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

Band: 25 (1938)

Heft: 8

Artikel: Americana : Glossen zur Ausstellung : "Trois Siècles d'Art aux Etats-Unis"

Autor: Kracauer, S.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86722

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: 15.07.2025

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

eigenen Kapitälchen. Und nicht nur die drei Fensterfelder jeder Kapelle haben Masswerk, sondern ebenso die je zweimal zwei, in der Mittelkapelle zweimal drei blinden Felder. Damit wird das Masswerk als Funktion der Wand erwiesen, und von der Materie her entwickelt — die zarte Andeutung jener restlosen Durchformung auch aller blinden Wandfelder, die dreissig Jahre später die Regel wird.

Bei allem Kalkül und aller scholastisch-hierarchischen Rangstufung sind alle Formen von einer blühenden, gesunden Frische, sie erscheinen weich, unpedantisch, gleichsam im Entstehen begriffen. Das Sockelgeschoss der Kapellen hat noch den runden Grundriss der romanischen Zeit und ebenso die griechisch-wuchtige Sockelbank der Chorhauptpfeiler; erst die Fenster- bzw. die Arkadenzone ist ins Polygon gebrochen, also kristallhaft-starr.

Der christliche Parthenon

Die Stellung der Kathedrale von Reims in der Stilgeschichte der Gotik lässt sich nur mit der Stellung des Parthenon in der griechischen Stilgeschichte vergleichen. Wie der Parthenon die dumpfere, körperhafte Wucht des dorischen mit der begrifflich entwickelten Formdialektik des ionischen Stils vereint und noch archaische Strenge und schon hellenistische Süsse und Zierlichkeit in sich enthält, so ist in Reims noch viel vom Raum- und Gliederungsreichtum der romanischen Zeit fühlbar, und zugleich die Präzision der gotischen Formengrammatik und die gotische Einheit des Raumes und aller Gliederungen. Die plastischen Bauteile sind noch körperlich selbständige Glieder, und doch schon fest ins gotische System eingebunden. Diese Zwischenstellung könnte etwas Zweideutiges haben, und jede Unsicherheit in der Formulierung wäre entschuldbar. Aber das Schwebende des Formprogramms ist wie beim Parthenon mit einer unerhörten Sicherheit, einem königlichen Selbstgefühl, ohne jedes Schwanken formuliert, kein Teil ist locker, zufällig, es herrscht eine unvergleichliche Dichte und Intensität aller Formbeziehungen bei einem gewollten Minimum an verschiedenen Formelementen. Und was der Kathedrale von Reims über alle stilgeschichtlichen Ueberlegungen hinaus ihren einmaligen, persönlichen Charakter gibt, ist ihre fast griechische Menschlichkeit, die sinnliche Plastizität ihrer Gliederungen, die leise Modulierung der Arkadenweiten, Pfeilerstärken, Fensterbildung, die den Curvaturen an griechischen Tempeln verwandt ist, und die daraus erwachsende unvergleichliche Weichheit und Heiterkeit.

Es ist jene höchste Gabe, die der französischen Kunst, und auch ihr nur in ihren seltensten Höhepunkten, verliehen ist: auch noch das Absolute, das Furchtbar-Richtige, das von sich aus zermalmen und versteinern könnte, im vollen Bewusstsein seiner Unappellierbarkeit mit Güte, ja mit Grazie auszusprechen. Und so ist der Ausdruck des Engels der Verkündigung vom Westportal schon immer als beispielhaft auch für die Architektur der Kathedrale genommen worden, jenes überirdische Lächeln, das der Figur den Namen «Le Sourire de Reims» eingetragen hat.

