

Rückblick auf die Ausstellung im Kunsthaus Zürich

Autor(en): **Meyer, Peter**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **26 (1939)**

Heft 12: **Tonhalle und Kongresshaus Zürich**

PDF erstellt am: **17.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86803>

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.

realistischer Unheimlichkeit bekam, während es vom naiven Betrachter naiv genossen wurde («Werk» 6, S. 178, 180 und «Werk» 8, S. 250, 251). Das Bild des gleichen Malers in der Kunsthausexposition mit dem kalauernden Titel «Paintagon» wirkte neben dieser grossen Leistung wie eine kalte Dusche.

Die von *Danioth* bemalte Wand am Eingang Riesbach («Werk» 6, S. 183 u. «Werk» 8, S. 242) ist nicht die Stirnwand der dahinterliegenden Halle, sondern ein viel höherer Wandschirm, der schräg vor die Wand gestellt wurde, um diese seine Unabhängigkeit zu demonstrieren. Es ist die gleiche Idee, die uns am Eingang zum Modepavillon begegnet: eine vielleicht etwas gewaltsame, aber richtig gedachte Lösung. Begreiflicherweise bei den gegebenen Dimensionen war das riesige Wandbild von *Danioth* nicht so gut wie sein Wettbewerbsentwurf, es zerfloss etwas, sowohl farbig wie formal, die Komposition war mehr äusserlich gut verteilt, als innerlich straff. Der Farbe fehlte es an Tiefe, aber das Ganze war nicht aufdringlich, nicht plakhaft, und schon das ist bei solchen grossdekorativen Aufgaben ein Verdienst.

Eine Ueberraschung bedeutete die riesige Wand von *Ernst Georg Ruegg* mit den ostschweizerischen Landschaften in den vier Jahreszeiten («Werk» 8, Seite 240–243). Wer hätte gedacht, dass dieser Meister der kleinen Formate auch den Stil des Wandbildes so beherrschen würde, dass die

Intimität des Landschaftsgefühls dabei erhalten bleibt? Ähnlich wie das Bild von *Bodmer* am Eingang zur Höhenstrasse sind diese wesentlich gezeichneten Landschaften innig, ohne sentimental zu sein. Ein wenig hart war der Zusammenprall dieser Wand mit der Stirnwand mit dem grossen Gemälde von *Walter Clénin* («Werk» 8, Seite 238, 239), auch dies eine grosse Leistung, farbig fast zu differenziert in seiner noblen Grau-Skala für den gegebenen Ort, voll von verhaltenem Idealismus, der den Alltag beschwingt, statt sich in unverbindliche Weiten darüber zu erheben.

Nicht zu vergessen sind auch die anspruchsloseren, mehr beiläufig an die Wand geschriebenen Malereien, wie z. B. das Sgraffito von *F. Butz* an der Hausrat-Halle; vielleicht wäre die sehr frische Zeichnung mit noch weniger Farbe noch besser zur Geltung gekommen. Auf den ersten Blick befremdlich wirkten die grossen, schwebenden Figuren schweizerischer Dichter im «Ehrenraum der Dichtung». Die Malerin, Frau E. Moeschlin, ist Schwedin, und ein gewisser nordisch-kunstgewerblicher Zug blieb fühlbar, aber das kann den Respekt vor dieser Leistung nicht trüben, und es war eine richtige Idee, unsere Dichter hier in ihrem sozusagen absoluten Aspekt zu zeigen, statt als Spiessbürger in Filzpantoffeln, wozu man etwa Gottfried Keller zu oft bagatellisiert.

Rückblick auf die Ausstellungen im Kunsthau Zürich

War es richtig, die «freie Kunst» von der Ausstellung abzutrennen und ins Kunsthau zu verlegen? Für die alte Kunst wird man das ohne Vorbehalt bejahen. Natürlich wäre es schön gewesen, wenn man die Höhenstrasse unter Beziehung von Originalkunstwerken hohen Ranges noch weiter hätte ausbauen können, aber man begreift, dass die Museen ihre kostbarsten Schätze nicht der Feuers- und Einbruchgefahr aussetzen konnten. In bescheidenerem Rahmen sind sie der LA durch Ausleihen von Waffen, volkskundlichen Gegenständen und dergleichen entgegengekommen. Anders liegt der Fall mit der modernen Kunst. Hier wäre ein festlicher, nicht zu grosser Pavillon mit einer kleinen Zahl auserlesen bester Arbeiten lebender Künstler sehr erwünscht gewesen, eine Stätte, wo sich die Kunst in ihrer Unabhängigkeit als «freie Kunst» hätte zeigen können, nachdem sie als gebundene Kunst — was sie freilich in keiner Weise degradiert — an der Landesausstellung in so erfreulichem Mass zur Geltung kam. Dieser Plan, der, soviel wir wissen, vom Schweiz. Kunstverein zur Diskussion gestellt war, ist wohl nur daran gescheitert, dass niemand die Verantwortung für die Auswahl der Bilder übernehmen wollte und dass die organisierte Künstlerschaft auf einer grossen Ausstellung bestand. So verdrängte diese zweite, der zeitgenössischen Kunst gewidmete Ausstellung die erste, der

