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

Band: 19 (1932)

Heft: 3

Artikel: Das neue Kunstmuseum in Basel : Die Tragödie einer grossen Bauaufgabe

Autor: Meyer, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-17633

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: 11.07.2025

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

keit gesetzt. Seine schönsten Bilder sind von unfasslicher Durchsichtigkeit. Die Farben scheinen dünn auf dünnes Glas aufgetragen, und man glaubt immer, sie von beiden Seiten betrachten zu können. Das unterscheidet seine Malerei von jener von Velasquez und Goya, die hell und flach ist, der aber diese Durchsichtigkeit fehlt. Auf die Dauer kann man die kühle Distanz von Velasquez überwinden, und zu gewissen Zeiten kommt man der gespenstigen Buntheit von Goya nahe; die verzauberte Richtigkeit, die klare Geheimnisfülle von Manet bleibt aber immer unergründet bestehen.

Seine Zeichnung enthält in gesammelter Form, was seine Malerei schon vermittelt. Sie führt dazu, in aller Bewegung die Ruhe zu sehen. Sie fasst die Bewegung in einer Mitte, zu der sie in harmonischer Weise zurückkehren muss. So geht der Eindruck schönen Gleichgewichts von ihr aus. Man schreibt der Farbe zu, dass sie den Schein gestalte, während die Zeichnung das Wesen wiederzugeben vermöge. Schein und Wesen, Ruhe und Bewegung sind in der Zeichnung von Manet auf wunderbare Weise geordnet. Sie ist eine der charakteristischsten Malerzeichnungen überhaupt. Sie geht nie so weit, dass in ihr eine Erscheinung so festgelegt wird, dass man sie plastisch empfindet. Sie ist nie so sehr Träger einer Bewegung, dass sie unter der Bewegung wegfällt. Der Strich bleibt bei aller Augenblicklichkeit so unpersönlich, dass man in jedem Moment das Gefühl hat, eine Zeichnung vor sich zu sehen. Die Harmonie der frühen Bilder ergibt sich aus der Ausgeglichenheit der farbigen Flächen. Und wie in seiner Malerei die farbigen Flächen gegeneinanderspielen, so spielt in seiner Zeichnung der Strich des Bleistifts und der Zug des Tuschpinsels gegen den leeren Raum. Man kann das Gleichgewicht der Zeichnung von Manet mit dem der Zeichnung von Guys vergleichen. Die Geschlossenheit von Guys ist in monumentaler Weise amorph, jene von Manet in ornamentaler Weise abstrakt. Und während man vor den Gestalten von Guys den leeren Raum um sie herum vergisst, spricht er bei Manet in einer Art mit, die den Genuss noch erhöht. In der ganzen Gestaltung von Manet ist letzte Vollendung, in der sich leise Ueberreife ankündigt. Das hat Baudelaire mit dem berühmten Ausspruch gemeint: Vous êtes le premier dans la décrépitude de votre art. Das Zeitlose, das in aller grossen Malerei lebt, ist in der Malerei von Manet auf seltsam genaue Art an die Zeit gebunden. Das Unauffällige, das dieser elegante Mensch mehr als jeder andere gesehen hat, ist überall auf strahlende Weise konzentriert. Die Auseinandersetzung mit seiner Malerei spielt sich in einer so hellen Schicht des Bewusstseins ab, dass man sie vorerst gar nicht bemerkt und nachher kaum zu fassen vermag. Es ist, man müsse vor ihr hinter das Geheimnis der Geheimnislosigkeit kommen. Sie hat ihre grösste Kraft, wo sie am leichtesten wirkt und ihre überzeugendste Tiefe, wo sie am flächigsten erscheint. Sie schwingt labil in unerschütterlicher Mitte. Das zeigt sich vor allem in seinen letzten Stilleben. In diesen Stilleben verführt er mit jedem einzelnen Pinselzug — nein, er verzaubert und hält in der Verzauberung für immer gefangen. Die Heiterkeit, die von ihnen ausstrahlt, ist letzte Weltoffenheit und dabei vollendete Ueberwindung aller Erscheinung. Er gibt nicht mehr Gegenstände, Früchte und Blumen, sondern Zeichen dafür, aus denen wir je und je bauen können, weil sich in ihnen Voraussetzung und Vollendung verbinden, farbige Sinfonien, die so entstofflicht sind wie die Bilder in Träumen. Mit jedem kleinen Stilleben gibt er so viel, wie er mit der Olympia gegeben hat, ja: er gibt letzten Endes noch mehr. Vor jedem einzelnen Stilleben hat man den Eindruck, ein malerisches Testament sei mit ihm für alle Geschlechter hinterlassen. Man kann die Erscheinung nicht mehr überlegener geben, den Stoff nicht mehr geistiger fassen. Solche Bilder sind an der Grenze dessen, was Menschen überhaupt möglich sein wird.

Gotthard Jedlicka.

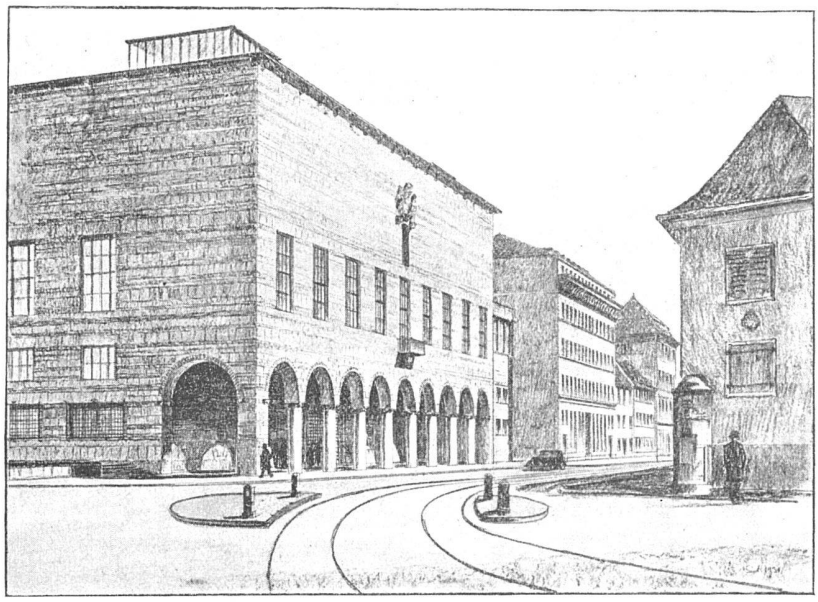
Das neue Kunstmuseum in Basel Die Tragödie einer grossen Bauaufgabe

Die Pläne für das neue Kunstmuseum in Basel sind im Dezember der Oeffentlichkeit vorgelegt worden. Am 14. Januar wurde das Projekt vom Basler Grossen Rat zur Ausführung angenommen. Damit findet die Leidensgeschichte eines grossen Bauvorhabens bis auf weiteres ihren Abschluss, und gerne würden wir in den amtlichen Optimismus einstimmen. Als Architekt und Basler kann es aber der Unterzeichnete beim besten Willen nicht über sich gewinnen, seine Bedenken mit dem Schweigen der Resignation vor dem fait accompli des Grossratsbeschlusses zu ersticken, wie es der für alle Teile bequemste und schmerzloseste Ausweg wäre, der sich bei minder wichtigen Bauten vielleicht verantworten liesse.