Peter Meyer

Americana

Glossen zur Ausstellung: «Trois Siècles d'Art aux Etats-Unis»

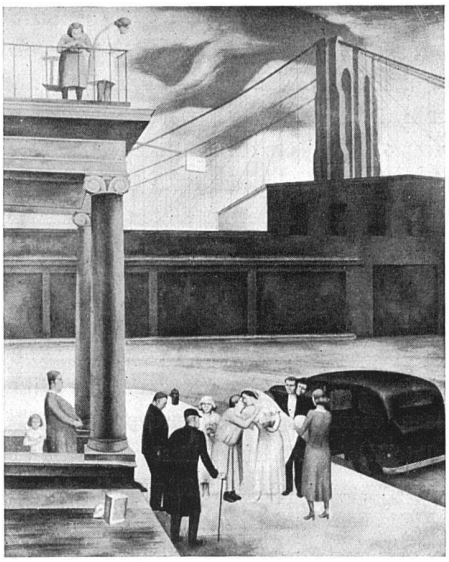
Zarte Geometrie

Die vom New Yorker «Museum of Modern Art» veranstaltete Ausstellung umfasst eine Abteilung für Volkskunst, die besonders dankenswert ist. Die meisten hier gezeigten Arbeiten sind zwischen 1750 und 1850 entstanden und stammen von schlichten Amateuren oder von Handwerkern, die um des Broterwerbs willen Schilder malten, Grabsteine meisselten und Schiffsfiguren oder – als Wahrzeichen der Tabakläden – Indianerstatuen schnitzten. Eben weil diese Künstler, von denen viele anonym bleiben, in steter Verbindung mit dem Alltag schaffen, enthalten ihre Werke Aussagen von grosser Unmittelbarkeit. In manchen Bildern wiegt freilich noch das Herkommen schwerer als die Erfahrung. Erinnerungen schieben sich vor, ererbtes Kompositionsgefühl überwältigt die Gegenwart. Angesichts der Macht des Vorgeformten sind einige jener Bilder, die sich nicht um die Tradition kümmern, doppelt erstaunlich. Mit einer Naivität, wie sie nur Kindern oder Menschen aus dem Volke eignet, verraten sie eine Tendenz, die zweifellos auf die Anfänge amerikanischer Zivilisation zurückreicht und sich in der Sphäre bewusster Kunstübung erst ganz spät durchsetzt: die Tendenz, sich von Druck religiöser und politischer Mythologien zu befreien, sich weltoffen zu halten. Generationen von Siedlern, die ihrer Ueberzeugung wegen im Mutterland verfolgt und geächtet wurden, sind nach Amerika in der Hoffnung ausgewandert, dort der Tyrannei des Wahns ledig zu sein. Sie verneinen das Vorurteil oder das, was ihnen als Vorurteil erscheint; der Zug zur Entmythologisierung ist ein Teil ihres Wesens. Dieser in der Geschichte Amerikas selber begründete Zug bewirkt, dass der dem Volk angehörige Künstler die Umwelt möglichst nüchternen Sinnes zu bewältigen strebt; vorausgesetzt, dass er nicht wie Joseph Pickett, Zimmermann und Schiffsbauer seines Zeichens, den Eingebungen eines phantasiereichen Kindergemütes gehorcht. Pickett pinselt und strichelt in seinem Bild «Coryell's Ferry» eine Idylle zusammen, die, süssen Behagens voll, von fern an