alten Kunst gewidmete, und das war schade, denn diese hätte während der ganzen Dauer der LA offen bleiben sollen, und statt über das Niveau der dekorativen Arbeiten der LA hinauszugehen, blieb die zweite Kunsthau-Ausstellung in ihrem Massendurchschnitt unvermeidlicherweise so weit dahinter zurück, dass der gute Eindruck, den die LA von der schweizerischen Kunst gab, eher verwischt als bestärkt wurde. Nicht dass es an Qualität und Gediegenheit von Gesinnung und Können gefehlt hätte, aber es fehlte der im besten Sinn moderne, lebendige Zug, den die Kunst an der Ausstellung hatte.

Die erste Ausstellung historischer Schweizer Kunst — sie bildet keineswegs «die Grundlage» der heutigen, wie der Untertitel behauptete — war ein grosser Eindruck, für den man den Veranstaltern aufrichtigen Dank schuldet. Unbeschadet dieser Dankspflicht ist aber auch hier zu fragen, ob wirklich das Maximum an Wirkung aus den Bemühungen der Veranstalter hervorging. Das Thema der Ausstellung reichte von der römischen Kunst bis zum Beginn des XX. Jahrhunderts (nachträglich auf rätselhafte Inkonssequenzen zurückzukommen hat keinen Sinn). Infolge der akuten Kriegsgefahr im April war vieles, was von den verschiedenen Museen erbeten wurde, nicht erhältlich; trotz der sich daraus ergebenden fragmentarischen und etwas zufälligen

Auswahl entstand aber ein Gesamtbild, das selbst den Kenner durch seine Reichhaltigkeit und Qualität überraschen musste. Wer dabei aber auch noch an die nicht erhältlichen Kunstwerke dachte, der stellte sich als Wunschbild für friedlichere Zeiten eine von langer Hand vorbereitete Ausstellung vor, in der wirklich einmal alle Meisterwerke — und nur diese — aus allen schweizerischen Museen vereinigt wären, wozu die Kunsthaus-Ausstellung dann eine Art Hauptprobe gewesen wäre.

Manche Hauptwerke der in der Ausstellung vertretenen Kunstdenkmälergruppen wären freilich auch in Friedenszeiten nicht erhältlich, sei es, dass sie sich in weit entfernten ausländischen Museen befinden, dass sie den Transport nicht vertragen, oder dass sie — wie gotische Steinplastiken — im festen Verband mit Bauten stehen, von denen sie sich nicht entfernen lassen. Auch unter günstigsten Verhältnissen wäre man also vor die Frage gestellt, ob man solche Objekte von vielleicht erster Wichtigkeit einfach weglassen darf, oder ob sie nicht wenigstens in Reproduktionen gezeigt werden müssten. Es war doch gewiss die Absicht der Ausstellung, die verschiedenen Epochen der schweizerischen Kunstgeschichte zu charakterisieren: aber wäre es da nicht richtiger, die Beispiele ersten Ranges wenigstens in guten Fotografien zu zeigen, wenn die Originale nicht erhältlich sind, als sich auf Originale gelegentlich dritten Ranges zu versteifen, die ein falsches Bild vom Niveau der betreffenden Epoche geben? Die Ausstellungstechnik hat in den letzten Jahrzehnten so grosse Fortschritte gemacht, dass es heute leicht möglich wäre, Fotografien und Originale — wenn es sein muss sogar im gleichen Raum — auszustellen und durch die Art der Darbietung den Rangunterschied trotzdem deutlich zu machen.

Die Ausschliessung aller Reproduktionen hatte zur Folge, dass die einzelnen Epochen unserer Kunstgeschichte ganz ungleichmässig in Erscheinung traten, und von der in den letzten Jahren so sehr entwickelten Aufstellungstechnik war wenig zu spüren. Die römische Zeit war z. B. qualitativ gut, aber zu spärlich vertreten und vor allem viel zu eng aufgestellt: das Unikum der goldenen Kaiserbüste hätte eine ganz anders prominente Aufstellung verdient und ebenso der vortreffliche Helvetierkopf aus Prilly, zu dem als Gegenstück die Basler Helvetierin gehört hätte. Warum man zwar einige sehr schöne Beispiele von Kunstgewerbe aus der Völkerwanderungszeit, nicht aber Beispiele der keltischen La-Tène Kultur zeigte, blieb rätselhaft, denn schliesslich sind die keltischen Helvetier ebensogut Vorfahren der heutigen Schweizer wie die Burgunder und Alemannen. Akut wurde die Frage der Reproduktionen im romanischen und frühgotischen Saal. Zwar überblendete die herrliche Decke von Zillis, die man an Ort und Stelle nie so würdigen konnte wie im Kunsthaus, das Fehlen des goldenen Antependiums aus dem Basler Münster, das die Landschättler seinerzeit so schmählich nach dem Ausland verschachert

