Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 37 (1950)
Heft: 10: Amerika - Schweiz

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: 07.01.2026

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

berichtet, daß die «Permanente» finanziell knapp durchkomme, auch gelegentlich die Unterstützung von Kunstfreunden benötige, für solch schöne und fruchtbare, solch belebende und interessante Arbeit aber immer helfende Gönner finde.
Zum Schluß eine Frage: Kann in der Schweiz nicht Ähnliches versucht und erstrebt werden? Wer greift an?

Doris Wild

Tribüne

«Ein schlechtbeobachtetes Meisterwerk»

Zu der Notiz über das Stundenbuch des Etienne Chevalier von Fouquet in unserer Septemberchronik ist richtigstellend nachzutragen, daß das Schweigen über die barocken Retuschen nur für die neuere Fouquet-Literatur gilt. Dagegen stellte F.-A. Gruyer in seinem heute selten gewordenen Werk «Chantilly, Les Quarante Fouquet» bereits 1897 fest, daß an Stelle dieser Übermalungen einmal eine Schrift stand, und er fährt in seiner Beschreibung des Blattes mit der Geburt des Johannes folgendermaßen fort, indem er zu den gleichen Resultaten kommt: «A ce texte, une main sacrilège et relativement moderne a substitué une petite peinture représentant l'Agneau pascal entouré d'une couronne de fleurs. Cette mutilation, que nous retrouvons sur dix-neufs des Quarante Fouquet qui font l'objet de cette étude, paraît avoir été commise à la fin du dix-septième siècle. Le barbare qui sépara les miniatures du texte voulut sans doute y effacer toute trace d'écriture, afin de leur donner plus complètement l'apparence d'un tableau.» *h. k.*

Aus den Museen

Neues von der Londoner National Gallery

Neues wäre von diesem Institut insofern alle acht oder zehn Wochen zu berichten, als es sich die Direktion angelegen sein läßt, ihre Bilder unentwegt neu zu gruppieren. Wo gestern die Niederländer waren, sind heute die Spanier; die Italiener hängen bald im Treppenhaus und bald in der großen Ostgalerie – ja, dieses «Verwechselt-das-Bäumchen-Spiel» setzt sich sogar außerhalb des Hauses am Trafalgar Square fort, indem die Franzosen des 19. Jahrhunderts bald dort und bald in der Tate Gallery am Millbank zu finden sind.
Drei Gründe werden für diese erstaunliche Freude am ständigen Wechsel angeführt:
Zum ersten sind viele Säle des besonders auf seinem westlichen Flügel stark kriegsbeschädigten Gebäudes noch immer unbenutzbar. Soll trotzdem ein Überblick über den Gesamtbestand gegeben werden, so bleibt nichts anderes übrig, als dauernd Bilder im Depot verschwinden zu lassen und durch das eingekellerte Kunstgut zu ersetzen.
Zum zweiten ist die unmittelbar nach Kriegsende begonnene Reinigungsaktion noch immer nicht abgeschlossen. Es verschwinden daher ständig Bilder in den Werkstätten der Restauratoren, um durch frisch geputzte sogleich ersetzt zu werden.
Schließlich zeigt die Galerie Leihgaben aus großen Privatsammlungen, die – wie gegenwärtig jene des Ölmagnaten Gulbenkian – dann oft plötzlich zurückgezogen werden.
Dazu aber kommt die offensichtliche Absicht der Museumsleitung, durch raschen Szenenwechsel das Interesse des Publikums wachzuhalten und anzuregen – eine Technik, die man bei den sonst konservativen Engländern am allerwenigsten erwartete.