Henri Rousseau gemahnt. Aber solche lyrischen Aeusserungen treten hinter epischen Schilderungen von betonter Kargheit zurück. Man spürt: der Kunstbeflissene weicht der Dunkelheit aus, in der böser Zauber gedeiht, und neigt dazu, den notwendigen Formenapparat aller Irrationalität zu entkleiden. Eine Neigung, die sich in dem Gemälde von Hicks: «The Residence of David Twining» darstellt, das die Bestände eines wohlgeratenen bäuerlichen Besitztums mit liebevoller Ausführlichkeit inventarisiert; ferner in einer Friedhofselegie aus der Zeit um 1813, deren unbekannter Autor die Empfindung des Abgestorbenseins wunderbar zu vermitteln weiss. Beide Bilder stimmen darin überein, dass sie dem Trug der Perspektive abschwören, die gerade Linie bevorzugen und überhaupt ihre Objekte auf mathematische Formeln bringen. Die anmutig ineinander montierten Gutsgebäude und Lebewesen des ersten Bildes gleichen Modellen von Gutsgebäuden und Lebewesen; die Grabkapelle, Grabsteine und Weiden des zweiten sind durchscheinend klare Figuren. In diesen optischen Rechenschaftsberichten lebt unstreitig das Bedürfnis, sich von der Herrschaft mythologischer Ansprüche zu emanzipieren. Von ihm getragen, drängen die künstlerischen Kräfte im Volk zur äussersten Reduktion des magischen Elements hin, zu einem Minimum von Rausch und Hexerei. Das Ergebnis ist ein zartes geometrisches Linienwerk, das wie ein Filter trüben Substanzen die Passage verwehrt. Was in die Bilder eingeht, mag der Grösse des Unheimlichen entraten, ist aber heller, besonnener Art.

Europa

Da sich die künstlerische Oberschicht begreiflicherweise dem Studium der europäischen Vorbilder hingibt, kostet es ihr viel mehr Mühe, zum Eigenen durchzufinden. Sie orientiert sich im XVIII. Jahrhundert an London, das später von anderen Kunststätten wie Rom oder Düsseldorf abgelöst wird. Nach dem Bürgerkrieg lassen sich einige der besten Maler, die Ungastlichkeit Amerikas befürchtend, ganz in Europa nieder; unter ihnen Whistler. Inzwischen ist Paris zum künstlerischen Zentrum geworden, und seine seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts nur vorübergehend geschwächte Anziehungskraft wird noch durch die Ausstellungen gesteigert, die Alfred Stieglitz kurz vor dem Weltkrieg in New York veranstaltete. Er machte die Elite mit den Zeichnungen Rodins bekannt, mit Matisse, Henri Rousseau, Cézanne, Picasso. Im Anschluss an seinen Vorstoss organisieren amerikanische Künstler 1912 bis 1913 eine für das breite Publikum bestimmte Monstreschau, die ausser der europäischen Avantgarde die französischen Meister des XIX. Jahrhunderts vorführt... Man lernt in Europa, man kommt von dort. Und die Millionen Einwanderer süd- und osteuropäischer Herkunft, die gegen 1900 auf amerikanischem Boden ge-



Louis Guglielmi «Hochzeit in South Street»

zählt werden, haben der neuen Heimat nicht wenige ausgezeichnete Maler geschenkt. So bleibt es bis in die Gegenwart. Wie ein Blick in den Katalog beweist, sind manche derer, die heute zur Vorhut gehören, in Polen, Rumänien, Russland, Italien und Deutschland geboren.

Die früh beginnenden Gestaltungen amerikanischen Lebens bemühen sich lange Zeit hindurch um die malerischen Werte der landwirtschaftlichen Szenerie und der Neger und erstrecken sich im Jahrzehnt vor dem Krieg auf die Themen der Bar, des Rings und der Strasse. Alfred H. Barr, der Direktor des «Museum of Modern Art», bezeichnet es geradezu als das Schicksal der amerikanischen Kunst, sich von Europa inspirieren zu lassen, ohne darüber den einheimischen Motiven untreu zu werden. Waltet aber bis zum Krieg der europäische Einfluss in einer Weise vor, dass die Bilder höchsten durch ihre Stoffwahl als amerikanische Produkte wirken, so verringert sich während der beiden letzten Jahrzehnte die Abhängigkeit vom alten Kontinent, und auch in der Auffassung setzt sich eine spezifisch amerikanische Note durch. Vielleicht darf diese Verschiebung als ein Zeichen der veränderten Weltsituation gelten. Amerika ist nicht allein durch die wachsende Bedeutung der Technik ins Vordertreffen gerückt, sondern mag auch wesentliche Beiträge zur Bewältigung der ökonomischen und sozialen Probleme liefern, die heute trotz der Bildung neuer politischer Mythen nahezu überall in unverhüllter Gestalt den Gang der Ereignisse bestimmen. Je eingreifender die historische Funktion eines Landes, desto grösser die Chance, dass sich in ihm ein eigentümlicher, dieser Funktion angemessener Geist entwickelt. Es ist eine auffällige Tatsache, dass sich die immigrierten Künstler unserer Generation überraschend schnell amerikanisieren und

