

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 35 (1948)

Rubrik: Aus den Museen

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: 03.04.2026

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

1918, mit Scheinwerferlicht und Baumstümpfen und Granatenkratern, und *The Battle of Britain*, 1941, worin er seine persönlichste Note gefunden hat. Die weißen Ornamente, die die Flugzeuge in der kalten Luft hinterlassen, entfalten sich wie Visionen. Die Greuel des Krieges sind zu Schönheitseindrücken geworden, die Explosionen in der Luft zu Blumen zwischen Wolken (wie in Apollinaires Gedichten die Feuerwerke), abgeschossene Flugzeuge zu geheimnisvollen Formkonstruktionen. In den besten Bildern des Paul Nash fühlt man etwas Unausgesprochenes, Gehemmtes. Es ist, als wäre er zu früh gestorben, noch ehe er sich ganz gefunden hatte, als hätte er etwas mit sich genommen, das ihm nicht beschieden war, auszudrücken. Das gibt seinen Bildern eine melancholische Note und das ist auch das Geheimnis ihrer Wirkung. Nash ist wie Sir Lancelot aus König Artus' Tafelrunde, der den Gral nur von Ferne erblicken durfte, ohne ihn zu erringen. Aber ebenso wie Sir Lancelot nicht erblindet ist, als er ihn erblickte, so hat Paul Nash seine Persönlichkeit nicht verloren; er ist kein französischer Maler mit einem bloß englischen klingenden Namen. *J. P. Hodin*

Stockholm

Schweizerische Architekturausstellung in Stockholm

Nachdem die schweizerische Architekturausstellung in London, Warschau und Kopenhagen gezeigt worden war, wurde sie am 20. Mai 1948 in der Liljevalch-Kunsthalle in Stockholm durch den Kronprinzen Gustav Adolf in Anwesenheit des schweizerischen Gesandten Minister H. Valloton eröffnet. Arch. BSA Hermann Baur hielt zur Eröffnung einen Vortrag über die schweizerische Architektur. Die Einrichtung der Ausstellung besorgte der in Stockholm ansässige Genfer Architekt Charles E. Geisendorf. Sie dauert bis zum 17. Juni. Ein ausführlicher Bericht folgt.

Aus den Museen

Das Essener Folkwangmuseum auf dem Lande

Zum Schlosse *Hugenpoet* ist es vom Bahnhof Kettwig dreiviertel Stunden

Fußweg durchs Ruhrtal. Zunächst geht es vorbei an stillen, saubereren Fabriken: Tuchindustrie. Dann kommt die wiederhergestellte Straßenbrücke – an einem massigen Wehr wird noch geflickt – und gleich treten die Höhen näher, milchblau im Rauch des Aprilmorgens. Den Pfad begleitet ein schnelles Wasser, zur Seite ein gepflegter Hain, der schon zum Park zu gehören scheint; dann steigen Türme aus den Wipfeln, scharfkantig, enden in schweren, wie gekneteten Walmdächern. Der Bau ist aus düsterem, in der Zeit schwarz gewordenem Bruchstein – ein Ambiente halb für Walter Scott, halb für Julien Green. Am Portal des Renaissancehofes ein improvisiertes Schild, in Tinte: Folkwangmuseum.

