

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 54 (1967)  
**Heft:** 11: Bauten für die Industrie : Expo 67 in Montreal  
**Rubrik:** 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:** 15.01.2026

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

betragen seit 1966 4,5 Millionen Franken im Jahr, denen aber über 400 zu betreuende, in Restaurierung befindliche Denkmäler gegenüberstehen. (Im ganzen wurden bis heute rund 1100 Werke sakraler und profaner Kunst mit Bundeshilfe restauriert, was zugleich die rechtliche Grundlage schuf, sie unter den Schutz der Eidgenossenschaft zu stellen.)

Weder Bundesrat Tschudi noch Prof. Schmid versäumten es, auf Probleme und Ausgaben hinzuweisen, die auch nach dem vielen Erreichten noch übriggeblieben sind. Der Sprecher des Bundesrates erinnerte an die Pflicht, Landesplanung und Denkmalschutz in Einklang zu bringen. Als Träger unserer geistigen Substanz sollen die Denkmäler – einzelne Objekte wie Siedlungsbilder – Fixpunkte der Orts-, Regional- und Landesplanung bilden, denn bedeutungsvoll sind sie nur im lebendigen Einklang mit ihrer Umgebung. Der am 27. Mai 1962 vom Volk angenommene Artikel 24<sup>sexies</sup> über Natur- und Heimatschutz hat dafür die verfassungsmäßige Grundlage geschaffen.

Beide Redner sind sich einig darin, daß bei der eidgenössischen Denkmalpflege das Subsidiärprinzip sinnvoll sei: der Bund interveniert seit jeher nur da, wo die Aufgabe auf der unteren Stufe, das heißt vom einzelnen Bürger, von der Pfarrei oder Gemeinde und vom betreffenden Kanton allein nicht gelöst werden kann. Damit hängt der Verzicht auf ein eigentliches Bundesdenkmalamt mit einem entsprechenden Beamtenstab zusammen. Prof. Schmid mußte aber auch daran erinnern, daß immer noch in nicht weniger als zehn Kantonen eine gesetzliche Regelung der Denkmalpflege überhaupt fehlt, daß erst «eine Reihe von Kantonen über personell und materiell zum Teil recht gut dotierte Denkmalämter» verfügen. Er erwähnte die steigende Bedeutung der Bodendenkmalpflege, bei der zur römischen und prähistorischen Forschung in steigendem Maße die Mittelalterarchäologie tritt. Diese Aufgabe überschreitet den Pflichtenkreis der eidgenössischen Denkmalpflege wie auch die personellen und materiellen Möglichkeiten der Kantone: «Sie sollten unseres Erachtens durch eine selbständige Institution übernommen werden, die zwar von unserer Kommission mitverantwortet, finanziell aber vom Schweizerischen Nationalfonds getragen würde» (A. A. Schmid). Eine Auffassung, die man nur unterstützen kann. Nicht die Rede war vom *beweglichen Kunstgut*. In diesen Zeiten der Hochkonjunktur ist die Schweiz daran, ihren Kunstbesitz so eifrig und wirksam zu mehren wie noch nie. Nicht vorgesorgt ist aber für allfällige Krisenjahre. Wenn – wie zuletzt in den dreißiger Jahren – wie-

der wertvolle Kunstwerke von nationaler Bedeutung ins Ausland verkauft werden sollten, besitzt die Schweiz, im Gegensatz zu den meisten europäischen Staaten, kein Kunstschutzgesetz, das ihre Abwanderung verhindern könnte. Ebenso kommt das bewegliche Kunstgut bei allen Restaurierungsfragen zu kurz. Eine Entsprechung zu den zentralen staatlichen Restaurierungsinstituten anderer Kulturstaaten, die sich des Museums-, Kirchen-, Gemeinde- und Privatbesitzes annehmen können, fehlt in der Schweiz ganz. Diese Pflicht ist auf private Restauratoren, das Institut für schweizerische Kunstgeschichte in Zürich und die Ateliers einzelner lokaler Museen abgewälzt. Dies die Desiderata staatlicher Kunstpflege, von denen nicht gesprochen wurde.