haben: dieses im Musée de Cluny befindliche Hauptstück hätte aber mindestens durch grosse Fotos mit Detailaufnahmen gezeigt werden müssen. Die barbarische Arbeit des romanischen Luzius-Schreins aus Chur gab ein ganz falsches Bild vom Können der romanischen Goldschmiedekunst. Die Zeit der ritterlichen Kultur — die eigentliche Gründungszeit der Eidgenossenschaft — fiel infolge der Unerreichbarkeit ihrer Hauptdenkmäler fast ganz unter den Tisch, trotz dem herrlichen Banner von Frauenfeld und den heraldisch rassigen Totenfahnen von Rüti: Der gotische Churer Reliquien-schrein musste mit seinen höfisch-eleganten Figuren unverständlich wirken, während er eine Hochblüte ritterlicher Kultur vertritt, an der gerade die Schweiz und ihre süddeutschen Nachbargebiete höchst ehrenvollen Anteil hatten. Wozu hat der Insel-Verlag die «Manesse-Handschrift» in einer prachtvollen Faksimile-Ausgabe vervielfältigt, wenn man sie bei solchen Anlässen nicht zeigt? Und wenn man schon die in Berlin, Antwerpen, New York befindlichen Hauptwerke der mit dem Churer Schrein verwandten Holzplastik nicht kriegen konnte, so wäre auch da dem Besucher mit guten Aufnahmen dieser Werke mehr gedient gewesen als mit Originalen mässiger Qualität, wie sie im kleinen Durchgangsraum recht lieblos angehäuft waren. Dazu hätten einige der frühesten Wappenscheiben gehört, die adelsmässige und nicht wie die späteren bürgerlich-zünftische Haltung zeigen, und Basler Heidnischwerk-Teppiche, diese Schweizer Spezialität ersten Ranges, die auch noch diesen Tonfall haben, obwohl sie erst gegen Ende des XV. Jahrhunderts entstanden sind. Auch da hätte man sich zur Not mit den guten Farbenreproduktionen behelfen sollen, die es da-
von gibt.

Es ist schwer einzusehen, warum man ausländische Museen um Gemälde bemühte, während man wichtigere Gemälde der gleichen Meister aus schweizerischen Museen nicht bekam. Einen Konrad Witz aus Lyon und aus Dijon kommen zu lassen, hat doch nur Sinn, wenn man ihn mit den einheimischen Beispielen konfrontieren kann, diese aber waren durch den Basler Bartholomäus lediglich angedeutet. Warum in den Räumen des XVI. Jahrhunderts nicht eine einzige Wappenscheibe zu sehen war, blieb unbegreiflich, nachdem diese «Schweizer Scheiben» eine weltbekannte Spezialität unseres Landes sind, und nachdem man doch auch frühmittelalterliches Kunstgewerbe gezeigt hatte.

Gut trat die bürgerliche Kultur des Spätmittelalters in Erscheinung; hier hätte man sich noch mehr Porträtköpfe gewünscht. Die Chroniken der Tschachtlan, Diebold Schilling usw. hätten streng genommen viel weniger hierher gehört als die Wirkteppiche und Scheiben: sie sind zwar Kulturdokumente von unschätzbarem Wert, aber sie sind keine Kunstwerke. Diese alten Eidgenossen haben etwas unheimlich Spiessbürgerliches, sobald sie in der anspruchsvollen Technik der höfischen Miniaturmalerei auf Pergament, ohne die dazugehörige höfische Eleganz, dargestellt werden.

Künstlerisch sind die anspruchslosen Chronikillustrationen in flüssiger Federzeichnung weitaus besser.

Bei diesen Antiquitäten war es besonders störend, dass sie wochenlang ohne Beschriftung blieben. Nein, das ist durchaus keine Nebensache, und die Verärgerung vieler Besucher war berechtigt. Denn solche Ausstellungen sind nicht nur für Fachleute bestimmt, und selbst diese sind nicht gehalten, jede Gürtelschnalle, jeden Pergamentkodex und jedes Bild zu kennen. Es ist nun einmal so, dass viele Leute nicht von der rein ästhetischen Seite her den Zugang zur Kunst finden, sondern vom Kulturgeschichtlichen oder auch nur vom Kuriositäteninteresse her, und es wirkt als hochmütiger Snobismus (wenn es sicher auch nicht so gemeint ist), wenn man ihm die gewünschte sachliche Aufklärung über was? woher? wie alt? vorenthält. Hier wie in der Frage der Reproduktionen gibt sich das Kunsthausentschieden zu exklusiv, obwohl es doch wohl auch gerade die anlocken sollte, die von anderen Interessen her zur Kunst kommen. Auf Einzelheiten in der Vertretung der späteren Epochen wollen wir nicht eingehen, weil es zu sehr ins Detail führen müsste: mancher Maler war nicht mit seinen besten Werken vertreten, wohl auch, weil sie nicht ausgestellt wurden.

