Kunstmuseum Basel

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **20 (1933)**

Heft 4: **Numéro spécial de la Section romande de la FAS**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

haut patronage» prominenter Persönlichkeiten statt, darunter *A. de Monzie*, Ministre de l'Education Nationale, M. *Bollaert*, die Bundesräte *Motta* und *Meyer*, die Herren *Daniel Baud-Bovy*, *S. Righini* und *Fritz Vital*, als Präsident, Vizepräsident und Sekretär der eidg. Kunstkommission und Minister *A. Dunant*.

Es wäre ein Ausweichen vor einer schmerzlichen, aber angesichts der heutigen Verwirrung in Kunstdingen notwendigen Entscheidung, würde der Schreibende verschweigen, dass für ihn die Kunst von Augusto Giacometti den Inbegriff des im Gewande eines anspruchsvollen Symbolismus auftretenden Nur-Dekorativen bedeutet, was der Sympathie für die liebenswürdige Persönlichkeit des Künstlers natürlich nicht den geringsten Abbruch tut. Wir zitieren aber gerne auch die gegenteilige Meinung zahlreicher Zeitgenossen, die sich in Vorworten des Katalogs zur Kunst Augusto Giacomettis äussern:

«Ce visionnaire regarde le monde externe avec les yeux de l'âme. Il semble percevoir l'atmosphère dramatique à travers le prisme de ses vitraux. Son espace saturé de couleurs est une irradiation.»

Max Kaganovitch.

«L'œil d'Augusto Giacometti, étonnant instrument, Stradivarius optique, aux accords uniques et comme prédestinés ...»

Daniel Baud-Bovy.

Sogar unsern hochgeschätzten Mitarbeiter *Walter Hugelshofer* finden wir in diesem Chorus der Elogen:

D'une forme serrée, ses vitraux atteignent à des effets de grand art.»

«Si nous constatons depuis quelques années, en Suisse, l'existence d'un mouvement caractérisé en faveur du vitrail de style nouveau (Morach, Bille, Wanner, Stocker, Staiger), c'est en premier lieu à l'initiative heureuse et à la sûre volonté de Giacometti que nous devons l'attribuer.» — ein Verdienst, das gewiss mit Recht hervorgehoben wird.

Aus *Erwin Poeschels* Beitrag erfahren wir, dass Puvis de Chavannes, Fra Angelico und die Fenster von Chartres als Quellen von Giacomettis Kunst zu gelten haben, — nicht ohne Ueberraschung, da uns gerade das Wesentlichste dieser drei Kunstpotenzen zur Kunst Giacomettis im entscheidensten aller denkbaren Gegensätze zu stehen scheint.

François Fosca stellt als schweizerische Meister der Farbe Giacometti mit Moillet und Alexandre Cingria zusammen.

Charensol deutet die Gefahr dieser Kunst wenigstens an:

«Sur cette habilete il y aurait beaucoup à dire, et je ne suis pas certain qu'elle l'ait toujours bien servi. Indispensable quand il s'agit de faire œuvre de décorateur, elle est plutôt un handicap dans le tableau de chevalet où le résultat est souvent fonction de la difficulté vaincue.»

Ausserdem äussern sich *Paul Fierens*, *Maximilien Gauthier*, *Paul Hilber*, *Gaston Poulain*, *Marcel Zahar*.

Der sehr schön gedruckte Katalog ist mit 15 Abbildungen ausgestattet.

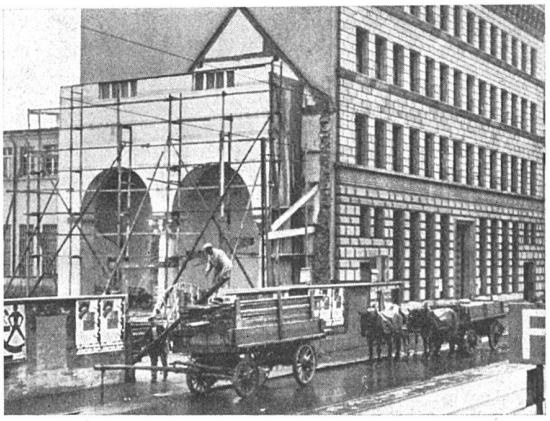
Augusto Giacometti, par *Waldemar George*. Und grand volume in-4° raisin avec quarante-huit planches en phototypie, publié sous la direction artistique de *Max Kaganovitch*. Tirage limité à 350 ex. sur vélin et 75 ex. sur papier d'Arches. Prix: Edition de luxe, 400 fr.; édition sur vélin 150 fr. Edition des Quatre-Chemins, 18, Rue Gaudot-de-Mauroy, Paris.

Augusto Giacometti, par *Georges Charensol*, Collection «Les Artistes Suisses», même éditeur.

P. M.

Kunstmuseum Basel

Ein Leser übersendet uns liebenswürdigerweise die nebenstehende Aufnahme vom Basler Museumsneubau, auf der ersichtlich ist, wie die Architekten Bonatz und Christ an einem Modell in Naturgrösse sich endgültig über die Proportionen Klarheit zu schaffen versuchen. Der Einsender schreibt: «Diese Gipskulisse scheint mir doch die innere Unsicherheit der Architekten handgreiflich zu demonstrieren. Sie scheinen damit eine nachträglich über sie gekommene Angst vor der eigenen Monumentalität zu verraten.» Dieser Meinung möchte ich mich doch nicht vorbehaltlos anschliessen. Monumentalaufgaben sind heute so selten, dass sich kein Architekt jene Routine in der Handhabung klassischer Formen erwerben kann, wie sie die Renaissance-Architekten hatten. Eine gewisse Unsicherheit ist also selbstverständlich, und es ist eher verdienstlich, dass man sie sich eingesteht. «Ferner», schreibt der Einsender, «scheinen mir die Architekten damit jetzt schon den Beweis für die Richtigkeit Ihrer damaligen Kritik geliefert zu haben: dass dieser