Ihre gebührende Erwähnung erfuhren die Leistungen der Männer, welche die Aktivität eidgenössischer Denkmalpflege bis zu ihrem heutigen Stand vorantrieben, vor allem der hochverdienten Kommissionspräsidenten Albert Naef, Josef Zemp, Linus Birchler und Alfred A. Schmid.

Heinz Keller

## Museen

### Die Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg

Daß der öffentlichen Kulturpflege auch von der materiellen Seite her Grenzen gesetzt sind, wurde den interessierten Kreisen in letzter Zeit wiederholt durch behördliche Verlautbarungen wie durch Äußerungen einzelner Magistraten mehr oder weniger deutlich zur Kenntnis gebracht. Mancherorts gingen Stadtväter – wie Zürichs Stadtpräsident Dr. Widmer – sogar so weit, von Amts wegen das private Mäzenatentum hochzuloben und ideelle Auszeichnungen für besonders tatkräftige Mäzene und Kulturförderer in Aussicht zu stellen.

Bei dieser hohen Kotierung des privaten Mäzenatentums mutet es doppelt merkwürdig an, wie verhältnismäßig temperiert, jedenfalls wenig enthusiastisch, man die Nachricht von der Betriebsaufnahme der «Stiftung Abegg Bern» zur Kenntnis nahm und zur Kenntnis brachte. Mag sein, daß ein gewisses Malaise um einige Kunst-«Stiftungen» in der Schweiz auch die Presse in Reserviertheit verharren ließ. Jedenfalls stand das Echo, das die Eröffnung der Abegg-Stiftung ausgelöst hat, in keinem Verhältnis zum wirklich hohen Rang des Unternehmens. Dabei handelt es sich

hier im vollsten und unverklausulierten Wortsinn um eine Stiftung, um ein Geschenk eines Privatmannes an die Öffentlichkeit, im schönsten Sinne also um Mäzenatentum – im vorliegenden Fall auf dem Gebiet der Kunstwissenschaft und Kunstpflege.

Worum handelt es sich? – Das Unternehmen der Abegg-Stiftung fußt auf einer langjährigen Sammeltätigkeit des Auslandschweizers Werner Abegg, der durch seine beruflichen Beziehungen zum Textilen sich zunächst eine an Bedeutung stets gewachsene Textilsammlung anlegte. Von diesem Zweig der angewandten Kunst, der vor allem in seinen schönsten Blütezeiten erfaßt wurde, wuchsen die Interessen des Sammlers hinaus in andere Kunstgattungen, mit besonderer Akzentsetzung auf den frühen vorderasiatischen Kulturen, der griechischen und römischen Antike, dem frühen und hohen Mittelalter. So entstand allmählich eine Sammlung, die, auf die verschiedenen Wohnsitze des Sammlers und einige Museen verteilt, ihren Schwerpunkt in der Kunst des Mittelalters mit ihren nahen und fernen Quellen hatte, eine Sammlung, die nicht, wie eine öffentliche, auf Vollständigkeit und Systematik bedacht war, sondern sich persönliche Vorlieben und Akzentsetzungen erlaubte, eine Sammlung, die sich primär, und wie der Sammler bescheiden zu bemerken beliebt, auf «angewandte Kunst» beschränkte (was ja für viele Epochen mit «Kunst» identisch ist), immerhin aber doch bis in die römische Kathedralplastik und die monumentale Wandmalerei vorstößt.

Wie stets, wenn solches privates Sammeln einen gewissen Umfang erreicht, zu einer gewissen Geschlossenheit des Besitzes geführt hat, regte sich auch hier der Gedanke eines Zusammenzugs und einer sinnvollen Aufstellung des Ganzen. Üblicherweise wäre das Resultat ein privates Museum, allenfalls ein Anhängsel zu einem bestehenden Museum gewesen. Nun hatte Werner Abegg im Lauf der Jahre erlebt, welche Bedeutung gerade bei alten Textilien der Restauration und Konservierung zukommt. Und da numerisch die Textilkunst in seiner Sammlung dominierte, entstand der zweite Plan: etwas für die Pflege alter Textilkunst zu tun.

