

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 37 (1950)
Heft: 4

Artikel: Das Buch, das noch nicht geschrieben ist
Autor: Bernoulli, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-29024>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.04.2025

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

Das Buch, das noch nicht geschrieben ist

Von Hans Bernoulli

Wenn uns Freund Spitzweg einen deutschen Dichter vorstellte, so lag der (um Heizung zu sparen) im Bett; in einer vom Hausbesitzer nicht besonders sorgfältig unterhaltenen Dachkammer: Kunst, insbesondere Lyrik, und äußerste Armut, das schien nun einmal zusammengehören. Tatsächlich genügt es ja, daß der Dichter nicht vor der vierzehnten Zeile Hungers stirbt, wenn das betreffende Sonett später einmal auf kostbarstem Papier in Bodoni-Typen, mit höchster Sorgfalt gewählt und gesetzt, den raffiniertesten Feinschmeckern und Bibliophilen vor die Nase gesetzt werden soll. Ein Gedicht läßt sich mit den geringsten Unkosten herstellen.

Schwieriger ist der Fall schon beim Maler, da braucht es Leinwand, Pinsel und vor allem die teuren Farben; und wenn das Ding etwas «vorstellen» soll, muß auch ein Rahmen drum herum. Schlimmer aber, viel schlimmer, steht es beim Bildhauer. Schon das Atelier! Und die Heizung! Und dann, wenn nicht alles im Dreck endigen soll, die Marmorblöcke, der Gießer!

Und der Architekt? Ja, so ein Bau, und wenn's auch nur ein kleines Geschäftshaus ist, eine Bäckerei, ein Käslädeli, das will finanziert sein. Wo sich die Klaue eines ganz Großen erweisen soll, da braucht es Millionen. Und wenn die Millionen fehlen?

Hier klafft auf dem so wohl bestellten Büchermarkt eine Lücke. Oder sollten wir uns täuschen? Gibts da ein Büchlein, das etwa betitelt wäre «Konjunktur und Kunst», hübsch belegt mit Zahlen, blauen und roten Kurven, mit zuverlässigen Angaben? Oder, noch lieber, ein Ding, das uns in anmutiger, witziger, hinreißender, aber darum nicht minder wahrhaftiger Art und Weise vom Spiel von Geist und Materie erzählt, wie es in der heroischen Landschaft der Baukunst an helllichten Sommerabenden beobachtet werden kann?

Der treue Famulus, der seinem Meister, dem Meister solchen Buchs, das Material herbeischleppte, der würde wohl zunächst einmal an Hand ungezählter Beispiele nachweisen, daß der Reichtum des Bestellers – das Leitmotiv der Abhandlung – mit dem Vermögensstand des Künstlers aber auch nicht das mindeste zu tun hat; daß also auch im Fall Baukünstler die Mansarde das inspirierende Milieu des Werks darstellen könnte. Es sei für das Zustandekommen eines Werks irrelevant, ob der betreffende Baukünstler am Hungertuch nage oder im

Fett schwimme. Derlei könne dann allerdings in Anschlag gebracht werden, wo es sich um die Qualität handelt. Als Kapitelvignette sozusagen würde die Gegenüberstellung dienen des Cavaliere Bernini, der sechsspännig (oder war es achtspännig?) in Versailles vorfuhr und des ollen ehrlichen Schinkel, der für die Pläne des Schlosses Orianda huldvoll mit einer goldenen Tabakdose beschenkt ward.

Aber die große Linie? Wirkt der Reichtum einer Epoche befreiend, beglückend, oder erstickt der Spiritus im Speck?

Hat der Reichtum die großen Kathedralen gebaut, hat die immer wieder angerufene «Renovation Monetarium» ihre Hand im Spiel gehabt, oder hat das Scherflein der Witwe jene unbegreiflichen Herrlichkeiten aus dem Nichts erstehen lassen?

Und die naive, keusche Kunst des Quattrocento? Deren Kindlichkeit die gefährlichste Häufung von kostbarem Material und bildhauerischem Schmuck vertrug – war die denkbar ohne die dem Schmelztiegel des Alchimisten entsprungene Kunst der Legierung? Der Schöpfung, wie man heute zu sagen pflegt, neuen Geldes? Allein um dies Thema aufzuhellen, müßten wohl erst einmal sieben «diesbezügliche» Dissertationen ins Land gehen. Und wer hat wohl dem Outsider Borromini das Vertrauen geschenkt und die Mittel anvertraut für seine extravaganten Schöpfungen? Hätte eine arme, batzenklemmende Zeit solches gewagt?

Ist ein Elias Holl durch das trübe Medium der Pfeffersäcke zum Meister seiner großartigen Leistungen emporgestiegen? Und Jacob van Campen, der Architekt des Rathauses von Amsterdam? (Im Fall Amsterdam müßte dann wohl das peinliche Zwischenspiel auf seine ökonomischen Grundlagen untersucht werden, das die Maler der großen Gesten auf den Thron gehoben und einen Rembrandt ins Winkelehen gestellt hat.)

Und Balthasar Neumann und Prandauer und Pöppelmann – die hätten wir doch wohl kaum kennen gelernt, wenn ihre Bauherren mit leeren Händen angetreten wären?!

