

Aus den Museen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **49 (1962)**

Heft 11: **Nicht-Architektur - Architektur**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



1
Antonio Tàpies bei der Montage seines Frieses
in der Handels-Hochschule St. Gallen
Photo: Gross, St. Gallen
2
Wassersprüher von Jean Tinguely in Aktion.
Photo: Moeschlin + Baur, Basel



2

hier nicht nachträglich gesucht werden, sondern ist dafür vorbestimmt, und es hat sich im Gespräch mit den Künstlern gezeigt, daß sie die Funktion ihres Beitrages zum Bau sogleich als schöpferischen Anstoß aufnehmen. Architekt und Künstler verständigen sich schon vor den Plänen und im Rohbau, so daß für echte Eingliederung ins architektonische Ganze die besten Voraussetzungen gegeben sind.

Eine weitere Eigenschaft der St.-Galler Planung geht aus den Namen der beigezogenen Maler und Bildhauer hervor. Es soll hier eine weltweite Offenheit herrschen: neben Schweizern stehen Franzosen, Spanier, Ungarn, Italiener, Nord- und Südamerikaner, nicht nach irgendwelchen nationalen Rücksichten ausgewählt, sondern immer im Gedanken, für jede einzelne Aufgabe die richtige Persönlichkeit zu finden. Wenn so viele Künstler an der Ausstattung eines einzelnen Gebäudes beteiligt sind, droht am Schluß immer die Gefahr des Museums. Da hinter der St.-Galler Planung überall die Konzeption der Architekten spürbar wird, besteht die Hoffnung, daß hier einmal die echte Einheit der Künste in der Architektur sich verwirklicht.

Heinz Keller

Anti-Design

*Zu einer Demonstration von Jean Tinguelys
Wassersprühern in Baden*

Wir haben Schwierigkeiten mit den Dingen, mit der Dingheit der Dinge, wie es der Verfasser der «Holzwege» ausdrückt, der darüber einiges weiß. Wir haben Mühe mit dem Ding und dem Zweck, so scheint es, und indessen der eine sich bemüht, Ding und Zweck zur Deckung zu bringen und das «die gute Form» nennt – der Philosoph der «Holzwege» nennt die zweckgebundenen Dinge das «Zeug», ohne darüber im mindesten verächtlich zu denken –, so sucht der andere den Zweck vom Ding abzuziehen, das Ding ohne Zweck. «Das bloße Ding ist eine Art von Zeug, nur eben das seines Zeugseins entkleidete Zeug. Das Dingsein besteht in dem, was dann noch übrigbleibt» – soweit wiederum Heidegger.

Dem Kinde gleich, das, um dem brummenden Kern auf die Spur zu kommen, den Teddybären zerstört, so rückten wir dem Ding zu Leibe. Und wahrhaft fanden wir nicht wesentlich mehr als das Kind. Nur daß es uns gelang, sogar noch den Bauchinhalt des Teddybären auf dem Kunstmarkt zu verhökern, indem wir ihn in seltsamer Weise zu verbinden wußten mit allerlei Emotionen aus unserem eigenen Innern. Und doch geht es auch

der «ungegenständlichen» Kunst so sehr um das Ding, daß das Kunstwerk selbst zum Gegenstande wird.

So machte sich auch Tinguely auf, um das Ding zu finden. Und da er es nicht fand, weil es schon zerstört war, mußte er es fabrizieren, ganz synthetisch, indem er den Prozeß der Entdinglichung zurückging. Zuerst machte er das bloße Ding ohne Zweck, das noch kein Ding ist, weshalb er ihm einen Zweck anziehen mußte, doch so, daß der Zweck zwecklos bleibt und keine Gefahr besteht, daß das Ding die «gute Form» erhält, somit zum «Zeug» würde. Anti-Design möchte ich deshalb die Wassersprenger von Tinguely nennen, die leichtfüßig und gedankenschwer in Baden auf dem Rasen standen.

Sie haben, wie alle Romantik, eine Tag- und eine Nachtseite. Die Tagseite besteht aus zusammengelöteten Eisenabfällen, umspannt von bunten Plastikschläuchen, und aus einem Elektromotor, der die Sprengdüsen in Bewegung hält. Die Nachtseite besteht aus einem erleuchteten Sprühregen, der die tragenden Materialien verhüllt. Mancher Betrachter zeigte sich enttäuscht darüber, daß Elektromotoren die Arbeit taten, die zunächst nach einem Wasserspiel aussah. Aber offenbar sollte selbst der Verdacht von Funktion vermieden werden, damit das «Ding» nicht etwa mit einem Ding verwechselt werden könnte.