Daß der Sammler eines Tages an Dr. Michael Stettler, damals Direktor des Historischen Museums in Bern, geriet, erwies sich als glückliche Fügung: Gemeinsam wurde der Gedanke eines Instituts entwickelt, das auf den Gegebenheiten der Abeggschen Sammlung beruhte und den Neigungen des Sammlers (und seiner nicht minder tätigkeitsfreudigen Gattin) entsprach. Überdies wurde versucht, das Arbeitsgebiet des geplan-



1



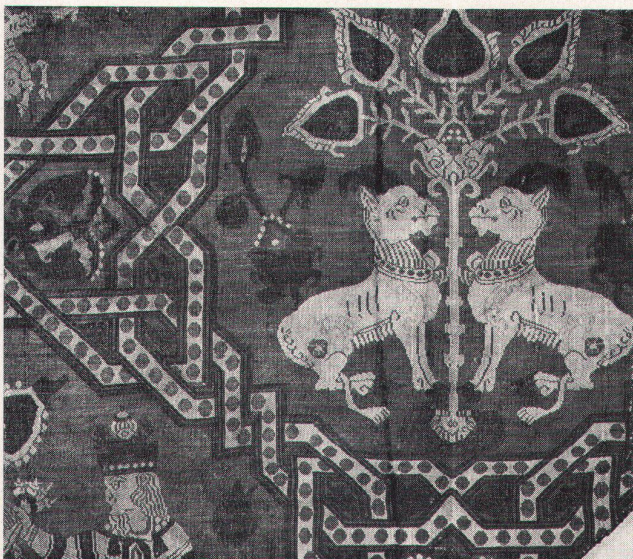
2

1 Ägypten, 18. Dynastie (1580–1321 v. Chr.).  
Fragment eines Kalksteinreliefs

2 Burgund, 12. Jahrhundert. Sündenfall. Kalkstein

3 Persien, 11. Jahrhundert. Seidengewebe

Abegg-Stiftung Bern



3

ten Institutes so zu begrenzen, daß es in internationaler Sicht neben bestehenden Kunstinstituten Lücken ausfüllt und wichtige Funktionen erfüllt.

Was am 7. September nach langjährigen Vorbereitungen mit einem offiziellen Akte als «Institut der Abegg-Stiftung Bern» in dem Berner Bauerndorf Riggisberg der Öffentlichkeit übergeben wurde, ist das Resultat dieser Zusammenarbeit zwischen Sammler und Mäzen einerseits, Kunsthistoriker und Museumsfachmann andererseits: ein Unternehmen, das schon bei einem ersten Rundgang größten Respekt, aber auch Dankbarkeit für eine höchst ungewöhnliche private Initiative abforderte. Selbstverständlich mag jeder, der in den letzten Jahren etwas von dem im Entstehen begriffenen Institut zu hören bekam, sich die Frage gestellt haben: Warum ausgerechnet in einem idyllisch gelegenen Bauerndorf des Gürbetals, einige zwanzig Kilometer von Bern entfernt, und warum nicht in einer Stadt, wo das Institut leicht allen und jederzeit ohne Mühe zugänglich ist? Weder der Sammler noch Michael Stettler als der heutige Direktor des Instituts ließen sich von den Möglichkeiten der Stadt blenden. Im Gegenteil: ländliche Abgeschiedenheit schien ihnen geradezu Voraussetzung für das Gewollte zu sein. Gewisse Vorbilder mögen für den abgelegenen Standort als Anregung gewirkt haben, amerikanische Universitätsinstitute (Dumbarton Oaks, Washington) wohl mehr als Louisiana bei Kopenhagen. Jedenfalls: wohl eingebettet in eine sanft bewegte Landschaft, hufeisenförmig dicht um einen Moränenkegel gelegt, steht das Institut nun da, in einer großzügig ausgebauten Behausung, über deren architektonisch traditionelles Äußeres man allerdings nicht recht glücklich wird. Was aber das Institut zu bieten hat, tröstet schnell über dieses Bedauern hinweg.