Werke erzeugen, in denen europäische Sentiments nur noch gedämpft mitsprechen. (Besonders drastisch werden die assimilierenden Kräfte Amerikas nach dem Krieg durch das Beispiel Hollywoods belegt: ein reichlich von Europa beschicktes menschliches Sammelbecken, aus dem Filme hervorgehen, die auch ihrer Mentalität nach nirgendwo als in Amerika hätten entstehen können.)

Präzision

Nicht so, als ob Europa in der Nachkriegszeit aus dem Spiel bliebe. Vom vulgären Naturalismus bis zur abstrakten Kunst werden sämtliche Stile oder Stilmoden über den Ozean verschleppt und durchprobiert. Burchfields verwelkte Kleinstadtstrasse lässt an Utrillo denken, und der Kubismus findet viel Gefolgschaft. Aber gerade in den kubistischen Bildern gelangt eine sehr amerikanische Haltung zum Durchbruch, die von den regionalen Künstlern noch unterstrichen wird und kräftig genug ist, um sich auch ohne fremde stilistische Einkleidung zu behaupten. Gleichviel, ob die Bilder, in denen sie sich ausprägt, mehr realistisch oder mehr konstruktiv verfahren: gemeinsam ist ihnen, dass sie ihr der Umwelt entnommenes Thema unter Verzicht auf jede Atmosphäre in seiner nackten Tatsächlichkeit veranschaulichen. Edward Hopper konstatiert einen Leuchtturm im unbarmherzigen Morgenlicht; Preston Dickinson stellt — ein beliebter Vorwurf — mit naturwissenschaftlicher Objektivität eine chaotische Häufung New Yorker Dächer dar und fest; Charles Sheeler präpariert ein «Classic Landscape» betiteltes Landschaftsrevier heraus, das statt der Berge und Blumen Silos und Schienenstränge enthält; Niles Spencer malt eine von unwirtlichen Lagerschuppen begrenzte Strasse und befleissigt sich bei ihrer Wiedergabe poesieloser Genauigkeit. Charakteristisch sind vor allem diejenigen Arbeiten, die sich mit Liniengerippen und kolorierten Flächen begnügen. Auf sie, deren Beziehung zur Neuen Sachlichkeit sich in gewissen äusseren Aehnlichkeiten erschöpft, ist der Begriff des Präzisionismus gemünzt, den etliche amerikanische Kritiker verwenden. Bilder von einer bewussten Härte und Kälte; sie gleichen Aufnahmen von einem Tatort. Damit aber, dass diese modernen Künstler weniger den Gegenstand als dessen Schema versinnlichen und so die gleissnerische Fülle der Welt zu einer Summe exakter Figuren reduzieren, machen sie sich dieselbe Tendenz zu eigen, die sich in den Werken der Volkskunst schon lang vorher ausdrückt. Auch hier, in den neuen Bildern, ist das Geometrische durchaus anti-mythologisch gemeint; nur dass sich die Abwehr triebhafter Emphase und das Bekenntnis zur Gradlinigkeit nicht mit dem Optimismus des fortschrittsgläubigen XIX. Jahrhunderts verbindet, sondern von einem tiefen Betroffensein über die gegenwärtigen Zustände zeugt. So also sieht die Welt aus, scheinen die Bilder zu sagen, so grausam und eisig ist sie beschaffen, wenn man den Schleier von ihr reisst. Nach der Katastrophe von 1929 löst sich die Starre, und immer deutlicher tritt zutage, was hinter diesen Konstruktionen steckt, die geflissentlich präzis und fühllos die Fakten der heutigen Existenz verzeichnen. Kritik und Ungenügen stauen sich dahinter. Sie formulieren sich gelegentlich in flacher Zeitsatire oder schlagen einen krass realistischen Ton an, mit dessen Hilfe sie bei der Beschreibung sozialer Misere kolportagehafte Effekte erzielen. Daneben finden sich jedoch auch Arbeiten, in denen Klage und Protest wirklich Form gewinnen — Arbeiten, deren einige deshalb besonders aufschlussreich sind, weil sie noch zur Hälfte im gefrorenen Liniengefüge verharren. Francis Criss behandelt in seinem «Americana» genannten Bild eine triste, ausgelaugte Vorstadtstrasse mit der Ironie des Wissenden; Alexandre Hogue enthüllt die Verheerungen der Dürre durch ein eindringliches Linienspiel und ein Gelb, das vom Leiden und vom Tod der Kreatur erzählt. Sehr durchempfunden — auch in der Farbe — ist Louis Guglielmis: «Wedding in South Street». Auf der Strasse verabschiedet sich ein prangendes Hochzeitspaar von der Familie, und die Festgewänder des Paares kontrastieren erschütternd mit der Strasse, die dadurch vollends zum Gefängnishof wird, dass hoch über dem Mauerwall, an den sie stösst, eine Hängebrücke schweift, deren Zugstäbe den Himmel aussperren. Die Säulen des Vorbaus sind kümmerliche Blumen, das Hochzeitsauto ist die Vorahnung eines Sargs.