•

Abgesehen von einer neuerlichen, so gut wie vollständigen Umhängung des gesamten Kunstgutes, ist diesmal jedoch wirklich Neues zu melden.
Man hat den Saal XXIX von Grund aus renoviert, mit neuartiger Wandbespannung und einem Korkboden, sowie mit einer raffinierten Beleuchtungsanlage versehen, welche, in der Mitte der Decke angebracht, die Bilder direkt mit fluoreszierendem Licht bestrahlt und dem Auge des Besuchers unsichtbar bleibt. Die große Sensation indessen ist das «air-conditioning».
Das heißt: man hat den Saal gegen die Außenwelt vollkommen luftdicht abgeschlossen und mit einem unterirdischen, höchst komplizierten System von Pumpen, Röhren, Temperatur- und Feuchtigkeitsregulatoren ausgestattet, welche ein von Jahreszeit und Wetter unabhängiges Idealklima schaffen.
Der Effekt ist überraschend. Man tritt aus der drückenden, feuchtheißen Luft der übrigen Säle in einen Raum, in welchem eine Atmosphäre herrscht, die mit derjenigen eines klaren Septembertages im Hochgebirge zu vergleichen ist – ein gewissermaßen abstraktes, für den Kunstgenuß schlechthin ideales Klima.
Die kostspielige Einrichtung, welche bereits für vier andere Säle im Bau und für das ganze Museum vorgesehen ist, wurde indessen weniger zum Vergnügen der Besucher als zum Heil der Bilder angeschafft.
Wie man weiß, ist die Luft Londons so sehr mit Kohlepartikelchen geschwängert, daß ein ihr ausgesetzter Porzellanteller schon nach wenigen Stunden mit einem grauen Beschlag bedeckt ist. So blieb denn nichts anderes übrig, als sämtliche Bilder der National Gallery hinter Glas zu setzen. Ein Verfahren, das nicht nur den Kunstgenuß beträchtlich verringerte, sondern obendrein von kleinem Nutzen war. Denn auch so legte sich innert weniger Jahre ein schwärzlicher Schmutzschleier auf die Meisterwerke, wurde alle zwei Jahrzehnte eine gründliche Reinigung notwendig.
Die neue Einrichtung soll nun, so versichert man, nicht nur die Lebensdauer der Bilder verlängern, sondern auch eine sichere Garantie gegen die Verschmutzung darstellen. Jedenfalls hat man die Italiener des 15. Jahrhunderts, welche in dem neuen Saal gezeigt werden, von dem lästigen, weil stets reflektierenden Glase befreit, und zum erstenmal sehen nun die Londoner den Hieronymus des Antonello da Messina, die Taufe Christi von Piero della Francesca und das Ölbergbild Bellinis in unverhüllter, ursprünglicher Schönheit.

•

Die Nachricht, daß durch das «air-conditioning» die Reinigung der Bilder in Zukunft wegfallen werde, hat die Kunstfreunde aufatmen lassen. Denn wenn sich die Leitung der Galerie auch alle Mühe gab, durch aufklärende Ausstellungen, Broschüren und Vorträge ihr Tun zu rechtfertigen, so mehren sich nun doch die Stimmen, welche die Ansicht vertreten, man gehe in dieser Hinsicht entschieden zu weit. Vor wenigen Tagen erschien denn auch ein ausführlicher, gut dokumentierter Artikel in der «Times», welcher die «integrale Reinigung», wie sie in London praktiziert wird, der «partiellen Reinigung», wie sie am Louvre angewendet wird, gegenüberstellt. Der Unterschied ist, wie ich selbst soeben in Paris

feststellen konnte, tatsächlich frappant, und der Vergleich fällt entschieden zugunsten des Pariser Experiments aus.

Während sich im Louvre die gereinigten Bilder nur durch eine Nuance von den ungereinigten abheben, ist die Diskrepanz in London so augenfällig, daß es nicht wohl möglich ist, ein zwar ungereinigtes, aber in gutem Zustand befindliches Bild neben einem gereinigten zu belassen.

Mit andern Worten: man sieht sich hier gezwungen, sämtliche Bilder der keineswegs ungefährlichen Prozedur zu unterziehen – ganz gleich, ob ein Bedürfnis dafür vorhanden ist oder nicht. Wozu noch ein gewisser sportlicher Ehrgeiz der englischen Restauratoren kommt, welcher darauf ausgeht, jedes Bild «wie neu» erscheinen zu lassen. Leider aber ließ man dabei die Tatsache außer acht, daß sich im Laufe der Jahrhunderte die Farben unter der Firnis- und Schmutzschicht wesentlich verändert haben und daß sich so ein gereinigtes Bild zwar sehr frisch und farbenprächtig, oft aber entschieden anders ausnimmt als zur Zeit, da es die Werkstatt des Meisters verlassen hatte. *Manuel Gasser*

Zur Wiedereröffnung des Porzellanmuseums in Sèvres

Das Museum der Porzellanmanufaktur Sèvres bei Paris konnte dem Publikum wieder zugänglich gemacht werden. Vor dem Krieg umfaßte die Sammlung etwa 30 000 Stücke Porzellan und Fayencen von allen bekannten Marken Europas, dazu bedeutende Werke chinesischer Herkunft. Während des Krieges war das Museum durch seine Lage in einem Industrievorort sehr gefährdet und erlitt Schaden durch Bombardierungen. Selbstverständlich war das kostbarste Porzellan evakuiert und das übrige in die Keller gebracht worden, aber es gab trotzdem Verluste. Von den drei Stockwerken des Museums ist vorläufig das Erdgeschoß wiederhergestellt und präsentiert einen Abglanz der einstigen Fülle.

