

Zeitschrift: Schweizerische Bauzeitung
Band: 65 (1947)
Heft: 6

Artikel: Anmerkungen zur Ausstellung "Meisterwerke aus Oesterreich" im Kunstgewerbemuseum Zürich
Autor: Meyer, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-55825>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

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

Anmerkungen zur Ausstellung «Meisterwerke aus Oesterreich» im Kunstgewerbemuseum Zürich

Von PETER MEYER, Zürich

DK 061.4:74(494)

Diese ungewöhnliche Ausstellung enthält viele Gegenstände, die dem nicht speziell vorbereiteten Besucher vielleicht nicht ohne weiteres verständlich sind, umsoweniger, als es sich diesmal nicht um eine thematisch aufgebaute Ausstellung handelt, wie man sie sonst im Kunstgewerbemuseum gewohnt ist, sondern um das Nebeneinander von kostbaren Objekten verschiedenster Art, Zweckbestimmung und Entstehungszeit. Einige Hinweise mögen deshalb unseren Lesern willkommen sein. Wir geben subjektive Anregungen zur Stellungnahme, ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

Rechts, am Beginn des Rundgangs enthält die erste Vitrine Vorgeschichtliches und Römisches: die Bronze-Schnabelkanne von Dürnberg (Nr. 6¹), Bild 1, ist ein Unikum, eminent keltisch in ihrer fast extravaganten, geistreichen Eleganz. In dieser keltischen Kunst ist ein griechisch-frühzeitliches (archaisches) Element enthalten — vielleicht durch die etruskische Kunst vermittelt —; aber die keltische Kunst geht ihre eigenen Wege, und Ornamentformen, welche die Griechen gegen das Natürliche hin entwickelten, entwickeln die Kelten ins Abstrakte, oft geradezu Jugendstilmässige. Man beachte die phantastischen Rüsseltiere auf der Lippe, und das Tier am Henkel!

Die römischen Bronzen von Mauer gehen an Qualität nicht über das hinaus, was wir von schweizerischen Funden kennen; sie sind, wie diese, wertvolle Belege für die Durchdringung römischen und einheimischen Wesens. Die dargestellte Gottheit — Jupiter-Dolichenus — ist asiatischen Ursprungs; wie bei vielen anderen wird sein Kult durch die Armee über das ganze Reich verbreitet, und der Gott wird auf römische Art dargestellt. Dieser Jupiter war vielleicht von Haus aus stiergestaltig: nun wird er menschengestaltig auf einen Stier gestellt.

Die seltsame dreieckige Standarte mit schöner Treiarbeit muss man sich auf einen Schaft gesteckt denken. Der klassizistisch-glatte, in Onyx geschnittene Adler (Nr. 10) ist eine jener Kostbarkeiten, die wir heute ohne tiefere Rührung betrachten. Der Grabstein eines kleinen Mädchens interessiert durch die einheimische Tracht der Dargestellten, die künstlerische Qualität ist bescheiden.

Die beiden griechischen Tongefässe müsste man unter hundert anderen griechischen «Vasen» sehen, um ihren ganz ausserordentlichen Rang würdigen zu können, der hier mangels eines solchen Masstabs den wenigsten Betrachtern deutlich werden dürfte, sofern sie sich nicht etwa an die Vasensammlungen im Louvre, in München oder Neapel erinnern. Das dreihenklige Gefäss (Nr. 83), Bild 2 auf Tafel 3, ist ein Wasserkrug (Hydria): mit den beiden waagrechten Henkeln hoben ihn die Frauen gefüllt auf den Kopf, am senkrechten trug man das leere Gefäss und kippte man das volle beim Ausgiessen. Gefunden wurde der Krug in einem Etruskergrab bei Caere, dem heutigen Cerveteri westlich Rom mit mehreren seinesgleichen, die deshalb «Caeretaner Hydrien» genannt werden; es ist jedoch rein griechische, ionische Arbeit höchsten Ranges der Zeit um 530 v. Chr. Dargestellt ist in «schwarzbunter» Malerei auf Tongrund die Geschichte von Herakles und dem Aegypter Busiris, der jeden Fremden am Altar schlachtete. Herakles reisst sich los und tötet den Busiris, der sich hier kläglich auf den Altar flüchtet, dieweil Herakles als ein negerartiger Rüpel unter seinem Gesinde aufräumt, das ihn semitisch gestikulierend umwimmelt. Das alles ist mit jener grossartig-altertümlichen Schindluderei dargestellt, die sich die vorklassische Zeit dem Mythos gegenüber erlaubte (und die durchaus nicht religiösen Verfall bedeuten musste). Prächtig frisch ist auch das Ornament behandelt — die blühenden Zweige, und die grossförmig-strahlenden Muldenfriese und -Rosetten.

¹) Die eingeklammerten Nummern beziehen sich auf die sehr schön illustrierte Wegleitung 171 «Meisterwerke aus Oesterreich» des Kunstgewerbemuseums Zürich. Preis 4 Fr.