Lucius Burckhardt

Aus den Museen

Wiens Museum des 20. Jahrhunderts

Nicht weniger als 63 Jahre hat es gedauert, bis Wien sein Museum der Kunst des 20. Jahrhunderts erhalten hat. 1899, zur Zeit der Gründung der Wiener Sezession, tauchten die ersten Pläne auf, denen kein Geringerer als Otto Wagner die architektonische Verwirklichung angedeihen lassen wollte und die Sezession als künstlerische Grundkapitalien Segantinis «Böse Mütter» und van Goghs «Ebene von Auvers» zur Verfügung stellte.

Genau 30 Jahre lang wurde das Projekt erfolgreich auf die lange Bank geschoben und mit Streitfragen über den nationalen oder internationalen Charakter einer solchen Galerie aufgeputzt. Von einem eigenen Museumsbau war längst nicht mehr die Rede, als man 1929 in der Orangerie des Belvedere die durch mehr Versäumnisse als Ankäufe charakteri-

sierte «Moderne Galerie» errichtete, obgleich schon Otto Wagner und seine Freunde mit dem Wort «modern» nichts zu schaffen haben wollten.

1938 fand die Schließung der Galerie statt, was der Erhaltung ihrer Bestände vielleicht sogar zum Vorteil gereichte und ihnen den Weg nach Luzern versperrte. Nach dem Kriege wurde erst recht das Österreichische hervorgekehrt und der Gedanke der Internationalität zurückgedrängt. Doch nach einigen Verschiebungen im kunstmusealen Verwaltungsbetrieb kam dann endlich 1958 die Rettung, als der Österreich-Pavillon in Brüssel des Architekten Karl Schwanzer durch Regierungsbeschluß zum Museum für die Kunst des 20. Jahrhunderts bestimmt und zum Umbau wie zur Aufstellung im Schweizer Garten am Südbahnhof in Auftrag gegeben wurde.

Drei Jahre sind seitdem vergangen. Dr. Werner Hofmann wurde die Leitung des künftigen Museums anvertraut, und die jetzige Eröffnungsausstellung sowie die in den letzten Jahren getätigten Ankäufe und verschiedenfristigen Leihgabenverträge beweisen zur Genüge, daß er die Baujahre nicht ungenützt verstreichen ließ. Der Bestand der dem neuen Museum gehörigen Werke, der jetzt die Hundertzahl reichlich überschritten hat, wurde in den besagten drei Jahren mehr als verdoppelt, wobei vor allem die Kunst nach 1945 in Malerei und Plastik zum Zuge kam, die auch dem architektonischen Charakter des neuen Hauses am ehesten gemäß ist.

Es ging jedoch auch darum, vorhandene Bestände abzurunden, da das Museum ja nicht nur aus finanziellen Gründen auf den Ankauf weltbekannter Meisterwerke der «Moderne» verzichten muß, sondern auch vor allem eine entwicklungsgeschichtliche Dokumentation bezweckt, die einer weitgehend unorientierten Öffentlichkeit den Problembereich der Kunst der letzten sechs Jahrzehnte erschließen soll. So wurden beispielsweise für den Kubismus Lipchitz, Duchamp-Villon und Gleizes, für die Konstruktivisten Mansouroff, Moholy-Nagy, van Doesburg, Richter, Dexel, Servranckx, Belling, Schlemmer und Delaunay erworben. Als Österreicher beziehungsweise Alt-Österreicher kamen Kupka, Hoelzel und Herbert Bayer hinzu.

Für die Kunst nach 1945 konnten neben schon längst museumsreifen Arbeiten von Ben Nicholson, Poliakoff, Vasarely, Pignon und Vedova für die Malerei und Robert Jacobsen und Germaine Richier für die Plastik auch noch weniger bekannte Namen wie Cuixart, Wagemaker, Biasi, Bitran, Dewasne, Hilton und Haber erworben werden. Ein Drittel der Erwerbungen fällt der Plastik zu, schon weil Hofmann die Plastik ganz allgemein

noch nicht gebührend museumsmäßig gewürdigt sieht.

Insgesamt konnten rund dreißig Plastiken und etwa die doppelte Anzahl von Bildern für das Museum gewonnen werden, wobei die Dauerleihgaben eine beträchtliche Rolle spielen.

Was Hofmann, der ja das Museum nicht nur als ein solches von Malerei und Plastik versteht, sondern auch die Architektur und selbst Musik und Film einbezogen wissen will, im wesentlichen vorschwebt, ist für österreichische Verhältnisse ein ausgesprochenes Wagnis. Da soll nämlich nicht etwa das Museum eine Art Nachräumungsarbeit hinter der Entwicklung her betreiben, sondern vielmehr an ihren Fronten mitmarschieren, auch wenn dabei gelegentlich einmal ein Fehlgriff passieren sollte. Nicht das Gesicherte allein, sondern auch das Gewagte steht auf dem Programm, ein Gesichtspunkt, der bisher nicht gerade landesüblich war, aber gerade darum um so aufrichtiger zu begrüßen ist.