I. Museum und Bank

Ueber den wegen seiner Lage an wichtigen Verkehrsstrassen ungeeigneten Bauplatz wollen wir nicht weiter reden, es ist genug darüber geredet worden, und die Einwände sind nicht entkräftet. Aber auch am Gebäude selbst und an der Art, wie es seinen Bauplatz ausfüllt, ist noch des Befremdlichen genug. In starrer Rechtwinkligkeit krampft sich das palastartige Gebäude um zwei Binnenhöfe zusammen, so dass die Schiefwinkligkeit des Grundstücks aufs allerpeinlichste im Aeussern sichtbar wird, statt dass sie im Innern von den Höfen aufgenommen würde, wo sie weit weniger empfunden würde.

In ganz kleinem Maßstab gibt es etwas ähnliches in



Projekt für das Kunstmuseum Basel
Architekten Christ BSA und
Büchi, Basel und
Prof. P. Bonatz, Stuttgart

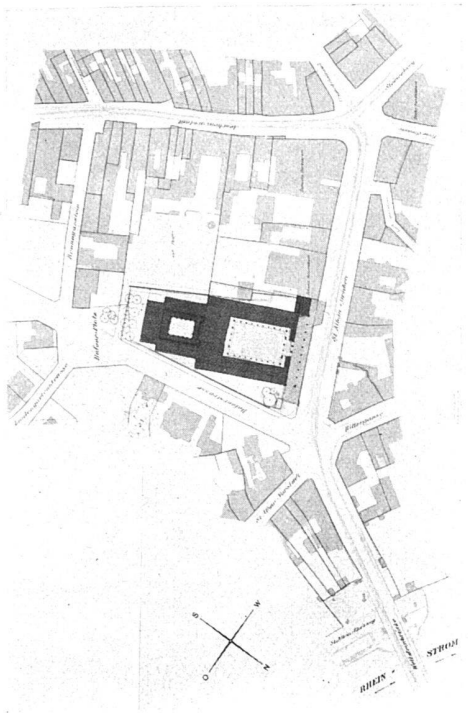
Ansicht von der Wettsteinbrücke
rechts die Hauptfassade gegen
den St. Albangraben mit dem
Bankgebäude neben dem Museum
links Beginn der Dufourstrasse

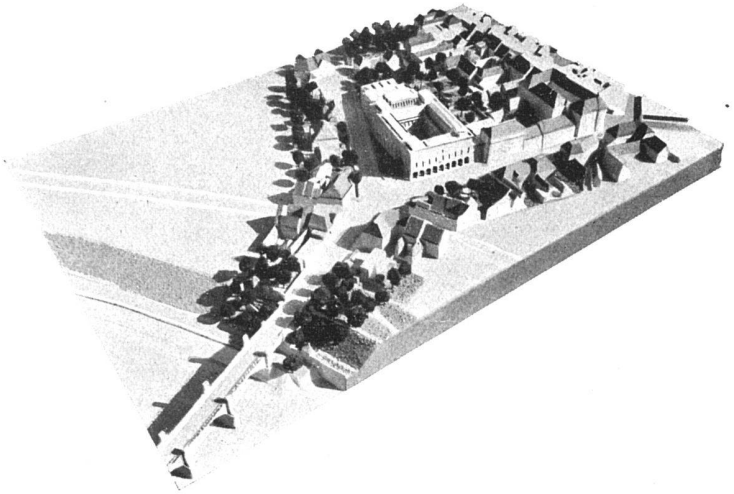
Zürich: das Gebäude der Nationalbank am See-Ende der Bahnhofstrasse hat sich auch nicht entschliessen können, seine starre Rechtwinkligkeit um die paar Winkelgrade zu lockern, die nötig gewesen wären, um die Schmalseite in die Flucht der Bahnhofstrasse einzustellen. Die Abweichung ist gering, trotzdem wird sie sofort als störende Unordnung empfunden, während am Gebäude selbst kein Mensch eine geringe Schiefwinkligkeit bemerkt hätte. Diese starre Rücksichtslosigkeit des palastartigen Gebäudekörpers geht beim Basler Museum ins ganz Grosse: in nicht weniger als drei vorspringenden Ecken stösst der Museumsbau gegen die Dufourstrasse vor, so dass sich dazwischen dreieckige Abfallplätzchen bilden, wodurch die Dufourstrasse einen städtebaulich sehr misslichen Zwittercharakter zwischen Strasse und Platz bekommt. Dafür kriegt das Museum eine monumentale Mittelachse, die den St. Albangraben in die Flanke sticht, ohne dass sich weiter irgend etwas danach richten würde und richten könnte: ein Kompositionsschema, das städtebaulich Sinn hätte, wenn sich ein tiefer Platz oder eine frontale Strasse vor der Hauptfassade entwickeln liesse, das aber seinen Sinn verliert, wenn man es auf die ganz anderen Verhältnisse einer Strassenflanke anwendet, wo die Frontalwirkung von vornherein unmöglich ist. Derartiges glaubte man seit Ostendorfs Tagen überwunden, nicht etwa nur durch die moderne Architektur, sondern mindestens ebenso durch die bessere Kenntnis und kunsthistorische Verarbeitung der klassischen Architekturepochen.

Ausserdem ist der Bauplatz des neuen Museums von vornherein belastet mit der Nachbarschaft eines ausserordentlich anspruchsvollen und indiskret monumentalen Bankpalastes. Ein fait accompli, mit dem man sich unter allen Umständen auseinanderzusetzen hatte, besonders dann, wenn man die Hauptfassade so ausdrücklich nach der gleichen Seite richtet, wie dies bei dem vorliegenden Projekt geschehen ist. Hier gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder man verzichtet bewusst auf jede Aehnlichkeit mit den Formen und mit der Baugesinnung des Bankpalastes oder aber man sucht sich bewusst architektonisch daran anzuschliessen. Ein Bau in modernen, anspruchslosen, also bewusst unmonumentalen Formen hätte zeigen können, dass ein Kunstmuseum sich nicht den Wertmaßstäben und Architekturformen unterordnen muss, die nebenan zum monumentalen Ausdruck der Majestät des Geldes verwendet oder missbraucht werden. Wenn man aber schon einmal durchaus in den Formen des klassischen Palastbaues glaubte bauen zu müssen, dann wäre städtebaulich und architektonisch eine gewisse Verwandtschaft — wenigstens Maßstabverwandtschaft — mit dem Bankgebäude notwendig gewesen. Es wäre eine historisierende Stilarchitektur daraus geworden, wie es jetzt auch eine ist, aber dabei wäre wenigstens eine städtebaulich erträgliche Gesamtwirkung herausgekommen.