Michael Stettler hat anläßlich der Eröffnung eine Übersicht über die verschiedenen Aktivitäten der Abegg-Stiftung gegeben. Was der Besucher zunächst vorfindet, ist eine ständige Ausstellung der Hauptstücke der Sammlung. Wer die vorzüglich eingerichteten Räume betritt und die mit ebensoviel Kennerschaft wie Geschmack dargebotenen Schätze auch nur flüchtig besichtigt, versteht die Bescheidenheit von Sammler und Direktor nicht, die ausdrücklich darauf verzichten wollen, von einem «Museum» zu sprechen. Was anders als ein kleines, jedoch mit Stücken höchster Qualität ausgestattetes, gerade in seiner aparten, persönlich geprägten Sonderart außergewöhnliches Museum ist diese Sammlungs Ausstellung? Denn sie vereinigt auf den eingangs genannten Gebieten der antiken und mittelalterlichen Kunst Per-

len in einer Dichte, wie sie auch bedeutenden, das heißt großen Museen zur Ehre gereichen würden, in vielen Einzelfällen aber geradezu einzigartig sind. So stellt sich denn im Besucher bald die Vorstellung eines Schatzhauses ein, und er findet es schon nur noch halb abwegig, daß er eine kurvenreiche Pilgerfahrt unternehmen mußte, um an diese Schätze heranzukommen. Doch ist diese der Öffentlichkeit im Sommerhalbjahr zugängliche Ausstellung nur eine der Aktivitäten des Instituts.

Die zweite besteht in einer ausgedehnten und nach den neuesten Erkenntnissen eingerichteten Textil-Konservierungs-Werkstatt, die, mit einigen Mitarbeiterinnen dotiert, ihre Tätigkeit bereits aufgenommen hat. Hier sollen nicht nur die sammlungseigenen Stücke ihre Pflege erfahren, sondern auch Objekte öffentlicher Museen oder kirchlicher Besitzer, die nicht über eigene Fachleute und Werkstätten verfügen. Damit stellt sich das Institut auf einem ihm gemäßen Spezialgebiet praktisch in den Dienst der Kunstpflege. Gleichzeitig übernimmt es als weitere Pflicht die Ausbildung von Spezialisten der Textilkonservierung und leistet damit zweifellos einen bedeutenden Beitrag an die in den engen schweizerischen Verhältnissen im argen liegende Ausbildung von Fachpersonal für unsere Museen.

Ein weiterer Aufgabenkreis der Abegg-Stiftung wäre mit dem Stichwort Forschung zu umschreiben. In welchem Sinne das gemeint ist, konnte ebenfalls bei der Eröffnung schon demonstriert werden: als voluminöser erster Band der «Schriften der Abegg-Stiftung» konnte ein grundlegendes Werk über «Seidenstoffe in der Malerei des 14. Jahrhunderts» von Brigitte Klesse vorgelegt werden, dem Schriften ähnlichen Charakters folgen sollen. Neben dieser großformatigen Reihe wurde bereits auch eine kleine Reihe von «Monographien der Abegg-Stiftung» angefangen, in denen Hauptstücke der Sammlung ihre wissenschaftliche Bearbeitung erfahren. Das Stichwort Forschung macht dem Besucher noch deutlicher, daß der Standort des Instituts so schlecht nicht gewählt ist. Tritt er an die im Aufbau begriffene Spezialbibliothek über die Sammelgebiete der Stiftung, so versteht er bald, was Ruhe in ländlicher Abgeschiedenheit bedeuten kann.

