an deren Entstehung deutlich, worauf Jura Brüscheiler in seinem überaus informativen Katalogbeitrag über Hodlers Porträtmalerei hingewiesen hat. Hodler bediente sich beim Malen von Porträts nicht der Photographie als Hilfsmittel wie viele Maler seiner Zeit, sondern der sogenannten Dürer-Scheibe. Durch einen glücklichen Zufall ist die Scheibe für das Porträt von Georges Navazza (1916) erhalten geblieben, so daß wir die Entstehung eines von Hodler gemalten Porträts schrittweise nachvollziehen können. Auf die zwischen Maler und Modell auf die Staffelei gestellte Glasscheibe malte Hodler die Umrißlinien des Modells direkt auf das Glas, wodurch er die richtigen Proportionen der Figur und klare Umrißlinien erzielte. Auf die so bemalte Scheibe legte er ein Zeichenpapier und pauste die Umriss durch. Mit Hilfe eines auf diese Vorzeichnung gesetzten Quadratnetzes übertrug Hodler die Umriß- und Binnenlinien des Modells auf eine ebenfalls quadrierte Leinwand. Bei den meisten Porträts seiner mittleren und späten Schaffenszeit hat Hodler nur das Gesicht der Figur plastisch modelliert, während er die übrigen Partien des Bildnisses nur kolorierte. Porträts der Jahre 1915/16, wie diejenigen von Mathias Morhardt, James Vibert und F. R. Martin sind deswegen in ihrer Wirkung ähnlich. Bei dieser handwerklichen Ausführung der Porträts überwog naturgemäß die äußere Gestaltung, die die geistige Aussage des Dargestellten und die momentane seelische Stimmung zurücktreten ließ, wodurch Hodlers Porträts sowohl die äußerliche Brillanz der Bildnisse Klimts wie auch die Expressivität der frühen Bildnisse Kokoschkas fehlt.

Anders als in den Porträts gelangte Hodler in seinen Selbstbildnissen und in den Bildnissen der kranken und sterbenden Mme Godé-Darel zu höchster Aussagekraft. (Beide Komplexe hat wiederum Jura Brüscheiler untersucht: „Ferdinand Hodler, Selbstbildnisse als Selbstbiographie“, 1979. – „Ein Maler von Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel“, 1976/77.) War in den Porträts oft Routine zu erkennen, so spiegeln die Bildnisse der Valentine Godé-Darel Hodlers tiefe Beziehung zu seiner Lebensgefährtin wider. In Hodlers Selbstbildnissen wird – neben Unsicherheit und Not – die Suche nach der eigenen Identität ebenso sichtbar wie die nach Anerkennung des Künstlers und Selbstsicherheit. An den vielen Selbstbildnissen zieht gewissermaßen Hodlers ganzer Lebenslauf an uns vorüber. Die Bilder der an Krebs erkrankten Valentine Darel sind erschütternde Zeugnisse von Hoffnung, Todesangst, Verzweiflung, Ergebenheit in den Tod und Todessehnsucht. Hodler hat das lange Leiden der Frau festgehalten, die einzelnen Phasen des qualvollen Sterbens geradezu minutiös aufgezeichnet. Die 32 Skizzen, Zeichnungen, Studien und Bilder der Mme Darel sind Höhepunkte der Berliner Ausstellung. Jedoch wäre anstelle der plakativen Aus-Stellung dieser Leidensge-

schichte in einer Konzentration auf wenige Bilder Hodlers Verzweiflung über den Tod der geliebten Frau noch unmittelbarer zum Ausdruck gekommen.

Der Ausstellungskatalog vermittelt einen guten Überblick über den heutigen Stand der Hodler-Forschung. Außer den oben erwähnten Beiträgen über den Symbolismus Hodlers, seine Landschafts-, Porträt- und Historienmalerei sowie über sein spätes Werk enthält er Aufsätze über den Realismus von Hodlers Frühwerk (Hans A. Lüthy), über die Resonanz der frühen allegorischen Bilder Hodlers in der Kunstkritik (Rezensent), „Gedanken zur Farbe“ bei Hodler (Felix Baumann) und „Zum zeichnerischen Werk“ (Rudolf Koella). Jura Brüscheiler erstellte die bisher umfangreichste, aus Dokumenten und Briefen, aus Rezensionen und eigenen Veröffentlichungen Hodlers erarbeitete Biographie sowie eine chronologische Übersicht über Hodlers Werk. Wegen der großen Anzahl der ausgestellten Werke wurde im Katalog nur ein Verzeichnis mit den Primärangaben der Objekte aufgenommen. Somit fehlen Kommentare zu den einzelnen Bildern, wodurch auch ihre Vorzeichnungen, Studien, späteren Fassungen und Varianten nicht erfaßt und miteinander in Beziehung gesetzt werden konnten. Hier eröffnet sich für die Hodler-Forschung noch ein weites Arbeitsgebiet. Die Ergebnisse der seit 1973 vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft herausgegebenen „Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen“ wären dafür heranzuziehen. Endlich steht zu hoffen, daß die Präsentation Hodlers in Paris Gelegenheit geben wird, die Stellung des Künstlers im derzeit noch unübersichtlichen Zusammenhang der symbolistischen, völkischen und nationalistischen Strömungen seiner Epoche zu diskutieren.

Peter Vignau-Wilberg

Rezensionen

GEOFFREY BEARD, *Craftsmen and Interior Decoration in England 1660–1820*, John Bartholomew & Sons Ltd., London 1981, 312 Seiten

Eine der schönsten Kirchen Londons aus dem 18. Jahrhundert ist St. Martin in the Fields. Der Besucher der National Gallery am Trafalgar Square sieht sie, wenn er auf den Platz schaut, zur linken Hand: großer englischer Palladio-Stil des Barock.

Die Rechnungsunterlagen aus den Jahren des Baus sind größtenteils erhalten. Am 23. Juni 1720 trat der Kirchenvorstand zusammen und wählte aus den vorliegenden vier Entwürfen für eine neue Kirche den des James Gibbs aus, der beim Bau des Herrenhauses von Ditchley Park jüngst Architektenhuld gewonnen hatte. Gibbs' erste Aufgabe war es, den Bau eines provisorischen Tabernakels zu leiten – die Tischlerfirma Timbrell & Philipps übernahm die Ausführung. Gebeine mußten im Kirchhof umgebettet werden, ein provisorischer Zaun war aufzustellen.