Als Reaktion gegen die sozial und regional eingestellte Malerei regt es sich, Barr zufolge, neuerdings wieder in den Bezirken des Kubismus und der abstrakten Kunst.

Raum

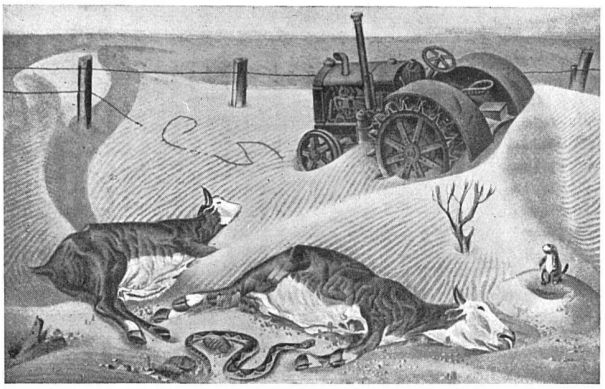
Langsam nur kommt die amerikanische Architektur zum Selbstbewusstsein. Ende des XIX. Jahrhunderts werden noch wahllos europäische Monumente kopiert; man setzt den Invalidendom auf das Pulitzer-Building, übernimmt den Louvre, die Tuilerien. Drei Architekten sind es, die in jener Epoche der Stilkonfusion klärend wirken: *H. H. Richardson*, dessen Spätwerke sich durch Proportionen von solcher Majestät auszeichnen, dass John McAndrew, der Organisator der Architekturabteilung, ihn einen Händel der Baukunst nennt; *Louis Sullivan*, der 1901 den berühmt gewordenen Satz: «Form follows function» prägt, das System der Stahlkonstruktionen fördert, das die Wolkenkratzer ermöglicht, und eine diesem System angemessene Architektur entwickelt; schliesslich *Frank Lloyd Wright*, dem unter anderem die Reform des Wohnens zu danken ist. Die Art, in der Wright sowohl den Gegebenheiten des Terrains und des Klimas wie den Bedürfnissen der Bewohner Rechnung