Unsere Bilder 1, 2, 5 und 10 sind dieser Wegleitung entnommen, wozu uns die Museumsleitung die Bildstücke in verdankenswerter Weise zur Verfügung gestellt hat. Die Bilder 6, 7, 8 und 9 nach Originalaufnahmen von W. Dräyer, Rämistrasse 7, Zürich; die Originale der Bilder 3 und 4 wurden von der Fotoklasse der Kunstgewerbeschule aufgenommen.

Eine ganz andere Tonart schlägt der athenische Napf (Skyphos, Nr. 9), Bild 3 auf Tafel 3, an. Schon technisch: der Ton ist extrem dünn, steinhart, prachtvoll rot — die attischen Töpfereien überflügeln gegen 500 v. Ch. alle andern. Die Figuren stehen nun rot vor dem schwarzgedeckten Grund, nicht mehr als dunkle Silhouetten. Sie fesseln den Blick stärker — während ihn Schwarz eher abstösst — und die Binnenzeichnung kann nun in zarten Pinsellinien aufgetragen werden, während man sie im «schwarzfigurigen Stil» einritzen oder in dicker Deckfarbe auftragen musste. Noch wichtiger aber ist der neue Geist. Dargestellt ist die ergreifende Szene aus der Ilias, wie der greise König von Troja, Priamos, begleitet von Dienern mit Lösegewerken den grimmigen Feind Achilleus aufsucht, der Hektor, des Priamos Sohn getötet und um die Mauern der Stadt geschleift hat. Nun will der Vater die Leiche des Sohnes auslösen zur ehrenvollen Bestattung. Achill ruht auf dem Speiselager, der «Kline», das Messer in der Hand — vor



Bild 1. Keltische Bronze-Schnabelkanne von Dürnberg, um 400 v. Ch., 46,7 cm hoch. Salzburg, Städtisches Museum

ihm ein Kredenzstisch mit herabhängenden Streifen von Fleisch, der Sieger geruht noch nicht, von dem greisen Gast Notiz zu nehmen — er unterhält sich mit dem schönen jungen Schenken, der Weinsieb und Kelle trägt — und unter seinem Lager liegt die Leiche Hektors, die Arme noch gebunden von der Schleifung her. Auf der anderen Seite die Griechenfürsten, sich beratend; der Mann mit Reisehut und Stiefeln ist wohl Odysseus, der mit der Glatze Nestor oder Phoenix.

Das alles ist mit einer Hoheit ohne Gleichen gegeben, einer Strenge des Stils, wie sie nur einen historischen Augenblick lang in Athen möglich war, und sonst nie und nirgends wieder. Nichts mehr von volkstümlicher Derbheit und fröhlicher Allotria. Am Hof des athenischen Tyrannen Peisistratos («Tyrann» heisst hier Herrscher von Volkesgnaden, und darf nicht im heutigen Sinn genommen werden) wurden die homerischen Gesänge geordnet — und nun erst erscheinen Szenen daraus häufiger unter den Vasenbildern. Auch stilistisch spiegelt sich in diesen der Glanz des Fürstenhofes, eine «Hövisch-heit», eine «courtoisie» höchsten Stils in der Gehaltenheit der Bewegungen, der Gepflegtheit der Gewänder, der Haar- und Barttracht, und eine bis an die Grenze des Affektierten getriebene Verfeinerung der Linienführung, die die ionischen Künstler nach Athen gebracht hatten, als sie von allen Inseln am Tyrannenhof zusammenströmten. Aber zugleich mit dieser Eleganz hat die Malerei unseres Napfes auch eine stählerne Kraft und Geschmeidigkeit — das Jahr 490, in das er schätzungsweise datiert wird, ist das Jahr der Schlacht von Marathon. Die Generation, die sich in dieser Kunst ihr eigenes Bild schafft, hat noch den Glanz der Tyrannenzeit gekannt — und sie schickt sich an, die Perserkriege durchzufechten. Beides ist in der Kunst fühlbar, und so steht diese Malerei unmittelbar in welthistorischen Zusammenhängen.