Vorläufig umfaßt die Ausstellung etwa 1500 Stücke und ist vorbildlich organisiert. Man wählte weise aus, um den Besucher nicht zu ermüden und ihm doch ein möglichst getreues Bild von den Beständen des Museums und damit von den europäischen Porzellan- und Fayencemanufakturen zu geben, und ihm zugleich die Schönheiten asiatischer Werke nahezubringen. Der erste Saal ist Italien gewidmet mit einer unbemalten Madonna, angeblich aus der Werkstatt Andrea della Robbias. Daneben leuchtet das bekannte blaubemalte Florentiner Geschirr, dessen Muster auch heute noch fast unverändert auf modernen Erzeugnissen der Toskana vorkommen. Die bunten Fayencen des 16. Jahrhunderts verraten durchaus ihre Abhängigkeit von Renaissancegemälden: teilweise tragen sie ganze Landschaften mit phantastischen Gebäuden, in denen endlose Perspektive wirksam wird. – An einigen Kästen mit frühen spanisch-maurischen Töpfereien vorbei und nach einigen Erzeugnissen aus Kleinasien gelangt man in den *Sèvres-Saal.*

Mit großer Sorgfalt ist neben jedem Teller, jedem Täßchen die betreffende Sèvres-Marke aufgezeichnet. Die Kenntnis dieser Zeichen ist eine Wissenschaft für sich, denn manchmal änderten sie sich jedes Jahr, um das Letzte vom Vorletzten zu sondern. Die Grundform der beiden verschlungenen L bleibt sich dabei gleich, der Unterschied besteht lediglich in einem hinzugefügten Punkt, einem Buchstaben oder einer Zahl. Was wir heute im allgemeinen unter Sèvres-Porzellan verstehen, nämlich feines dünnes Geschirr mit deckender blauer Farbe und viel Gold, diese Malweise entstand erst unter dem ersten Kaiserreich. Es ist das prunkvollste Porzellan, das man sich vorstellen kann, und die Kästen der Ausstellung aus dieser Epoche wirken erdrückend. Es gibt ein Service, dessen Teller rundum vergoldet sind und nur auf der Innenfläche ein wenig Raum lassen, um Napoleon auf miniaturfein gepinselten Bildchen zu verherrlichen. Napoleon und Marie-Louise blicken von Schüsseln und Tassen – offensichtlich kein Gebrauchsgeschirr, denn wie hätte man des Kaisers Gesicht mit Sauce verschmieren dürfen! Anklänge an antike getriebene Gefäße geben andere Stücke, wo das Porzellan erhabene Figuren zeigt, die sich weiß und unbemalt vom glatten Goldgrund abheben. Daneben finden wir Vasen nach griechischem Vorbild, die Napoleon in allen seinen Räumen aufstellen ließ, und ein Waschgeschirr, wie es Marie-Louise in Fontainebleau besaß. – Das Porzellan von 1769 bis gegen Ende des Jahrhunderts dagegen ist in seiner Malerei ganz vom Geist des Rokoko erfüllt. Graziöse Rocaillen schwingen auf weißem Grund. Täßchen, nur zum Nippen gedacht, tragen kleine Blumenbouquets, die man glaubt weghauchen zu können, und von Dosen und Tabatièren blicken bunte Vögel. Daneben kokettieren Figürchen aus porcelaine tendre, Schäferinnen, Hirten und Blumenmädchen. Die Lebensstile zweier Epochen wie des Ancien régime und des Empire können nicht sinnfälliger demonstriert werden als durch die Gegenüberstellung eines von Schmetterlingen übersäten Obsttellers, Stil Louis XV, und eines metallisch harten, goldblinkenden Gefäßes, im Stil des ersten Kaiserreichs.