Nicht an diese Schwierigkeiten geknüpft wäre die Hängung der Bilder gewesen: offenbar fühlt sich die Hänge-

kommission aus Pietätsgründen verpflichtet, die Tradition des auf anderen Gebieten hochverdienten Righini weiterzuführen. Das Pendantprinzip regierte in beiden Ausstellungen in seiner ganzen Sinnlosigkeit: der Betrachter musste sozusagen Weitwinkel-Augen haben, um die stimmungsmässig zusammengehörigen, aber gerade deshalb nach rechts und links weit auseinandergesprengten Bilder zusammen zu sehen; am tollsten war es bei den hochformatigen Kriegerfiguren von Hodler, die man hätte nebeneinander hängen sollen.

Die zweite Ausstellung war der übliche «Salon». Wir sind nicht der Meinung, dass nur ganz grosse Kunstwerke «existenzberechtigt» seien, eine gewisse Breite der Produktion ist notwendig als das Podium, von dem sich die seltenen grossen Talente abheben. Aber solche Ausstellungen vermitteln immer wieder den tief deprimierenden Eindruck einer ins Uferlose anschwellenden Produktion von grosser, eigentlich ergreifender Anständigkeit der Gesinnung, von gewissenhaftem, handwerklichem Können, aber — im ganzen gesehen — ohne den inneren Elan, den viele der angewandten Arbeiten der Landesausstellung hatten. Das war besonders auffällig bei Malern, die an beiden Orten Arbeiten zeigten: fast stets waren die Arbeiten im Zusammenhang der LA auch künstlerisch die besseren — weil sie in einem grossen Zusammenhang standen. P. M.

Erinnerung an die Pradoausstellung in Genf

Wie bunte Muscheln hat ein alles verschlingender Sturm die Schätze des Prado an das steinige Ufer nüchternrepublikanischer Gesinnung geworfen. Noch innerlich erschüttert von den entsetzlichen Opfern, die jener Sturm gefordert, beschämt fast, unsicher und zögernd überschreiten wir die Schwelle zu dieser fremden Pracht, die aus stürzenden Mauern und äusserster menschlicher Verwirrung zu uns geflüchtet.

Heroisch gestimmte Wandteppiche umfassen uns, uns mit Trompetengeschmetter hinaufzuführen in das hohe Geschoss, da Raum an Raum in langen Fluchten die künstlerische Ernte königlicher Sammler — Beutestücke aus Kriegen und Zeitvertreib müssiger Stunden am Hof — sich vor uns ausbreitet in unvorstellbarem Glanz

Raffael? Tintoretto?

Van der Weyden? Breughel? Rubens?

Il Greco? Ribera? Murillo? Goya?

So tief wir vor der grossen Kreuzabnahme empfinden, vor dem Kardinal mit den dünnen Lippen, vor Goyas Bildnissen — wir kehren immer wieder zu Velasquez zurück — wir übergehen selbst Tizian, um immer wieder und immer wieder uns von Velasquez in Stille und Grösse

vortragen zu lassen, wie weit menschliches Können, menschliche Kunst vorzudringen vermag.

In festlicher Beleuchtung, wie zum Empfang von Königen hergerichtet, strahlt der grosse Saal mit den Reiterbildnissen — zwischen den Bildern, als Grund und Folie, wiederum das Waffengeklirr und Trompetengeschmetter der Teppiche, das ganze Sein und Verweilen zu einem unerhörten Erlebnis aufwirbelnd.

Da! Prinz Balthasar Carlos, kindlich und königlich; in jener rührenden Verbindung von naiver Freude und von achtungsgebietendem Trotz, die Tausende vor uns entzückt haben, und mit uns und nach uns entzücken, sprengt der Knirps daher, umflattert von Schärpe und Mähne und Bändern.

Leicht und sorglos, so scheint es, hat der Pinsel Ross und Reiterlein, Erdboden, Landschaft, Himmel hingeworfen: sicher und schnell auf ein Vorgefasstes, bis ins Einzelne fertig Erdachtes, hineilend. Die Farben, das Hell und Dunkel, die Umrisse — alles erscheint nur wie hingeschrieben, und unser Auge verfolgt in gleicher stürmischer Freude wie jenes Auge, unter dem das Bild entstanden, den ganzen Reichtum, den der goldene Rah-