Palazzo die arme Bank zu einem Schächtelchen diminuieren wird.» Damals («Werk» 3, 1932) wurde über die Proportion des Museums und ihr Verhältnis zur Bank folgendes gesagt:

«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 Fassade des Museumspalastes ist in allem das gerade Gegenteil. Ueber einer Bogenöffnung mit unglaubwürdig dünnen Eckpfeilern erhebt sich eine enorme, gänzlich glatte und plastisch ungegliederte Wand . . . 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 mit ihren riesigen Fenstern und Wandflächen einen enorm viel grösseren inneren Maßstab hat, neben der sich die Gliederungen der Bank kleinlich ausnehmen müssen.»

Wer Augen hat zu sehen, der sehe. —

Ein Vorschlag für den Basler Kunstkredit:

Im Kunstmuseum Winterthur hängt ein grosses Bild von Ernst Würtenberger: Baukomitee, Stifter und Architekten des Museumsbaus; Herr Prof. Rittmeyer erklärt den umstehenden Herren die Pläne. Und spätere Zeiten werden sich gewiss darüber freuen, die Initianten und Schöpfer dieses so erstaunlich grosszügigen Winterthurer Museumsprojektes verewigt zu sehen.

Man sollte solche Gruppenbilder — wie sie auch der Maler Lüscher in Basel schon unternommen hat — aus kulturhistorischem Interesse öfter malen lassen. Im besondern wird es allmählich höchste Zeit, dass die Stadt Basel — vielleicht auf dem Wege des Kunstkredits — alle am Zustandekommen des neuen Kunstmuseums beteiligten Köpfe auf einem solchen Gruppengemälde vereinigt. Die Nachwelt wird dankbar sein, wenn sie diese seltsame Interessenkombination der Hauser, Otto Fischer, Oeri, Bonatz und die an diesem Museum Schuldigen und Mitschuldigen tutti quanti zum ewigen Angedenken wenigstens am Ehrenplatze einer «halle des pas perdus» wird aufhängen dürfen, und es könnte sein, dass schon sehr bald der eine oder andere der beteiligten Honoratioren grossen Wert darauf legen dürfte, n i c h t in diesem Ensemble verewigt zu sein. Aber es wäre schade um jeden, der fehlte.

P. M.

Kunsthalle Basel: Henri Rousseau

Wer die Werke des Zöllners Rousseau nur nach Reproduktionen kannte, vor allem ihre sowohl rührend-zarte als auch ornamentale Liniensprache gegenwärtig hatte, der wurde von ihrer farbigen Kraft überrascht. Was oft auf Photographien wie naive Scherenschnitte wirkt, enthüllt tonige Abstufungen in jeder Fläche, so dass man sich der Einsicht nicht verschliessen kann, der Zöllner habe aus einer Fülle malerischer Tradition geschöpft und sei viel weiter vom voraussetzungslosen «Bauernmaler» entfernt, als man auf den ersten Blick annehmen möchte. Wenn auch die Zeichnung manchmal — sehr selten übrigens — eine drollige Unbeholfenheit aufweist, so ist das malerische Mittel ganz beherrscht. Relativität der Farbklänge, Freilicht, Wahrung der Fläche — all diese «Errungenschaften» scheint Rousseau gekannt oder erfühlt zu haben.

Jedenfalls stammelt er nicht; er weiss seine Visionen voll auszudrücken. Ja, seine Beherrschung aller Mittel hat bei der eigenwilligen Phantastik seiner Visionen etwas von der Glaubenskraft, die Berge versetzen kann. Seine Bilder sind in sich geschlossen, und man kann diese ihre seelisch-leibliche Geschlossenheit gar nicht allgemein genug fassen.

Rousseau liebt jeden Zweig, den er malt; er malt ihn, weil er ihn liebt und so, wie es ihm die Liebe eingibt.

Nirgends gebraucht er eine aushelfende Kulisse, eine ästhetische Spielerei, eine Spekulation, ein Füllsel. Es ist bezeichnend, dass Rousseau, wie gewiss auch alle Künstler des Mittelalters, seine grössten Werke aus der Erinnerung geschaffen hat und damit dem seelisch filtrierten Niederschlag des Erlebens mehr Wahrheit zubilligte, als einem momentanen Bild auf der Netzhaut.

Um eine ähnliche Einfalt (Einfalt im biblischen Sinne) des Sehens und Darstellens wiederzufinden, müssen wir gleich Jahrhunderte rückwärts durcheilen. — Rousseau ist nicht kindisch; er gehört einer alten, gläubigen Welt an, die unserem modernen Geist beinah engegengesetzt ist.

Wir rücken einerseits dem Gegenstand mit optischen Maschinengewehren, mit Photographie und Mikroskopie dicht auf den Leib, lösen andererseits die Malerei von aller Naturwiedergabe und retten sie immer mehr auf die Insel der beziehungslosen, «reinen» Kunst. Freilich ist damit unsere geistige Spannweite um vieles heftiger geworden als die des «einfältigen» Menschen, aber gerade vor der Auferstehung alter Gläubigkeit in Rousseau, vor seinem gartenhaft übersehbaren Erlebnis-Paradies empfinden wir, dass unsere moderne Geisteswelt mehr als je droht, nach allen Richtungen auseinanderzufallen.

Vielleicht erklärt sich unter diesem Gesichtspunkt leicht die beglückende Wirkung, die Henri Rousseaus anspruchslose Bilder auf uns ausüben.

Titus Burckhardt.