Wieder stolpere ich über den ehemals so vertrauten Namen: welch absurde Nordtümelei für eine Sammlung, die dann zur Hauptsache westliche Bilder umfassen sollte! Aber der Name war vordem gewesen – fixe Idee eines noch nicht großjährigen Millionenerben –, und dieser grundsymphatische Außen-seiter hatte sich erst ein paar Jahre später in die damals zeitgenössische Kunst vernarrt. Das war vor mehr als 45 Jahren gewesen, noch am Ausklang des Jugendstils. Van de Velde und Peter Behrens hatten beraten; zu Renoir hatten sich freundschaftliche Beziehungen entwickelt, und späterhin hatte man Rohlf's entdeckt, aus Weimar herübergeholt und sich von ihm leiten lassen. Dann starb der merkwürdige Sammler (Osthaus hieß er), Volks-erzieher von bestem Willen, skeptischer Idealist, und die Bilder siedelten von Hagen nach Essen über. Die Nazis «säuberten» die Bestände, der unvergleichliche Franz Marc (die «Roten Pferde») ward verschleudert, der Krieg kam; aber die Reste wurden gerettet und sind nun, in wechselnder Auswahl, hier zu sehen. Herzklopfen: alte Freunde nach zehn oder zwölf Jahren Spanne – das ist immer ein Risiko. Zumal die van Goghs: jenes Gran «zuviel» an Popularität, hatte es sie nicht in die gefährdete Nähe des Bamberger Reiters und der Uta von Naumburg versetzt?

Aber der Garten des «Hospitals», nun bestand er alles: Das Pathos der überschärften Fluchtlinien, das manchmal so pointiert und nahezu «anekdotisch» gedünkt hatte, nun stellte es sich dem ersten Eindruck als geradezu friedvolle Natürlichkeit dar. Das Sehen hatte sich eben doch immens verändert in dieser Dekade des Nicht-Sehens. Wieviel ehemals Bestürzendes er-

schien nun schlicht und wie selbstverständlich; wieviel «Sensation» war entfallen! Gewiß, das Gejagte, Leidende war nicht weniger spürbar; aber war nicht alles «literarisch» Bedrängende nun hinter das Bild gewichen und sprach aus ganz anderen Tiefen? Es blieb das erregend *gute* Dokument großer Malerei, geklärt durch Abstand.

Der Abstand, wie sehr kam er nun auch der Seinelandschaft Claude Monets zugute: hatte früherhin ein durchgängiges, ja, ornamental durchwirkendes Violett stutzig gemacht und erschreckt, wohl, weil der Jugendstil uns und dem Bilde noch zu nahe war – nun öffnete sich dem Blick einzig die unglaubliche Fülle, der wie mit hundert Augen gleichzeitig fixierte Reichtum der Durcharbeitung: das Wunder eines «Gerüstes», das allein in der Dichtigkeit eines *Netzes* beruhte, und Bestand hatte, ohne den Griff zu sensationellen Wagnissen schriller, klaffend dialektischer Komposition nötig zu haben. Lächerlich, sich zu erinnern, wieviel theoretische Kämpfe diese Art Gegenstandsauflösung hatte bestehen müssen! Wo diese auflösende Verwandlung uns nun den ganzen Zauber einzig einer *Poesie* des Verwandels darzubieten scheint! Wären wir hell-sichtiger als die «ändern» von damals? oder ist es einfach, daß die Welt, älter geworden, die Zeugnisse aus Großväterzeiten (alle!) mit Gerührtheit betrachtet? Nein, daß die Auflösung, durch die Kraft des Verwandels, *auch* eine Loslösung, eine Transzendierung werden kann und nicht unbedingt mit einem wütigen oder verbissenen Zerschlagen gleichzusetzen ist, das ist uns unter dem Ansturm sinnloser Zerstörungen nun merkwürdig evident geworden. So sehen wir in *diesen* Auflösungen die geistige Kraft, deren passio wir noch vor zwanzig Jahren hinter all der, wie uns schien, rein materialistischen Theorie von Farbzersetzung, Komplementärfarben, Pointillismus und dergleichen gar nicht vermuten wollten. Mag auch sein, daß das Materielle selber sich uns neu vergeistigt hat, seit die Physik, in der Erkenntnis fragwürdiger Sprünge, in der Ahnung ewig neuer, bodenloser Abgründe, sich selber so jäh spiritualisierte. Das alles also käme Monet zugute; und der Rationalismus auch seiner technischen Experimente, der uns nur diesseitsverhaftet dünken wollte – damals, als wir im Banne des Expressionismus standen –, jetzt also erhielt er die Vorzeichen eines legitimen Spieles?, nun uns durch Valéry, Planck, Broglie

die erkennende «poésie» der Wissenschaft beigebracht worden ist!