trägt, beeinflusst schon ab 1910 die deutsche und holländische Avantgarde. Wenn sich also heute die jungen amerikanischen Architekten aus Europa Anregungen holen, erobern sie auch zurück, was ihnen ursprünglich gehörte. Wechselbeziehungen, die sicherlich darauf beruhen, dass die technischen und sozialen Faktoren, von denen die Gestaltung gewisser Bautypen abhängt, in den verschiedenen Ländern immer gleichförmiger werden. Uebernationale Probleme bedingen aber Lösungen, bei denen die gemeinsamen Züge überwiegen. Dennoch ist die moderne Bauweise in Amerika weit von blanker Internationalität entfernt, ja, man kann beobachten, dass sich auf dem Gebiet der Architektur dasselbe wie auf dem der Malerei ereignet: eingewanderte Baukünstler wie Neutra und Lescaze, zu denen sich seit kurzem Gropius und Breuer gesellen, beteiligen sich mit Erfolg an der Ausbildung amerikanischer Stileigentümlichkeiten. Diese sind freilich schwer definierbar. Immerhin darf auf Grund der in der Ausstellung vereinigten Fotos die Behauptung gewagt werden, dass manchen Industriebauten, Strassenanlagen und Brücken eine Qualität innewohnt, die sonst nur selten anzutreffen ist — eher leicht als grossartig, zeugen sie von einem unverkrampften Verhältnis des Menschen zur Technik. Die Petroleumtanks, die sich irgendwo auf dem Gelände erheben, muten wie ein ergötzliches Kegelspiel an, und die jüngsten Wolkenkratzer unterscheiden sich darin zu ihrem Vorteil von dem einen oder anderen europäischen Zweckbau, dass sie sich nicht, mit ihrer Sachlichkeit prunkend, in ein leeres Pathos hineinsteigern, dem Bahnhöfe zu Kathedralen werden, sondern freimütig und gelassen den Utilitarismus bejahen, der sie hochtreibt.

Bewegung

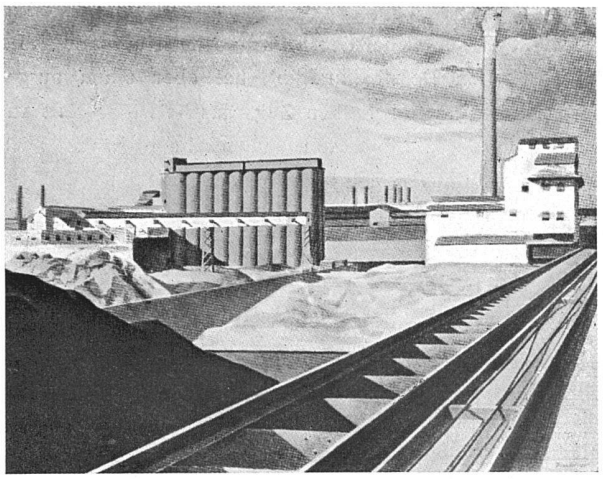
Ein Engländer bemerkte einmal, dass die Geschichte Amerikas eine Geschichte der Fortbewegung, des Transportwesens sei. Ist aber tatsächlich die Bewegung ein Grundimpuls der Amerikaner, so erklärt sich schon hieraus zureichend ihre besondere Befähigung für den Film. Denn Film ist Bewegung und Wiedergabe von Bewegung. Hinzu kommt natürlich auch, dass die Amerikaner die Eigengesetzlichkeit des Films um so leichter entwickeln konnten, als diese ihnen nicht durch alte theatralische Traditionen verdeckt wurde. Sie sind unbefangen an den Film herangetreten und mit ihm zusammen ein Stück weiter gewachsen...