In den folgenden Sälen und Kabinetten werden wir mit Erzeugnissen anderer Manufakturen Frankreichs bekannt: Chantilly, Limoges, St. Cloud. Die ganze Vielfalt und der Reichtum Frankreichs zeigen sich in seinen Fayencen, deren Herstellung einfacher als die des Porzellans war und nicht unter staatlichem Monopol stand. Die grün bemalten Teller aus Marseille erinnern an italienische Keramik. Heraldisch klar sind die Töpfe und Schüsseln von Moustiers aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Sceaux liebt kleine Spielereien mit plastischen Nüssen und Oliven, wie wir sie noch zahlreicher im Musée des Arts décoratifs finden. Sehr schön sind sodann die Teller von Montpellier, die als einzige keine konventionellen Blumensträußchen tragen, sondern Feldblumen, liebevoll beobachtet und zwanglos auf Tellerrand und -innenfläche verteilt. Dann kommt eine Vitrine voll Straßburger Geschirr mit seinen plastischen Früchten als Schüsselknauf, seinen großzügigen Tulpen und vollerblühten Rosen. Unbekannter ist, daß Straßburg in seiner «blauen Epoche» Chinoiserien schuf, die darum köstlich sind, weil bei aller östlichen Stilisierung sich doch hin und wieder eine blaue Straßburger Tulpe einschleicht. – Die Fayencen aus Rouen erinnern so stark an Delfter Geschirr, daß es selbst in dieser Ausstellung schwer fällt, sie als französisch zu erkennen. Es ist die gleiche Vorliebe für das warm leuchtende «Delfterblau» und die Akzentuierung durch ein helles Rot.

Man versteht seine Berühmtheit, wenn man vor der Vitrine mit Delfter Geschirr steht, diesen bläulichweißen Fayencen, von deren Grund sich die blauen Ornamente abheben, an Schneesterne und holländische Spitzen erinnernd. Delft schuf, dem Zeitgeschmack entsprechend, auch Chinoiserien, aber die klassischen blauen Stücke in ihrer textilen Ornamentik sind unvergleichlich schöner.

Sehr interessant und von Sammlern trotz seiner Unansehnlichkeit gesucht

ist das sogenannte Böttger-Porzellan, welches den Anfang des europäischen Porzellans bildet. Es sind braune Stücke, und sie erscheinen dem Laien als Mischung von Fayence und Porzellan – von ihrem Erfinder und seinem König wurden sie für so wertvoll wie Gold gehalten. Sèvres besitzt eine schöne Anzahl dieser seltenen Exemplare und ebenso Werke der nicht sehr lange tätigen Indischen Kompagnie, welche Schüsseln in Muschelform, kleine henkellose Tassen und schwarzgoldene Teller produzierte. Weiterhin entdecken wir den Drachen von Worcester auf einem englischen Service und Chinoiserien von Meißen. Leider fehlen die Porzellankörbchen mit ihren zarten Blumenmustern, die das Meißner Porzellan so berühmt gemacht haben. – Dafür aber findet sich ganz zuletzt ein einzelnes Kaffeetäßchen aus Zürcher Porzellan, das in aller Bescheidenheit einer tausendjährigen chinesischen Vase gegenübersteht.