Zwei Räume weiter, in schwerem Rahmen auf der noch «schwereren» altväterischen Tafelung des Ahnensaales, respektvoll isoliert von den anderen Bildern (und das ist gut so, und die Beleuchtung durch ein tiefwandiges Nordfenster ist unglaublich schön), hängt Renoirs «Lise», von 1867.

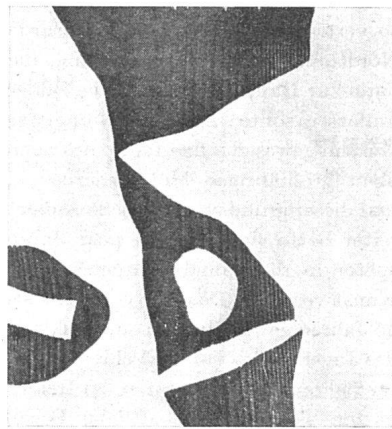
Da hätte man nun früher den Weg etwa des roten Bandes besungen, wie es aus beschattetem Nacken um den königlichen Hals läuft und dann wie eine Blutspur im Schnee des Gewandes versickert; man hätte das durchscheinende Blau der Fleischtöne beschrieben und den ergreifenden Reiz der aufgeworfenen Lippen, Reiz einer halbgeöffneten Frucht; man hätte von dem Sonnenschirm aus schwarz-grauer Spitze flugs einen Bogen geschlagen zu jenem anderen Schirm, in dessen Halbdämmer Odette Swann sich barg, wenn sie Sonntags – ein Wandelstern, begleitet von Trabanten – über die Champs-Élysées schritt... Was nun dieses Mal, nach den Jahren erzwungener Abstinenz, so nachhaltig bewegte, war etwas anderes: Das hier war ein Porträt – hatte man je gesehen, begriffen, wie unglaublich harmonisch die geradezu antikisch «naive» Einheit von Objekt und Mitteln hier noch war? Die Menschenwürde dieser Dargestellten, dieser gewiß nicht gerade «makellosen» Frau, wie ungebrochen sie mit den Mitteln, in den Mitteln des Bildes zu Sprache und Leben erblühte?! Da ist gar nichts zu mystifizieren. Es handelt sich um «simple Äußerlichkeiten» von ergreifender Evidenz. Da spielt etwas so Einfaches wie das Format mit – die Dargestellte quasi in natürlicher Größe –, die frontale Anordnung, die nichts zu verbergen scheint, und die dennoch von soviel seelenvoller Reserve geadelt wird: daß oberhalb der Wolke des lichten Kleides der Kopf nur aus dem Halbdämmer der Baum Schatten und des Sonnenschirmes spricht, wortlos, mit ebendem halbgeöffneten Munde; belichtet durch unendlich sanfte Reflexe; und weiterhin, wie sich die ganze Statur zurücklehnt, ein bißchen resigniert, ohne viel Illusionen, aber dennoch wartend... Welches «sotto voce» einer Bildsprache, bei welcher der ganze Mensch so mit Hilfe des Unausgesprochenen spricht, nicht mit der ausfahrenden, sondern mit der zurückgenommenen Geste und mit dem Pathos einzig der Halbtöne. Solcher Diskretion war dieses Europa fähig, solcher Individuierung eines Geschöpfes, das doch wohl aus der Masse

der Namenlosen stammen mochte, – in jenem Frankreich, das doch die ersten Aufstände der «Masse» schon kennengelernt hatte.

Diese «Lise» nun, eingegangen zur Ahnengalerie, geborgen hier hinter den Mauern eines Schlosses, das noch von der rasenden Einebnung vergessen wurde – wird sie nun Ahnin bleiben auch der veränderten Menschheit? oder ist sie nurmehr «Bild» einer unwiederbringlichen Vergangenheit?