Das gilt für zwei weitere in Aussicht genommene Tätigkeitsgebiete der Stiftung. Es stehen ihr nämlich die Mittel zur Verfügung, pro Jahr zwei bis drei Stipendien an junge, mit einer Spezialarbeit beschäftigte Wissenschaftler zu vergeben, wobei Arbeitsplätze und Unterkunft vorhanden sind. Hierher gehört auch der Plan, einmal im Jahr kleine Fachkongres-

se mit beschränkter Teilnehmerzahl zur Behandlung von kunstwissenschaftlichen Spezialfragen nach Riggisberg einzuladen. Auch dafür stehen die notwendigen Räumlichkeiten in einem vorzüglich eingerichteten Vortragssaal und einem kleinen Ausstellungsraum für Wechselausstellungen in dem angenehmsten Ambiente zur Verfügung. Auch von dieser Aktivität verspricht sich das Institut fruchtbare Ergebnisse und vor allem eine ergiebige wissenschaftliche Zusammenarbeit über die Grenzen der Länder hinweg. Für junge schweizerische Kunstwissenschaftler und Archäologen bietet das Institut gerade von da her neue und überaus interessante Möglichkeiten. Daß durch private Munifizenz unser Land nicht nur um eine einzigartige Sammlung, sondern auch um ein fortschrittlich eingerichtetes wissenschaftliches Institut bereichert worden ist, hätte, so scheint es, mehr Beachtung und Anerkennung verdient. Um so mehr, als es sich bei der Abegg-Stiftung nicht um die einmalige Geste eines Geschenkes handelt, sondern darüber hinaus um die stauenswerte Bereitschaft, ohne irgendwelche wirtschaftliche Nebenabsichten auf Jahre und Jahrzehnte hinaus den Betrieb eines Instituts zu tragen, das heute schon seine immerhin anderthalb Dutzend Mitarbeiter zählt. Willy Rotzler

1  
Ernst Ludwig Kirchner, Weiblicher Halbkakt mit Hut, 1911. Wallraf-Richartz-Museum, Köln  
Photo: Christian Baur, Basel



## Ausstellungen

### Basel

#### Ernst Ludwig Kirchner – Gruppe Rot-Blau

Kunsthalle

2. September bis 16. Oktober

Vor fünfzehn Jahren war Kirchners Werk in einer großangelegten Ausstellung im Kunsthaus Zürich zu sehen, vor elf Jahren in Stuttgart; vor sieben Jahren konnte man in Chur 100 Werken begegnen, und im gleichen Sommer veranstaltete Düsseldorf die umfassendste Ceuveausstellung mit 377 Werken. Die Rehabilitation nach den Jahren der Dürre, der selbstgewählten Isolation, der Verfehlung während des Dritten Reiches, der durch Krieg und Nachkriegszeit bedingten Unterbindung der Ausstrahlung kirchnerschen Schaffens ist also vollständig. Was hat eine neuerliche Kirchner-Ausstellung zu bieten? Sie bringt – so wie die Kunsthalle Basel sie jetzt zeigt – ein vertieftes Kirchner-Bild. «Man» kennt Kirchner vermutlich doch im allgemeinen mehr als geschichtlichen Faktor als nach dem Ausmaß seiner künstlerischen Persönlichkeit. Schon durch die Hängung setzte Arnold Rüdinger in seiner Darstellung neue Akzente und ermöglicht ein neues, unbefangenes Aufnehmen.