Ursula Hungerbühler

Ausstellungen

Brunnen

Urschweizerische Maler und Bildhauer der Gegenwart

Kursaal, 20. August bis 20. September

Es hätte durchaus ein Erlebnis sein können, einmal die urschweizerischen Künstler von Uri, Schwyz und den Ländern ob und nid dem Wald beisammen zu sehen; aber diese 1. Kunstausstellung in den Räumen des auch als Hotel betriebenen Kursaals in Brunnen erschwerte eine ruhige Betrachtung. Einmal fühlte man sich als Eindringling, wenn man inmitten der im Salon herumsitzenden Gäste zwischen Tischen und Fauteuils zu den da und dort aufgehängten Bildern vorstieß oder, wie es dem Schreiber passierte, gegen die Mittagszeit eintraf und bereits zwei Gäste im Speisesaal saßen und man die durchaus verständliche und berechtigte Mitteilung am Eingang las, daß während der Essenszeit der Saal den Ausstellungsbesuchern nicht offen stehe. So sah ich mir *Heinrich Danioths* großen Karton zu einem Wandbild nur verschämt durch eine geschlossene Glastüre an. Zum andern waren die Bilder oft auch sehr unglücklich gehängt und ruhiger Betrachtung entzogen. Ich bin daher wirklich nicht in der Lage, eine geordnete Besprechung zu machen und möchte mich im vorhinein bei dem oder jenem Künstler entschuldigen, wenn er durch äußere Umstände meiner Aufmerksamkeit entging. Aber selbst in dieser Umgebung konnte ein Bildhauer wie *Hugo Imfeld* dem Betrachter nicht entgehen. Dieser Schüler Germaine Richiers weist sich in seinen plastischen Arbeiten einer «Stehenden» und einem «Bildnis» und in den beiden Zeichnungen als eine im besten Sinne schöpferische und intensive Begabung aus, wie denn überhaupt bei diesen Urschweizern die plastische Begabung durchwegs stärker als die malerische erscheint. Ich denke dabei auch an die Porträts *Josef Nauers* und den eigenwilligen Realismus mit einem fast karikaturalen Einschlag von *Josef Rickenbacher* und an *Eugen Püntener*, deren Werke in dem einzigen kleinen geordneten Ausstellungsraum recht gut zur Geltung kamen. *Hans von Matt* fesselte in seinen Mädchenbüsten und Masken durch seinen Stilwillen und durch eine seelische Belebung des Ausdrucks, der wie ein Verschwebendes über seinen Gesichtern liegt. Stark dekorativ, doch von schöner Haltung, waren die Figuren von *Josef Bisa*. Die zur Abstraktion neigenden Maler waren in der etwas verschämten Ecke des Boulespieltisches gehängt. *Franz Fedier* schlug mit seiner sehr intelligenten Abstraktion eines Zimmerinterieurs mit Büchergestell durch die Dämmerung hindurch, und *Josef Schuler* brachte mit seinen Abstraktionen eine zwecklose Schönheit in diese Spielecke, in der auch *Franz Hurnis* «Marathonläufer» mit Anklängen an Höhlenzeichnungen hing. Der Raum war überhaupt voller Bezüge, denn in unmittelbarer Nähe hing auch *Hans Schilters* dekorative Komposition der «Apokalyptischen Reiter» und die farbig reiche «Nordische Nacht». Im Gegenlicht konnte ich aus *Werner Ernst Müllers* «Baum» noch ein starkes Erlebnis herauslesen, ohne mich der Farbe ungetrübt erfreuen zu können, und *Otto Kaelins* Entwurf zu einem Flügelaltar bestärkte mich schließlich in der Überzeugung, eine recht gute Ausstellung unter schlechten Verhältnissen gesehen zu haben. Von den Graphikern waren die sorgfältigen und materialgerechten Holzschnitte *Giuseppe Haas-Triverios* und die bezugsreichen, lebhaften Radierungen *Paul Stoecklis* die wesentlichsten Beiträge. Dieser ersten Kunstausstellung urschweizerischer Maler und Bildhauer der Gegenwart möge bald eine zweite unter günstigeren Verhältnissen folgen. *kn.*

Luzern

Vingt-cinq ans d'affiches parisiennes 1880–1905

Kunstmuseum, 9. Juli bis 2. Oktober

Im großen Oberlichtsaal des Luzerner Kunstmuseums, das gegenwärtig die Meister des Wiener Biedermeier aus der Liechtenstein-Sammlung zeigt, ist inzwischen recht improvisatorisch eine Ausstellung früher französischer Plakate eingerichtet worden. Welch ein scharfer und nicht unwillkommener Gegensatz in diesem Nebeneinander! Dort der Ausdruck eines unproblematischen, selbstzufriedenen, dem Stillen und Miniaturhaften zugetanen Bürgertums – hier die Kunst als Dienerin der Technik, des Geschäfts, der Großstadt. Die ungefähr 90 gezeigten Plakate (der schöne Katalog führt deren 248 an, was den Besucher doch etwas verwirrt) aus einer Privatsammlung bringen einmal mehr die Bedeutung der Jahrhundertwende für das gesamtkünstlerische Gesicht unserer Gegenwart zum Bewußtsein: sie begründet die «Gebrauchskunst», die sich vielleicht einmal, wie wenig wir das heute auch wahrhaben wollen, als der lebensfähigste, gesündeste Ast am mächtigen Baume der Kunst unseres Jahrhunderts erweisen wird. – Die Anfänge des Plakates sind ganz uneinheitlich; gemeinsam ist ihnen nur der überaus fruchtbare Boden der nach raschen, bei aller Flüchtigkeit doch prägnanten Sinneseindrücken begierigen Großstadt. Neben den herrlichen Künstlerplakaten eines Toulouse-Lautrec oder eines Forain (leider ist Bonnard nicht vertreten) erscheinen vergrößerte Magazinillustrationen übelsten Geschmackes; vor solchen Verirrungen bleibt nicht einmal der fruchtbarste Pariser Plakatmaler dieser Zeit, Jules Chéret, bewahrt, dem doch zugestanden werden muß, daß er die spezifischen Wirkungsmöglichkeiten des Plakats mit großer Sicherheit erkannt und ausgenutzt hat. Augenfällig wird in dieser Ausstellung der noch im einzelnen zu fixierende, unleugbare kausale Zusammenhang der linear-flächigen Strömung in der «großen» Kunst (Gauguin, Toulouse-Lautrec, die «Nabis») mit der Heraufkunft des Plakates, deutlich faßbar nicht bloß beim un-