Albert Schulze-Vellinghausen

Bücher



Arp: 11 configurations

11 Originalschnitte von Hans Arp aus den Jahren 1917–1945. Herausgegeben von Max Bill. 26/27 cm. Mit monographischer Einleitung von Gabrielle Buffet-Picabia und einem erläuternden Text des Herausgebers. 20 Exemplare mit einem vom Künstler signierten Relief Fr. 150.–. 40 Exemplare mit einem vom Künstler signierten Holzschnitt Fr. 75.–. 160 Exemplare numeriert Fr. 12.–. Allianz-Verlag, Zürich, 1945

Eine Folge von 11 Holzschnitten, welche in den Jahren 1917–1945 entstanden ist, zeigt die Kontinuität und die konsequente Entwicklung im Schaffen von Hans Arp. Wir erleben in diesen Blättern Ruhe und Stille anonymer Form, welche gleichzeitig persönlicher Ausdruck der Kunst Arps wurde. Die fließenden Konturen und Flächen wecken Erinnerungen an Erlebtes, um jedoch gleich wieder zu entschwinden und wieder in die Kontinuität anonymer Urform zu münden. Weite und tiefe Strecken menschlicher Empfindungen werden durchmessen. Es scheint, als ob das Organische in seinem Prozeß des Werdens künstlerisch

sichtbar gemacht werde. Arp zeigt in diesen Blättern, wie die große Anonymität des Lebendigen zu einem bestimmten Ausdruck verdichtet wird, der uns durch seine Abgeklärtheit immer wieder berührt. R. L.

Hans Reinhardt:

Die kirchliche Baukunst in der Schweiz

Quartband 156 Seiten mit vielen z. T. ganzseitigen Abbildungen. Birkhäuser & Co., Basel 1947. Brosch. Fr. 16.–

Es ist der dritte Band der zehn Monographien über «Schweizer Kunst», die von der Kommission für die Ausstellung schweizerischer Kunst in Paris 1924 unter der Direktion von Paul Ganz herausgegeben werden. Wie das Vorwort von Prof. Ganz im allgemeinen über diese Bände besagt, finden «die charakteristischen Eigenschaften unsrer Kunst und ihre Beziehungen zur Kultur und den Lebensgewohnheiten des Schweizervolkes» auch hier wieder ihre Berücksichtigung. Aber, was gerade für die kirchliche Baukunst der Schweiz in ihrer Entstehung und Entwicklung so wichtig und ausschlaggebend ist, auch die Beziehungen zu den umliegenden Kulturen und Völkern, zur Geschichte des ganzen Abendlandes mit Einschluß des Orients, von der Antike bis zur Neuzeit werden von Reinhardt eingehend hervorgehoben, da ja «die Formen unsrer Kirchen nicht in unserm Lande ausgebildet, sondern bloß den eigenen Ansprüchen und Bedürfnissen angepaßt» wurden. Einige wenige Stichproben aus der Fülle des Gebotenen: Der Weg führt von den frühen kleinen Basiliken in Chur und Genf und dem neu entdeckten Apsidengrundriß in Basel über die ersten Querschifflösungen von Romainmôtier, Genf, Riehen, Saint-Imier und Beromünster zu den karolingischen Dreiapsidenkirchen Graubündens und zum St. Galler Klosterplan und weiter zu den romanischen Bauten in Giornico, Basel, Zürich, Schaffhausen, Payerne usw. In der Gotik macht sich dann der französische Einfluß in der Kathedrale von Lausanne bemerkbar. Ein besonderer Typus ist die Bettelordenskirche, der bis spät eine weite Verbreitung findet. Die Spätgotik zeichnet sich durch bauliche Anlagen auch in den ländlichen Bezirken aus. Der nicht sehr häufige Hallentyp wird gestreift. Wenig hat im allgemeinen die Renaissance in der Schweiz zu sagen gehabt (S. Lorenzo in Lugano, Fassade). Um so mehr dann wieder der Barock. An die Namen von