Tägliche Vorführungen in der Ausstellung vergegenwärtigen den Weg, den der Film, dieses Produkt aus Jahrmarkt und Wissenschaft, im Lauf der 45 Jahre seines Bestehens in Amerika zurückgelegt hat. Man sieht: Fragmente von Filmen, die, wie Edwin S. Porters: «The Great Train Robbery» (1903), entscheidende technische und künstlerische Neuerungen brachten; Proben des



Alexander Hogue. «Drouth Survivors» (Nach der Dürre)

Charles Sheeler. «Classic Landscape»



klassischen Wildwestfilms und anderer Serien; denen einst kein Kinobesucher zu entrinnen vermochte; längst erloschene Stars — so den Originalvamp Theda Bara — und halb vergessene Auftritte von Stars, die heute noch glänzen; charakteristische Beispiele aus der grossen Zeit der Groteske, darunter eine Mack Sennett-Komödie mit «Fatty» und Teile des Chaplin-Films: «The Immigrant». Passagen, die durch ihre unfreiwillige Komik dem Beschauer ein Lächeln entlocken, wechseln mit Szenen, deren Substanz sich erst jetzt herauszuschälen beginnt. Das alles sieht man, und dazu ertönt ein Piano, genau wie damals, als man diese Filme zum erstenmal sah. Ein Miteinander alter Bilder und Klänge, das Ereignisse, Motive und Situationen aufrührt, die sonst deshalb unter der Schwelle der Erinnerung liegen, weil sie noch zum fortwirkenden Bestand des eigenen Lebens gehören... Doch man erleidet in dieser retrospektiven Schau nicht nur den Schock der Selbstbegegnung, sondern erhält auch die unvergleichliche Chance, sich der Natur des amerikanischen Films zu versichern. Seine wesentliche Tugend ist eben die, dass er den Akzent auf die Bewegung legt, ohne die ein Film kein Film wäre. Undenkbar in der Tat, dass ein amerikanischer

Film, zumindest ein stummer, schöner Bilder wegen zum Stillstand geriete oder eine Aktion wählte, die sich der räumlichen Gestaltung entzieht. Auf dem Gebiet der Bewegung im Raum — einer Hauptdomäne des Films — schuldet man den Amerikanern die meisten Entdeckungen. Sie haben Methoden ersonnen, die eine solche Bewegung vielseitig darzubieten gestatten; sie haben in ihren komischen Filmen alle Möglichkeiten der Flucht und der Verfolgung bis zum Extrem erschöpft; sie haben die filmische Eignung der Massen erkannt und diese auf Plätzen oder in der Landschaft einzusetzen gewusst. Die Griffith-Filme: «The Birth of a Nation» und «Intolerance» sind die Lehrmeister der Russen gewesen. Nicht genug damit, bewähren die amerikanischen Filme eine realistische Gesinnung, die ihrer Bewegtheit erst die volle Bedeutung schenkt. Dieser Realismus, der sich, wo nicht in der Fabel des Films, so doch auf alle Fälle im filmischen Detail kundgibt, hat aber einen ausgesprochen antimythologischen Zug; das heisst, er zielt auf eine Welt ab, die frei von dämonischem Unwesen ist. Wie in der Volkskunst, so offenbart sich im Film der unwiderstehliche Hang der Amerikaner, den Spuk angemasster Gewalt wegzufegen, der die Wirklichkeit verdunkelt. Vor allem die Groteske, dieses rein amerikanische Genre, pflegt systematisch den Zufall gegen das Schicksal auszuspielen, unbegründete Tyrannei ad absurdum zu führen und die Tücken des Objekts mittels kleiner Handgriffe abzuwenden. Gags und Tricks: die Märchenwaffen des Schwachen gegen schlechten Zwang. Niemand versteht sie besser als Chaplin zu meistern.