Der jetzigen Ausstellung sollen weitere ähnlichen Charakters folgen, bis einmal das Museum aus eigenen Beständen, die die österreichische Kunst mit der der ganzen Welt konfrontieren sollen (was beim ersten Versuch den Österreichern durchaus nicht schlecht bekommt), sich als eine nur noch gelegentlich durch Sonderveranstaltungen unterbrochene Dauereinrichtung etablieren kann. Es würde sich jedoch dabei empfehlen, auch noch andere Österreicher verschiedener Richtungen – es sei dabei an Max Weiler, an Werner Berg, an Ferdinand Stransky, an Theo Braun und Ludwig Merwart gedacht – in das Konzert hineinzuziehen. Sie gäben keine schlechte Stimme ab. Jorg Lampe

Ausstellungen

Bern

Gustave Courbet

Kunstmuseum

22. September bis 18. November

In den letzten Jahrzehnten hat das Berner Kunstmuseum in konsequenter Fortführung und ziemlich rascher Aufeinanderfolge Ausstellungen französischer Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts gebracht. In diesem Zyklus wird nun eine Courbet-Ausstellung gezeigt, die rund neunzig Werke der Ölmalerei, Zeichnung und Lithographie (inbegriffen eine Porträtbüste) umfaßt und sich das Ziel setzt, in zum Teil wenig bekannten oder sogar

erstmalig öffentlich gezeigten Stücken, vor allem den Landschaftler, Stillebenmaler und Porträtisten Courbet zur Schau zu bringen. Die Konzentration auf diese Schaffenslinien mag sich schon aus der Zwangslage ergeben haben, daß von den berühmten großformatigeren Museumsstücken – die den Realisten der Figurenmalerei repräsentieren – viele wegen der Gefahr der Beschädigung nicht mehr auf die Reise geschickt werden. Da die letzten Jahre im In- und Ausland mehrfach Courbet-Ausstellungen gebracht haben, hatte das bernische Unternehmen ohnehin mit einer starken Zurückhaltung der Leihgeber zu kämpfen. Um so erfreulicher, daß weniger bekannte Seiten des Malers, oft in intimen, malerisch ungemein schönen Mittel- und Kleinformaten, durch reichhaltige Bildreihen belegt werden konnten.

Gustave Courbets Parole, die er in kämpferischer, ja herausfordernder Art aufstellte, war ein entschiedener Realismus, der sogar über die sozialen Sujets eines Millet und Daumier noch hinausging. Dem Idealstil, Neoklassizismus und der romantischen Phantasie (von David, Ingres und Gleyre bis zu Delacroix) setzte Courbet die Stoffwelt der unbeschönigten Wirklichkeit und einer sachgetreuen Landschaftsdarstellung entgegen. Er setzte übrigens auch seine eigene Person in den Dienst dieser Idee, die von einer ausgesprochen sozialrevolutionären Gesinnung getragen war: er trat 1871 dem Aufstand der «Commune» bei und wurde in der Folge zum Sträfling und politischen Flüchtling.

Mag all dies nach «demokratischer Kunst» klingen, so sind wir bei Courbet trotzdem in einem Umkreis der reinen, formfüllenden Malerei von künstlerischer Vollendung. Gerade die Berner Ausstellung, die nicht mit den typischen und attraktiven Sujets Courbets der äußerlichen Wirkung dient, vermag die Qualität der Malerei an sich aufs deutlichste zu belegen. Es manifestiert sich hier ein Genie der Farbe, ein Meister der gesättigten, zu vollen, schweren Akkorden gesammelten Tonwerte. In den frühen Bildern der Vierzigerjahre lernt man vorerst hauptsächlich den Porträtisten kennen, und zwar nicht ohne gewisse romantisch-empfindsame Züge, die weniger den Realisten als den Maler im Stil der ersten Jahrhunderthälfte zeigen. Im weiteren Verlauf der (im Prinzip chronologisch aufgebauten) Ausstellung werden noch prachtvoll gerundete Leistungen der Porträtkunst Courbets gezeigt. Der eigentliche Zweck der Berner Ausstellung – Courbet als Landschaftler und Stillebenmaler zu zeigen – erfüllt sich gleichfalls durch eine stattliche Zahl charakteristischer, wenngleich in der Schauwirkung unterschiedlicher Werke.