Nun bekommt das Kunstmuseum gegen den Albangraben eine italienische Palastfassade, die die italienische Palastfassade der Bank ermordet und die ihrerseits wieder von dieser ermordet wird. Denn die Bankfassade wirkt ausserordentlich materiell durch die starke Verwendung von Rustika, durch die schweren Horizontalgesimse, das wuchtige Kranzgesimse und die Attika. Die verhältnismässig gedrungenen enggereihten Fenster sind wie in eine Felswand geschnitten, und die ausschliessliche Verwendung rechtwinkliger Formen gibt dem Bau eine fast gefängnishafte Strenge.

Die Fassade des Museumpalastes ist in allem das





links: Lageplan, nach links Dufourstrasse, senkrecht St. Albangraben in der Ecke rechts unten Wettsteinbrücke

rechts: Modellaufnahme aus Nordwesten, vorn Wettsteinbrücke

unten: Vogelschau von Südosten, vorn Dufourstrasse

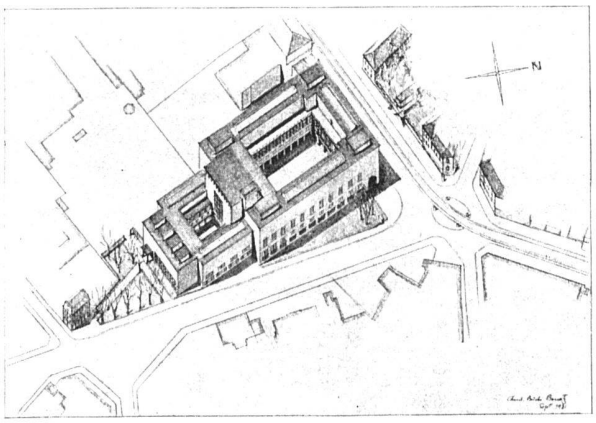
gerade Gegenteil. Ueber einer Bogenöffnung mit unglaubwürdig dünnen Eckpfeilern erhebt sich eine enorme, gänzlich glatte und plastisch ungegliederte Wand, in der in lockerer Reihung neun grosse hohe Fenster schweben, und die blasiert diskrete Betonung der Mittelachse unterstreicht noch besonders, dass diese riesige Front als Einheit, als eine Wandscheibe von kartonhafter Immaterialität betrachtet sein will, die als Abschluss denn auch konsequenterweise nicht ein körperlich wuchtiges Kranzgesims, sondern nur den leichten Saum eines Sparrendaches trägt. Diese Fassade wird neben der klotzigen Bank unweigerlich gebrechlich, schwächlich und affektiert dünn aussehen. Die Bank aber wird im Maßstab gänzlich verdorben werden, weil die neue Fassade in ihren riesigen Fenstern und Wandflächen einen enorm viel größeren inneren Maßstab hat, neben der sich die Gliederungen der Bank kleinlich ausnehmen müssen.

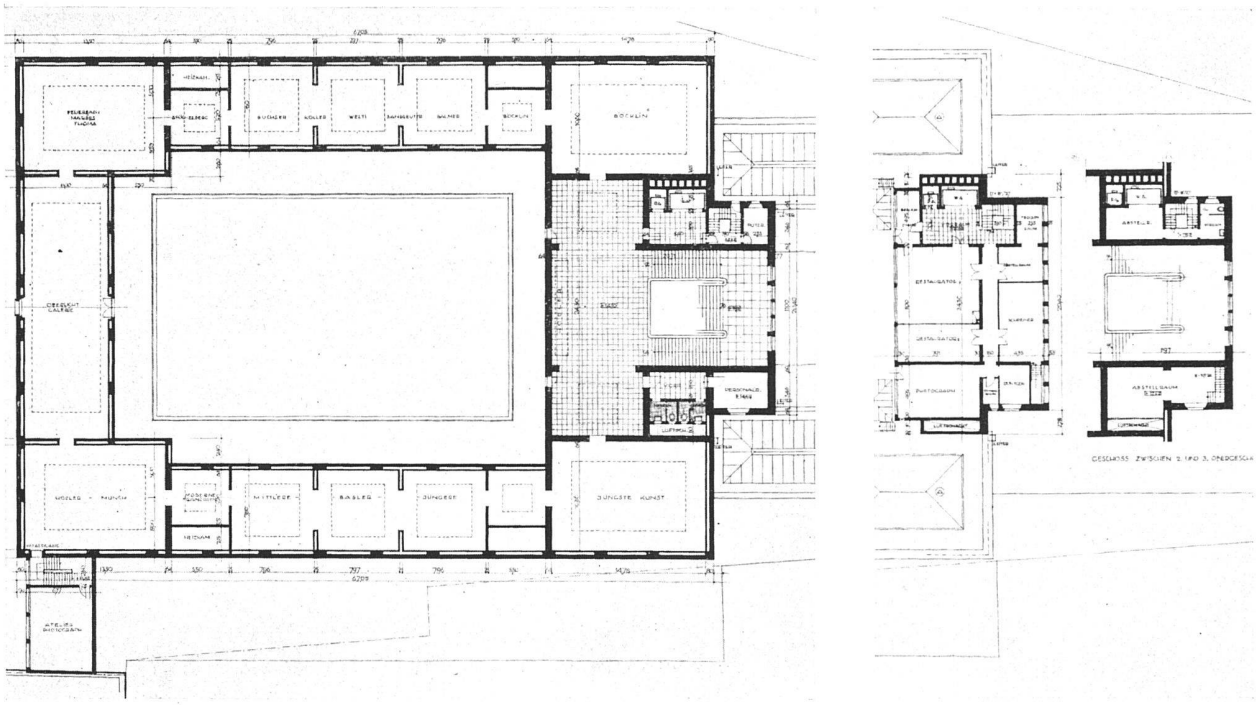
Das alles wird für Architekturstudenten ein lehrreiches Demonstrationsmaterial abgeben, aber für Basel eine städtebaulich höchst peinliche Angelegenheit.