Und war es wirklich – Anno 1815 – die Armut, durch die Rückkehr zum Goldstandard erzwungen, die als strenger Schulmeister so fleißige und tüchtige Werke

hervorgebracht? Und *war* es der Reichtum, der aus den neuentdeckten Goldfeldern Kaliforniens herüberströmte, der die Offenbachiaden des Neuen Louvre, der großen Oper und der balkongeschmückten Boulevards geschaffen hat?

Und dann die Amerikaner mit ihrem goldklimpernden Aufstieg vom Wellblech zum Marmor — — —

Solche und ähnliche Geschichten von «Reich und arm in der Kunst», von «Wirtschaft und Stilbildung», von der «Schöpferischen Armut», oder wie sie nun betitelt sein mögen, erwarten wir von dem Schmökerchen, das

in den um die Weihnachtszeit heranrauschenden Katalogen bis anhin noch fehlt.

Den voreiligen Verleger müssen wir freilich warnen: Der Famulus Wagner, dieser von Wissen strotzende Blödiar, muß vorangehen, oder der etwas genießbarere Faust hat sich zuerst einmal ein Dezennium mit den Fakten herumzuschlagen. Wir brauchen ein Buch, das uns eigenes Nachforschen erspart oder doch leicht macht.

Denn — nicht wahr? — amüsant ist die Materie schon; aber sie hat auch ihren ernstesten Hintergrund.

Was ist eigentlich Kunstkritik?

Von Georgine Oeri

Every individual is a potential creator.

Arnold J. Toynbee

Es wäre eine kühne Behauptung, daß demjenigen, der Kunstkritik als Beruf betreibt, die Antwort auf die Titelfrage immer gleich klar und, vor allem, immer gleich gegenwärtig sei. Das liegt aber nicht nur an ihm allein. Er kann seinen Standort kennen, das heißt, er kann seiner individuellen Haltung gewiß sein, und er kann sehr genau wissen, in was seine «öffentliche Funktion» besteht. Was nützt ihm eine klare Vorstellung von dieser «öffentlichen Funktion», wenn sie nicht einer entsprechenden Vorstellung von ihr in der «Öffentlichkeit» begegnet? In einer Zeit des anscheinend unaufhaltsam schwindenden Unterscheidungsvermögens wird einer, dessen Aufgabe es gerade ist, Unterscheidungsvermögen zu haben und es auszuwirken, eine unzeitgemäße und störende Erscheinung. Der Kritiker ist — oder wäre — oder könnte sein — an seinem bescheidenen Ort ein Interpret des Zeitwissens. Wenn aber eine Zeit dazu neigt, ihr Wissen, ihr Bewußtsein von sich selbst zu verleugnen, wird die Daseinsberechtigung des Kritikers in Frage gestellt.

Als ich das erste Echo in Gestalt des ersten Protestbriefes auf eine meiner kunstkritischen Äußerungen in einer Tageszeitung erhielt, empfand ich zum erstenmal, daß ich Kunstkritiker sei, und vermutlich einer, den man ernst zu nehmen beginne. Damit will ich nicht sagen, daß ein Kritiker sein Vorhandensein in der Welt vornehmlich an der Häufigkeit und Menge der Protestkundgebungen seiner Leser erkennt, obschon zeitweise

für ihn dieser anstrengende Eindruck entstehen kann. Ich will damit auch keineswegs sagen, daß etwa die Qualität einer kritischen Arbeit um so höher stehe, je größer das Maß des erregten Widerspruchs ist. Aber auf alle Fälle besteht eine der Funktionen des Kritikers darin, mit dem, was man Publikum nennt, ins Gespräch über künstlerische Dinge zu kommen.

Das Publikum ist der eine große Partner des Kritikers; der andere ist die Welt der Kunst. Mit diesen beiden soll der Kritiker so harmonisch als möglich leben. Es hat seine Schwierigkeiten. Für ihn sieht die Situation — in einem Bild ausgedrückt, das natürlich nur behelfsweise stimmt — so aus: Mit dem Publikum ist er verheiratet, die Kunst ist seine große Liebe; in den Auseinandersetzungen, die sich aus diesem Dreieck ergeben, fällt ihm die Rolle des Vermittlers zu. Es ist klar, daß ihm der Ehepartner die große Liebe und die große Liebe den Ehepartner übelnimmt, und daß sich die beiden am liebsten unter sich verständigen würden. So wie die Dinge heute liegen, vermögen sie sich indessen über nichts außer vielleicht darüber zu einigen, daß der Kritiker nur auf ihre gemeinsamen Kosten und zu ihrer gemeinsamen Unzufriedenheit lebt. Im besten Falle räumen sie ihm ein, daß er ein notwendiges Übel ist. Nun, für ein solches hält er sich auch selber. Er ist nämlich deshalb, was er ist, weil es ihn betrübt, daß die zwei über das Stadium der unglücklichen, ja der Haß-Liebe nicht hinauskommen. Sein ganzes Bestreben geht dahin, seine Vermittlungsarbeit so gut zu machen, daß er sich eines Tages aus dem Dreieck ausbooten könnte. Wäre er nicht davon überzeugt, daß es zwei-