Kirchner im Rahmen des europäischen Expressionismus, der deutschen Gruppen «Brücke» und «Blauer Reiter» (wie er uns verschiedentlich in großen, thematisch gerichteten Ausstellungen der letzten Jahre begegnete) sprang immer hervor als der kühnste Entdecker, der lebendigste «deutsche Fauve», der von Sentimentalisten am wenigsten Befangene. Auch jetzt kamen in der Kunsthalle diese ersten Meisterjahre der Dresdener Brückezeit von 1906 bis 1911 glanzvoll zur Auswirkung. Die blühend bunten Akte (Mädchen unter Japanschirm, 1906; Akt auf blühender Wiese, 1908) sind beispielhafte Marksteine jugendlicher Meisterschaft. Im Ablauf der ersten Säle hatte dann aber Rüdinger die Bilder und Holzschnitte so gruppiert, daß die großartige Vielseitigkeit Kirchners, seine Fähigkeit, sich immer neue formale und künstlerische Probleme zu stellen und immer wieder neue Wege der Bewältigung zu erproben, voll zum Ausdruck kam – der Betrachter konnte das herkömmliche Schema-Bild vom «deutschen Expressionisten Kirchner» differenzieren und vertiefen. Den eigentlichen Höhepunkt hatte Rüdinger in den kleinen Durchgangsraum zu den beiden großen Ober-

lichtsälen konzentriert und mit dem kühnen Kunstgriff, die stärksten Werke des so bewußt antimusealen Kirchner in Wohnraumdimensionen zu bringen, eine eindrucksvolle Steigerung der Wirkung erreicht. Es finden sich dort die dynamischen, spannungsgeladenen Werke der Berliner Jahre von 1911 bis 1915 versammelt: die Zirkusreiterin (1912), die Straßenszene Berlin (1913), das Bildnis der kranken Frau (1913), die zwei Schwestern mit dem Waschbecken (1914). Formerfahrungen und Gestaltungsformeln des Kubismus sind darin verarbeitet und führen Kirchner zu strenger, rhythmisch skandierter Bildordnung, ohne daß noch der freie Duktus, die Lebendigkeit der Bilderfindung darunter litten.

Die beiden letzten Säle mit Werken der Davoser Zeit von 1917 bis 1938 bildeten das eigentliche Bindeglied zum zweiten Teil der Ausstellung, zur Gruppe Rot-Blau, die im obern Stockwerk untergebracht war. Die Konfrontation von Kirchner mit den von ihm entscheidend beeinflussten jungen Schweizern gab der Ausstellung ihr besonderes Gesicht. Es war Zeit, endlich einmal wieder jene Künstlergruppe vor Augen zu führen, die fast legendären Ruhm genießt, weil sie ein so eindrucksvolles Beispiel für die sprunghafte Entfaltung junger Talente unter dem Einfluß eines selbstgewählten Meisters vor Augen führt. Die Bezeichnung «Kirchner-Schule» hat sich Kirchner selber schon schroff verboten – sie trifft auch an der Sache vorbei. So wie die «Brücke» keine reglierte Schulgemeinschaft war, so bildete auch die Gruppe «Rot-Blau» nur eine lose Vereinigung Gleichgerichteter. Sie hatten alle durch die Kirchner-Ausstellung in der Basler Kunsthalle von 1923 entscheidende Anregungen empfangen: der Bildhauer Hermann Scherer (1893–1927, Schüler von Otto Roos und Carl Burckhardt); der Maler Albert Müller (1897–1926, Absolvent einer Glasmalerlehre und kurze Zeit Schüler von Cuno Amiet); der aus Burgdorf gebürtige Lithograph und Maler Werner Neuhaus (1897–1934, ebenfalls Amiet-Schüler); Otto Staiger (1893–1967, Glasmaler und Maler); Paul Camenisch (geb. 1893, nach abgeschlossenem Architekturstudium durch Hermann Scherer in die Malerei eingeführt). Die Gruppe dieser jungen Freunde schloß sich 1925 zusammen. Scherer und Müller hatten im Anschluß an die Ausstellung von 1923 bei Kirchner in Davos gearbeitet; später kamen auch Camenisch und der der Gruppe nahestehende Hans Rudolf Schieß nach Davos.

Mit dem frühen Tod von Albert Müller und Hermann Scherer nahm die kurze Blüte der ersten Rot-Blau-Gruppe ihr Ende; sie lebte später in einer Neugründung von 1928 weiter und wirkte über-