II. Grundfragen

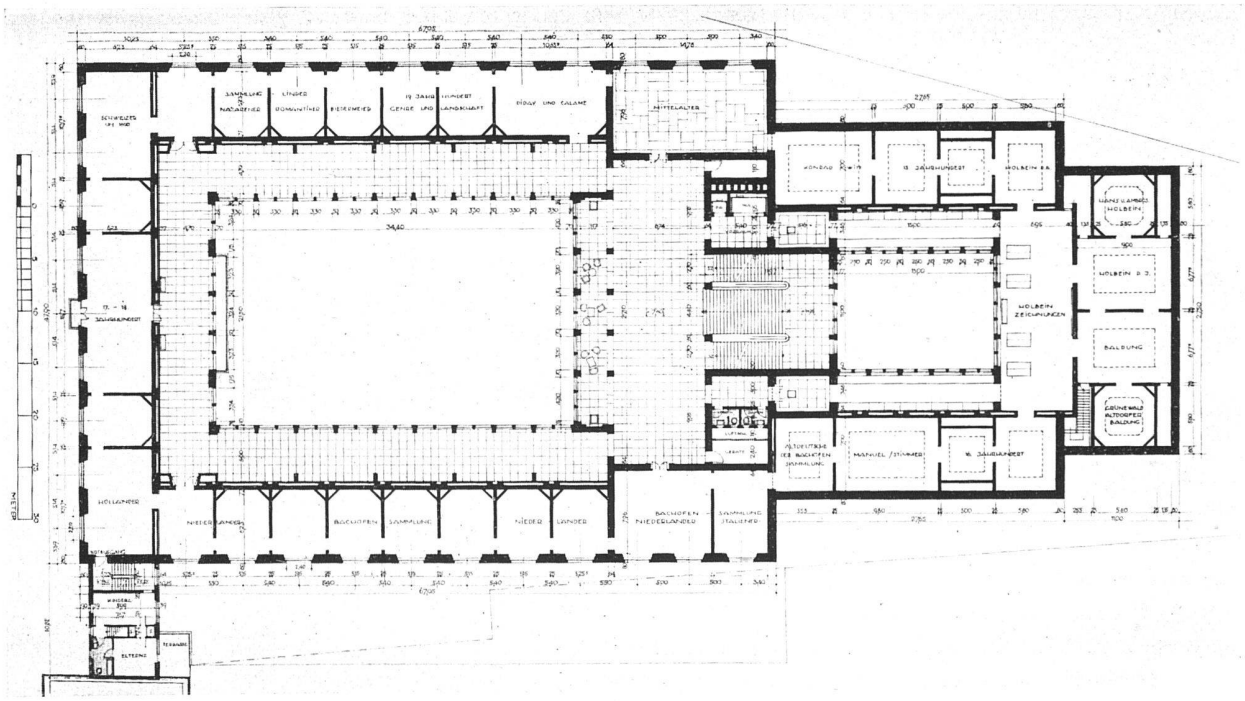
Es ist ein Unglück, dass dieses Museum zu einer Zeit gebaut werden soll, die keine Museen bauen k a n n, weil sie ihr kulturelles Gleichgewicht verloren hat, so dass ihr der Instinkt dafür fehlt, auf welcher Stufe ihrer Wertskala ihr Kunstbesitz einzuordnen wäre. Es ist keine Schande, das einzugestehen, und bedeutet nicht den geringsten Vorwurf für die Architekten, denn «überzeugende» Lösungen sind nur für eindeutig gestellte Fragen möglich, und gerade diese Voraussetzung fehlt hier. Vielleicht hat man in fünfzig Jahren wieder ein sicheres Verhältnis zu solchen Aufgaben: heute kopiert man entweder mit schlechtem Gewissen die Museumpaläste der Vergangenheit, und modernisiert sie im Detail, oder man versteckt seine Skrupeln hinter einer patenten Fabrikfassade, die für den Augenblick enorm modern aussieht: die innere Unsicherheit und Beziehungslosigkeit ist aber beidemal die gleiche, denn die Schiefheit liegt gar nicht in erster Linie bei der Lösung der Bauaufgabe, sondern schon bei der Aufstellung des Bauprogramms.

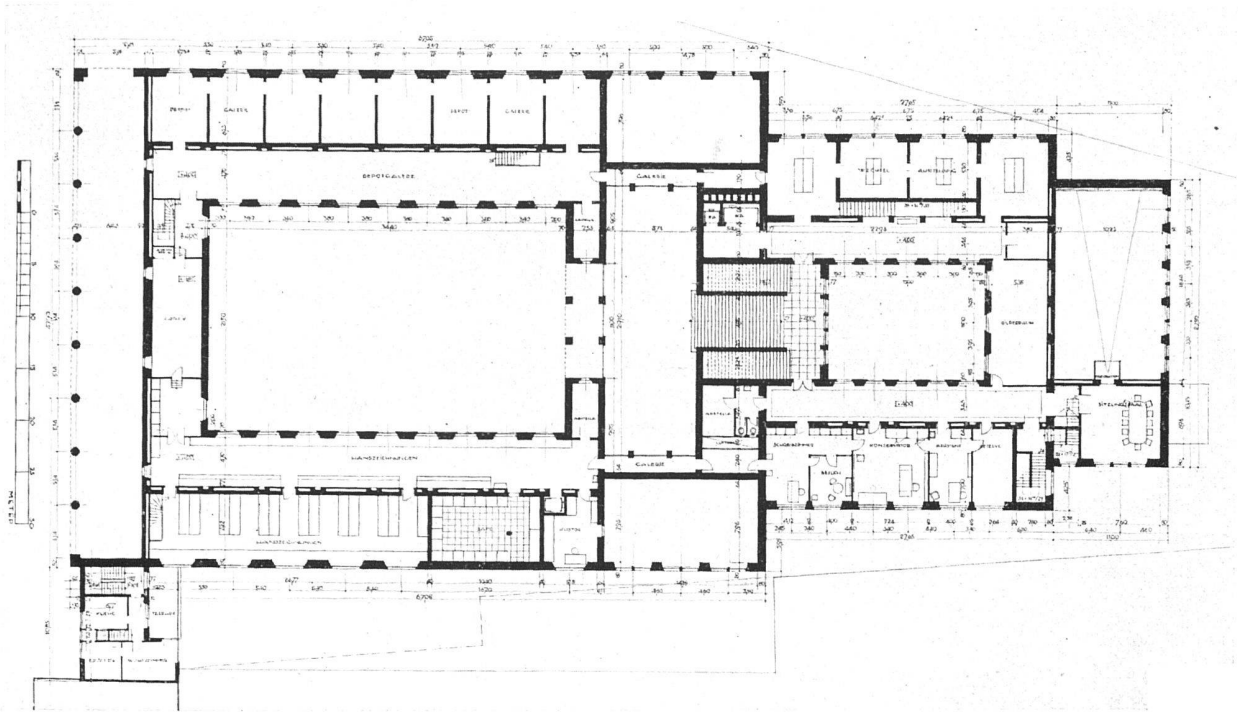
Ist nicht vielleicht die Errichtung solcher Museumpaläste und Massen-Museen überhaupt etwas, was eigentlich überlebt ist und was wir allzu unbedenklich aus wilhelminischen Vorkriegszeiten weiterschleppen, als ob seither nichts passiert wäre? — eine extensive, statt der