Mit der Einführung des Tons ist eine an künstlerischen Erfolgen reiche Epoche des Films verklungen, und sowohl ihr Schwund wie auch die Problematik des tönenden Films haben allmählich das Bedürfnis geweckt, den Film als ein geschichtliches Phänomen zu begreifen. Aus diesem Bedürfnis, das selber seinen historischen Ort hat, erklärt sich unschwer die Tatsache, dass — nahezu gleichzeitig — vor wenigen Jahren in verschiedenen Weltzentren Filmbibliotheken gegründet worden sind: die Pariser Cinémathèque, die dem schönen Enthusiasmus von Henri Langlois so viel verdankt, und die dem «Museum of Modern Art» angegliederte New Yorker Film Library, von deren Wirken die Filmabteilung in der Ausstellung ein beredtes Zeugnis ablegt. Unter der Direktion John E. Abbotts, dem als Konservator Iris Barry zur Seite steht, leistet die Film Library in jeder Hinsicht Pionierarbeit. Sie bemüht sich nicht nur um eine vollständige Kollektion der Filme und der auf den Film bezüglichen Dokumente, sondern macht auch allen möglichen Bildungsanstalten ihr Material in Form sorgfältig durchkomponierter Programme zugänglich. Wenn man sich heute in Amerika dazu entschliesst, den Film ernst zu nehmen, gebührt das Verdienst hieran nicht zuletzt der theoretischen und praktischen Organisationstätigkeit dieses neuartigen Instituts, das fraglos dazu berufen ist, ein Mittelpunkt der Forschung zu werden. Denn abgesehen von seinen übrigen Funktionen erfüllt der Film auch die: zahlreiche Dimensionen des gegenwärtigen Daseins auf einzigartige Weise zu bannen. Er ist, unter anderem, ein Erkenntnismittel ersten Ranges, ohne dessen Benutzung sich das Leben unserer Zeit nicht mehr deuten lässt.

S. Kracauer (Paris)

H. H. Richardson and His Times 1838—1886

311 Seiten, 145 Abbildungen im Tafelteil. Verlag The Museum of Modern Art, New York 1936, geb. 6 $.

Im Gegensatz zu Europa ist man sich an den grossen amerikanischen Hochschulen darüber im klaren, dass das Verständnis der zeitgenössischen Kunst unauflöslich an das der historischen gebunden ist und umgekehrt. Darum widmet hier der Verfasser Henry-Russell Hitchcock, ein Schüler des bedeutenden Mittelalter-Forschers A. Kingsley Porter, dieses Buch über die amerikanische Architektur der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts seinem verstorbenen Lehrer. Das Buch ist ein weiterer Beleg dafür, wie ernst man es in Amerika mit der Selbstbesinnung nimmt, mit welcher Gründlichkeit man sich über die verworrene Entwicklung des letzten Jahrhunderts Klarheit zu verschaffen sucht. Das Buch gibt weit mehr als die Monographie eines Architekten, der uns im grossen ganzen nicht viel angehen würde. Mit Sorgfalt werden die verschiedenen Strömungen der europäischen Architektur aufgezeigt, mit denen der 1838 geborene Richardson sich auseinanderzusetzen hatte. Im Gegensatz zu den meisten seiner Landsleute, die in England oder Deutschland studierten, studierte Richardson an der Ecole des Beaux Arts in Paris. Seine Bauten sind «historisierend», sie stehen uns damit gefühlsmässig fern; man erkennt erst, wieviel Eigenes und wieviel echt architektonisches Raum- und Körpergefühl darin enthalten ist, wenn man sie mit den kulissenhaften, unkörperlichen Gebilden seiner Zeitgenossen vergleicht. In der bewusst raffinierten Verwendung seiner Materialien, besonders des Hausteins, lebt das moderne Materialgefühl, das ja auch in Europa zuerst in historisierender Verkleidung aufgetreten ist. Da im letzten Kapitel ein Ueberblick über die spätere Entwicklung der amerikanischen Architektur gegeben wird, stellt dieses gewissenhaft dokumentierte, mit umfassender Sachkenntnis auch der europäischen Baugeschichte geschriebene Werk einen auch für europäische Leser sehr lesenswerten Beitrag zu der noch so wenig verarbeiteten Architekturgeschichte der letzten hundert Jahre dar.

p. m.