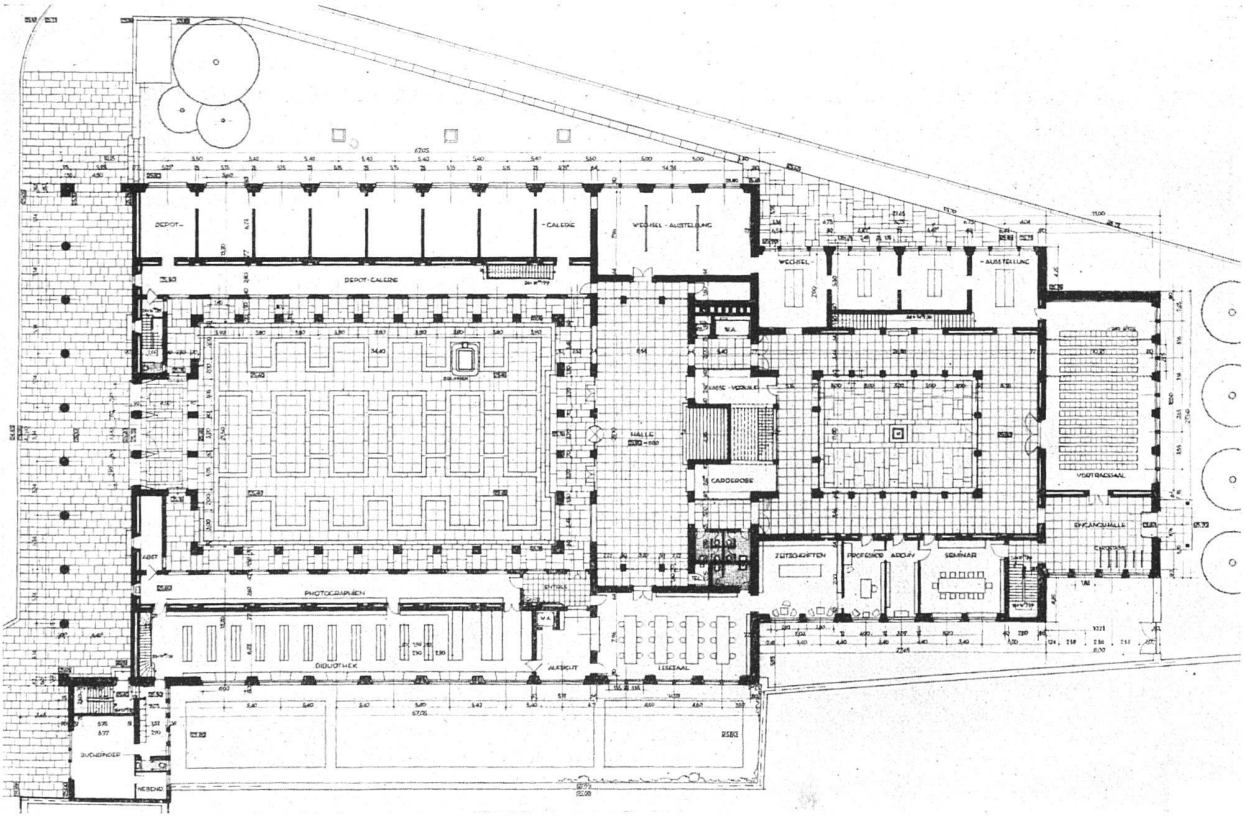
intensiven Kunstpflege, auf die es allein ankäme? Dieses Bedenken bleibt, ob nun der Neubau mehr oder weniger modern, ob er in Massivbau oder Stahlskelett oder sonstwie errichtet wird. Wäre es nicht gerade heute und gerade für Basel eine sehr schöne Aufgabe, dieser Kulturhochstapelei das Gegenbeispiel einer sehr viel diskreteren und sehr viel intensiveren Art von Museum gegenüberzustellen, etwa so, wie die Basler Universität in Ihren sehr bescheidenen und vielfach improvisierten Räumen den auf Massenbetrieb eingestellten blitzneuen deutschen oder amerikanischen Universitäten gegenüber ein ungeheures Plus besitzt, dessen sie sich vielleicht noch gar nicht so recht bewusst ist — sofern wir nämlich Universitäten als kulturelle Anstalten und nicht als Titelfabriken ansehen wollen? Könnte eine solche grössere Bescheidenheit nicht stillschweigend eindringlicher als jede Pro-

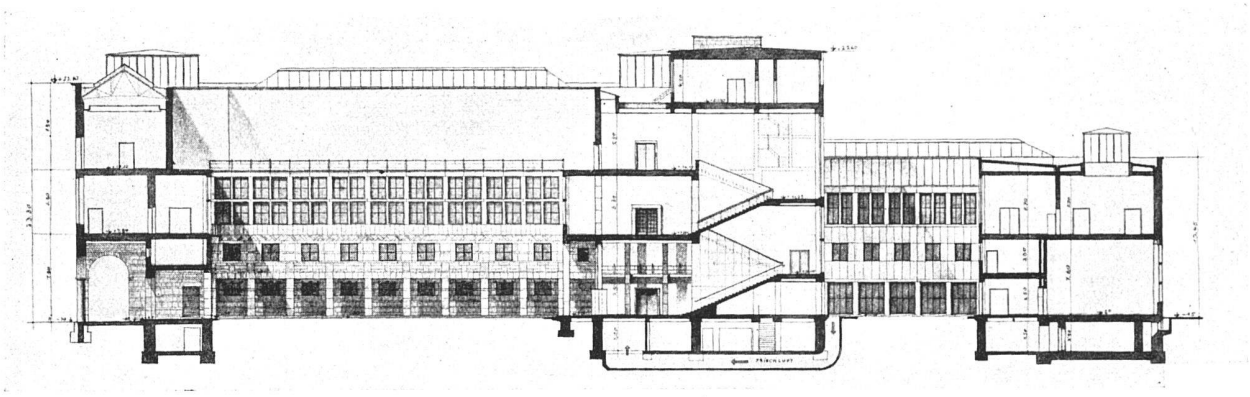




Projekt für das Kunstmuseum am St. Albangraben, Basel
Architekten Christ BSA und Büchi, Basel, und Prof. Paul Bonatz, Stuttgart

S. 91 oben: Zwischengeschoss; unten: Erdgeschoss
S. 90 oben: zweites und drittes Obergeschoss; unten: erstes Obergeschoss





Basel, Kunstmuseum oben Längsschnitt, unten Querschnitt durch die beiden Binnenhöfe

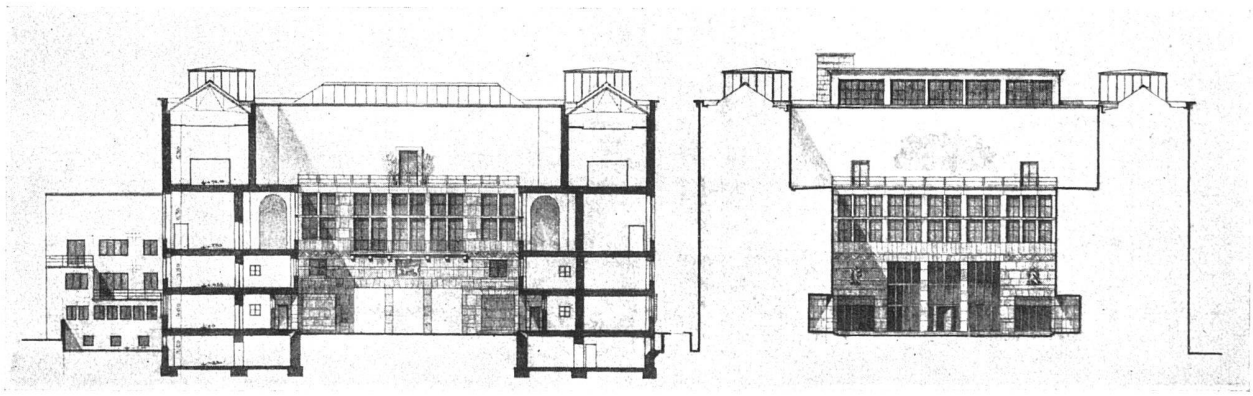
paganda zeigen, dass es uns heute wieder auf den Geist, auf den Gehalt und nicht auf die Aufmachung ankommt?

Das Gefühl ist in Basel weit verbreitet, dass die alten Bilder der Basler Sammlung mit der einzigartigen Stimmung der Basler Akropolis ums Münster so sehr verwachsen sind, dass jede Dislozierung nicht nur den Wechsel einer Gewohnheit, sondern das Zerreissen eines organischen Zusammenhangs bedeutet. Und die ganze Leidensgeschichte des Museumbaus beweist, wie sich immer wieder dieser richtige Instinkt gegen sonst noch so gut gewählte, aber willkürliche Standorte auflehnte. Gefühle stehen augenblicklich nicht hoch im Kurs — aber an was wenden sich die Bilder denn eigentlich, wenn nicht an Gefühle? Was sonst störendes Ambiente sein kann, ist gerade hier Hauptsache. Wagen wir es also, diese Gefühle, denen zuliebe die Bilder gemalt worden sind, mit moderner Sachlichkeit objektiv ernst zu nehmen!

Ist nicht vielleicht doch das ganze Problem von Grund aus falsch gestellt worden? Das alte Museum ist ein vortrefflicher Bau in der besten Lage, die sich für das Museum überhaupt denken lässt — ein städtebaulich ganz ungewöhnlicher Glücksfall! Dieses Museum hat als Architektur gerade jene noble bürgerliche Würde, aus der heraus die Bilder gesammelt worden sind — denn sie sind nicht als kunsthistorisches «Studien-Material» gesammelt worden — eine sozusagen private Würde, wie sie uns aus unserer heutigen Kultursituation heraus ganz unerreichbar ist, am unerreichbarsten von aussen her, auf dem Weg historisierender Monumentalarchitektur, wie sie das neue Museumsprojekt zeigt.

Dieses ausgezeichnete alte Museum ist überfüllt. Es enthält aber nicht nur die Gemäldesammlung, sondern auch umfangreiche naturwissenschaftliche Sammlungen, und diese sind an keinerlei stimmungsmässige Faktoren gebunden. Es wäre weitaus vernünftiger, die Gemälde im alten Museum zu belassen, und dieses Museum entsprechend aus- und umzubauen, und für die naturwissenschaftlichen Sammlungen ein neues Gebäude zu errichten, das an keinen bestimmten Ort gebunden ist und bei dem einer absolut sachlichen, gänzlich unprätentiösen Lösung keinerlei gefühlsmässige Hemmungen entgegenstehen würden: ein solches Museum liesse sich mit gutem Gewissen bauen, ein Kunstmuseum nicht.

Sogar eine Trennung der alten Bilder von den modernen wäre eine weit bessere Lösung als die heute vorgesehene: man belasse die alten wo sie sind, und vereinige die neueren zu einer Galerie moderner Kunst. Das würde eine klare Lösung ergeben; jede Gruppe wird für sich einen Organismus bilden, die alte Kunst bleibt dabei in der Münsternähe, in die sie gehört; und die



Der neue monumentale Hauptbahnhof in Mailand

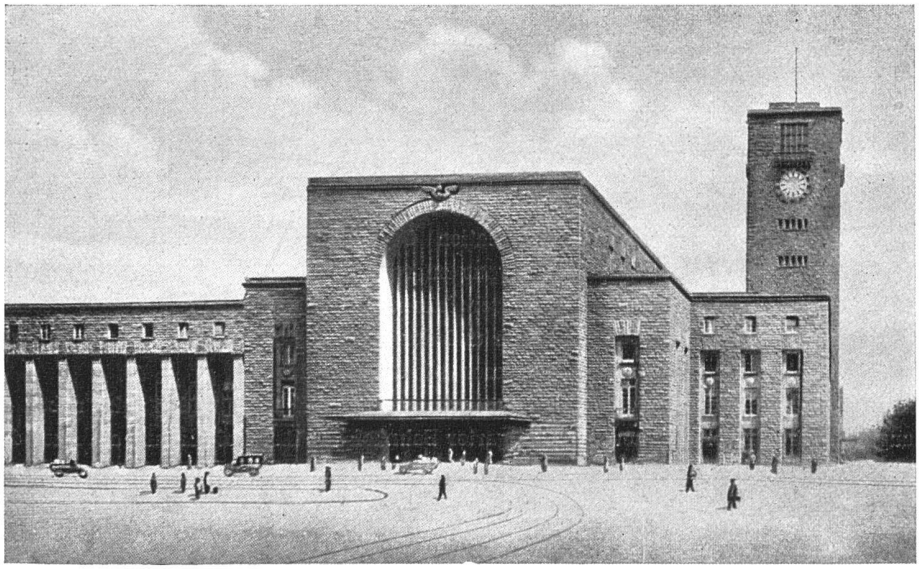
Architekt Prof. Ulisse Stacchini, Mailand

neue fühlt sich anderswo ohnehin wohler, denn innerlich haben beide Gruppen kaum etwas miteinander zu tun.

Man wird diesen Vorschlägen vorwerfen, sie seien altmodisch und sentimental. Ich glaube, dass sie sehr modern sind, weil sie die Gesamtheit der Faktoren, einschliesslich der gefühlsmässigen, in Rechnung stellen und nicht nur Belichtung und Laufmeter. Wenn Basel Museen bauen will wie eine amerikanische oder deutsche Idustriestadt, so ist das eine Verkennung seiner historischen Situation: gerade dass es alten, mit der Stadt in ganz anderer Art verwurzelten Kunstbesitz hat, ist seine Besonderheit, die ihm andere viel grössere und viel reichere Städte nie nachmachen können, und gerade diese seine Besonderheit, diesen privaten Charakter seiner Kultur sollte Basel ganz bewusst pflegen, denn gerade damit leistet es seinen spezifischen Beitrag ans Kulturganze, den ausser ihm niemand leisten kann — und die Parvenu-Kolossalmuseen macht man dann in Amerika oder Deutschland ohnehin wieder besser, weil sie d o r t in die kulturelle Situation passen.

Wenn die verschiedenen Wettbewerbe dazu gedient haben, gerade dies mit aller Deutlichkeit klar zu beweisen, so sind sie nicht umsonst gewesen.

Ob alle Möglichkeiten schon erwogen worden sind, die Sammlung alter Bilder in der Münstergegend unterzubringen für den Fall, dass sie entgegen aller Vernunft ihren Platz im Museum den naturwissenschaftlichen Sammlungen abtreten müssten, entzieht sich unserer Kenntnis — kulturelle Werte würden beispielsweise ins «Weisse» und «Blaue Haus» sehr viel besser passen als die Telephonverwaltung. Viel zu sparen wäre mit solchen Umbauten wahrscheinlich nicht, und darauf kommt es auch



Der neue monumentale Hauptbahnhof in Stuttgart

Architekt Prof. Paul Bonatz, Stuttgart

gar nicht an, aber es liessen sich daraus einzigartige Lösungen gewinnen, die nach aussen freilich nicht so pompös wirken würden wie der geplante Palazzo, an denen man aber in Zukunft ganz bestimmt sehr viel mehr Freude haben würde. Und darauf kommt es schliesslich doch wohl an?

III. Alfred Lichtwark

«Was ich in der Schweiz an Neubauten gesehen hätte, brächte den Beweis, dass die Kräfte vorhanden wären. Käme nun eine so grosse Schweizer Aufgabe vor, wäre es Pflicht, sie den Schweizern zuzuwenden.»

(Alfred Lichtwark, Reisebriefe II, S. 265)

Der eminente Hamburger Museumsmann referiert mit diesen Worten unterm 13. Februar 1909 aus Köln über seine Antwort, die er unmittelbar vorher als Mitglied des Preisgerichtes für den Basler Museums-Wettbewerb auf die Frage gegeben hatte, ob nicht ein internationaler Wettbewerb abzuhalten wäre.

Lichtwark hat also in einer Zeit, in der nationale Gesichtspunkte eine viel geringere Rolle spielten als heute und in der noch viel weniger bedeutende Bauten von schweizerischen Architekten standen, diesen Architekten ein Zutrauenszeugnis ausgestellt, das ihnen in der Basler Museum-Angelegenheit heute verweigert wird!

IV. Der Fall Bonatz

Bekanntlich ist dieses Kunsthausprojekt durch die Zusammenarbeit des Preisrichters Bonatz mit den Gewinnern des ersten Preises entstanden. Eine solche Einmischung eines Preisrichters in die Planbearbeitung bedeutet unter allen Umständen eine schwere Inkorrektheit besonders dann, wenn sie hinter dem Rücken des Preisträgers eingefädelt wird wie in diesem Fall, wo es besonders die emsigen Bemühungen des aus Stuttgart nach Basel berufenen Museumkonservators waren, die dazu führten, den Stuttgarter Bonatz in diesen unter schweizerischen Architekten ausgeschriebenen Wettbewerb nachträglich einzuschieben.

Selbst wenn man das für eine interne Standesangelegenheit der Architektenschaft halten, und man den kasuistischen Standpunkt vertreten wollte, die Oeffentlichkeit sei einzig am möglichst guten Resultat und nicht an der Art seines Zustandekommens interessiert, so würde hier das Ergebnis die Inkorrektheit seiner Vorgeschichte leider nicht rechtfertigen können.

Man kennt Herrn Prof. Bonatz in erster Linie als den Urheber des Stuttgarter Bahnhofs, und gewiss wird dieses imposante Gebäude auf jeden in Stuttgart Ankommenden grossen Eindruck machen. Wir haben den allergrössten Respekt vor dieser Leistung und vor der persönlichen Begabung ihres Schöpfers; das enthebt uns aber nicht der Pflicht, einmal mit aller Deutlichkeit auszusprechen, dass sich diese eminente Begabung in Bauten äussert, die vielleicht neben dem Stadthaus Stockholm zum Gefährlichsten gehören, was in neuerer Zeit entstanden ist. Wir denken uns heute einen Bahnhof vor allen Dingen als eisenbahntechnische Angelegenheit, als ein bescheidenes technisches Gebäude, das dann auf Grundlage dieser vollkommenen Prätentionslosigkeit sich zum Eindruck überlegener Ordnung und jener Würde aufschwingt, die mit dieser Ordnung immer verbunden ist. Der Stuttgarter Bahnhof scheint aber gerade umgekehrt konzipiert zu sein: als städtebauliche «Dominante», als grossartige Kulisse von der Monumentalität römischer Thermen, in die dann nachträglich mit sehr bemerkenswertem Geschick die Bedürfnisse des Bahnhofes eingegliedert wurden.

Ganz analog hätte man sich ein Kunstmuseum in erster Linie als Museum und in zweiter Linie als Monumentalgebäude vorstellen können. Wir haben niemals zu denen gehört, die sich das Basler Museum als fabrikartige Aneinanderreihung von Sheddächern vorgestellt haben, aber eine moderne Auffassung des Museums hätte die Grundlage sein müssen, aus der heraus man dann den Eindruck einer gewissen Würde und Festlichkeit sehr wohl hätte suchen dürfen. Das wäre selbstverständlich nicht leicht gewesen, wie denn überhaupt auf dieser, der formalen Seite, unweigerlich die Hauptaufgaben der modernen Architektur für die nächsten Jahre liegen, mag die Avantgarde-Literatur noch so sehr davor den Kopf in den Sand stecken. Aber ganz wie beim Bahnhof Stuttgart ist beim vorliegenden Projekt die Aufgabe von der umgekehrten Seite angepackt: Ein Palast mit Bogenhalle und klassischer Mittelachse, der dann nachträglich mit bemerkenswertem Geschick den Museumbedürfnissen angepasst wurde und der ausserdem den modernen Strömungen die Konzession macht, sein Palastpathos in der diskreten Dämpfung der heute so beliebten «pompösen Schlichtheit» vorzutragen. Es ist dies ganz der gleiche Geist, aus dem heraus heute immer noch Schulpaläste gebaut werden, die ja auch den schultechnischen Anforderungen in allen Einzelheiten entsprechen und nur nicht im Grossen, im Wichtigsten und Grundlegenden: im Geist, in dem sie entworfen sind. Diese Schulpaläste sind schlimm, denn sie vergiften die Jugend, architektonisch ist aber der Schaden hier viel grösser, wo ein Bau erster Ordnung, der hätte vorbildlich sein sollen, sich in müder Resignation begnügt, mit schlechtem Gewissen einen Bautypus zu reproduzieren, den die fürstlichen Paläste früherer Jahrhunderte mit gutem Gewissen geschaffen haben und den noch das alte Basler Museum mit gutem Gewissen wiederholen durfte.

Zur grösseren Deutlichkeit bilden wir neben dem Stuttgarter Bahnhof den Bahnhof Mailand ab. Auch dieser Neubau soll eisenbahntechnisch vortrefflich funktionieren, aber über sein architektonisches Pathos sind wir entsetzt. Trotzdem ist er hier nicht als Gegenbeispiel zum

Bahnhof Stuttgart abgebildet, sondern als Analogon. Denn in beiden Fällen ist das Thema «Bahnhof» hochdramatisch und hochpathetisch vorgetragen, und hierin, in dieser Grundeinstellung zum Problem, die wir als fundamentalen Fehler empfinden, sind beide Bahnhöfe durchaus Brüder, und ob dann dieses Pathos im Detailgeschmetter von Mailand oder im Gewand der Stilbühne von Stuttgart vorgetragen wird, das sind Unterschiede nicht der Qualität, sondern des persönlichen Geschmacks und nationalen Temperamentes — ja es könnte sein, dass auf die Dauer der naivere Pomp von Mailand, der uns den Ausweg lässt, ihn komisch zu nehmen, sehr viel erträglicher bliebe als die ins Leere greifende sakrale Gebärde von Stuttgart. Die Hochachtung vor der Leistung Stuttgart wird durch das alles nicht vermindert, sie mischt sich nur mit dem Bedauern, dass sie nach einer Richtung geht, die wir für eine Sackgasse halten.

Das Gefühl hiefür dürfte unter der schweizerischen und deutschen Architektenschaft recht weit verbreitet sein, und es ist darum schwer verständlich, warum bei grösseren Wettbewerben immer wieder Honoratioren wie in letzter Zeit Bonatz und Grässel als Preisrichter zugezogen werden, von denen wir bei aller Hochachtung gerade für d i e Fragen nur sehr wenig Interesse erwarten dürfen, auf die es uns am allermeisten ankommt.

Es geht wohl allen jüngern Architekten mit Herrn Professor Bonatz ungefähr so wie es uns früher an der Technischen Hochschule München mit Prof. Friedrich Thiersch gegangen ist: Wir hatten die allergrösste Bewunderung für seine Persönlichkeit, seine Kenntnisse, seine eminente Begabung, und die Bekanntschaft mit ihm ist uns zum wichtigen Erlebnis geworden: aber dieses lag auf menschlichem, nicht architektonischem Gebiet, denn von seiner Architektur haben wir nichts gelernt und gerade in der Grundauffassung nichts lernen wollen.

In den meisten Fällen dürfte es mehr eine gewisse Verantwortungsscheu der ausschreibenden Behörden sein, die sich der Oeffentlichkeit gegenüber hinter prominenten Namen decken wollen, vielleicht auch eine gewisse Bequemlichkeit der Preisgerichte selber, die sich eine genaue Begründung ihres Urteils gerne sparen, wenn dieses von möglichst berühmten Namen unterschrieben ist. Nur bedeutet das leider immer das Eingeständnis einer Subalternität, das wir nicht nötig haben; denn wenn Herr Professor Bonatz in Deutschland der grosse Mann ist, ohne den kein Preisgericht bestellt und kein Lehrauftrag an deutschen Hochschulen vergeben wird, so ist das schliesslich noch kein Grund, dass auch wir uns diesem Starsystem blindlings anschliessen. Wenn aber gar Professor Bonatz trotz der überaus peinlichen Basler Museumangelegenheit auch jetzt wieder in das Preisgericht des Basler Kollegiengebäudes berufen wurde, so bedeutet das für die schweizerische Architektenschaft eine schwer erträgliche Zumutung, die hoffentlich die letzte dieser Art bleibt, denn schliesslich ist für einen Preisrichter nicht nur das Vertrauen der ausschreibenden Behörde, sondern ebenso das der Teilnehmer nötig. *Peter Meyer.*

Die neuen Abrüstungsmarken von Maurice Barraud

Neue Briefmarken

I.

Seit Anfang Februar sind die für die gegenwärtig in Genf tagende A b r ü s t u n g s k o n f e r e n z geschaffenen Marken in Gebrauch. Ueber das Ergebnis des Wettbewerbes wurde im Oktoberheft 1931 bereits gesprochen und mitgeteilt, dass die Entwürfe von *Maurice Barraud*, *O. Baumberger* und *Geo Fustier* zur Ausführung bestimmt wurden.

Die am meisten gebrauchten und darum wichtigsten Marken, die Serie der Taxzeichen von 5—60 Cts., sind glücklicherweise auch die am besten gelungenen. In seiner Friedenstaube hat M. Barraud ein allgemein verständliches Symbol gefunden, er hat seine Marken mit künstlerischer Frische und jener Prägnanz gestaltet, die das kleine Markenformat so dringend braucht.

Auf den Briefen wirken ihre hellen Farben klar und frisch. Man hat, statt dem bisher gewohnten chamoisgelben Papier, auf dem die aufgedruckte Farbe, besonders das Grün, etwas schwer und dumpf wurden, ein weisses Papier gewählt.

Die Aufschrift hat Barraud nach dem Wunsch der Kommission verbessert. Allerdings: jene Einheit von Schrift und Bild, wie sie z. B. die schwedischen Marken auszeichnet, ist noch nicht ganz erreicht.

Nicht in demselben Masse gelungen scheint uns die Flugpostmarke von O. Baumberger. Er hat, unter Verzicht auf jede Symbolik, sich darauf beschränkt, seine eine Marke als Flugpostmarke zu charakterisieren und weist auf die Abrüstungskonferenz durch das Mittel der Schrift hin. Sein in Flächen aufgelöstes Flugzeug ist graphisch