Buchmalerei. — Auch hier ist nicht alles Gold, was glänzt. Das heisst, Gold ist es schon, manchmal nur allzuviel, aber der künstlerische Rang ist vom Aufwand nicht abhängig. Die frühmittelalterlichen Arbeiten lassen wir beiseite, als ein zu spezielles Thema. Das Eindrucksvollste auf den ersten Blick sind die kolossalen Prachtbibeln in der Vitrine links von den goldenen Bechern (Nr. 74 usw.): Spitzenleistungen eines hochgezüchteten, routinierten Handwerks, eiskaltes Kunstgewerbe. Grosse Kunstwerke liegen in der Vitrine gegenüber: die deutsche Fassung des «Trojanischen Krieges» mit dem aufgeschlagenen Bild der Segelschiffe, und «Cœur d'amours esprit». Hier wird deutlich, wie die Buchmalerei nicht ein abseitiges Kunstgewerbe war, sondern das Feld, auf dem die grossen Neuerungen früher erarbeitet wurden als in der, im 15. Jahrhundert erst aufkommenden Tafelmalerei. Die formelhafte, gewollt naturferne Darstellung des Mittelalters füllt sich zusehends mit lebendiger Anschauung, die Wirklichkeit wird überall entdeckt, und das ist noch wichtiger als die Entdeckung Amerikas. Das Bild mit den Segelschiffen hat noch die strenge, teppichartige Geschlossenheit und Kostbarkeit der alten Zeit und zugleich eine naive Frische, eine neu entdeckte Räumlichkeit, und den Wind der neuen Zeit in allen Segeln. Der unbekannt Maler des Königs René (der den Herzensroman verfasst hatte — es gibt ein Gedicht von C. F. Meyer über ihn) studiert mit ungeheurem Ernst die Probleme des Raumes und des Lichtes, und beides kommt mit monumentalem Nachdruck auf dem Bild zur Geltung — ein Musterbeispiel, dass äusseres und inneres Format von einander unabhängig sind. Dieses Buch gehört zu den kostbarsten Zeugnissen der Frührenaissance ausserhalb Italiens, und wenn es auch nicht ohne Anregung von Italien her denkbar ist, so zeigt es doch die innere Bereitschaft des Nordens, das Neue aufzunehmen.

Das Gleiche empfindet man stark in der Kunstwelt um Kaiser Maximilian, aus der die grossförmigen, realistisch-knochigen Bronzeköpfe stammen, wenn schon sie zum Teil römische Kaiser vorstellen sollen. Die italienische Renaissance gab das erlösende Stichwort zu dem, was man selbst sagen wollte. Es ist nationalistischer Unsinn, wenn schon behauptet wurde (von Franzosen und von Deutschen) die welsche Renaissance habe die einheimische Gotik des Nordens ermordet: man muss nur die quälend überladenen spätgotischen Arbeiten betrachten, um zu sehen, dass diese Kunst am Ende war.

In einer Vitrine für sich steht ein kleines Flügelaltärchen aus vergoldetem Blech (Nr. 46), sozusagen eine geistliche Hausapotheke mit Dutzenden von Reliquien mit ihren Eti-

ketten, den sog. «Authentiken». Wenn ein Fürst zwei Knochensplitter eines Heiligen besass, so suchte er die Doublette gegen die Reliquie eines Heiligen zu tauschen, den er «noch nicht hatte» — wie man heute Briefmarken tauscht — ein frommer Unfug, der auch von kirchlicher Seite bekämpft wurde. Eine makabre, in reformierten Landen schwer geniessbare Sache ist übrigens auch jenes Rokoko-Reliquiar in Form einer Monstranz (Nr. 247), das in heiterster Laubwerkumrahmung das Gebiss eines Heiligen mit einem Zahn der Verehrung darbietet.

Kostbarkeiten wie der Tassilokelch aus Karls des Grossen Zeiten (Nr. 25) und der romanische Kelch (Nr. 27), Bild 5 auf Tafel 4, nebst zugehöriger Hostienschale (Patena) aus Stift Wilten bedürfen keines Hinweises; auch die Emailarbeiten — z. T. mit fühlbar islamischem Einschlag — sprechen für sich selbst.

Webereien und Stickereien. — Unter den Stickereien stehen künstlerisch — jedenfalls für den heutigen Geschmack — der Gösser Ornat (Nr. 31) und der Ornat aus St. Blasien (Nr. 32 bis 34), Bilder auf Tafel 5, weitaus an erster Stelle. Figuren und Ornament sind gleich wichtig und bilden eine untrennbare Einheit, nichts drängt sich vor, nirgends macht sich jene lästige Ueberinstrumentierung des Beiwerks breit, jene Selbstgefälligkeit der virtuosen Mache, die uns den Ornat vom Goldenen Vlies und soviele andere kunstgewerbliche Stücke verleiden. Der Reiz des Materials bleibt voll fühlbar, obwohl die Klosterfrauen das keinen Augenblick lang bewusst beabsichtigt haben. Die starke, und doch diskrete Farbigkeit hat etwas Gesund-natürliches, fast Ländliches, wie denn diese Stücke am ehesten einen Einschlag echter Volkskunst haben: die Buchmalereien sind hohe Kunst, gepflegt an grossen Zentren, die mit ausländischen Vorlagen arbeiten konnten; die Goldschmiedearbeiten, das Email, die Elfenbeinschnitzerei erfordern geschulte Kräfte, während die Stickereien von den frommen Klosterfrauen selbst ausgeführt wurden — auch wenn sie sich vielleicht dafür einen Entwurf bei den berühmten Salzburger Buchmalern herstellen liessen. Dazu kommt der Seltenheitswert der ausgestellten Stücke: kein zweiter, aus mehreren Stücken bestehender Messornat aus so früher Zeit ist so vollständig erhalten geblieben.

Es ist nett, in diesem Zusammenhang einem Basler-«Heidnischwerk»-Teppich zubegegnen (Nr. 54), Bild 6 auf Tafel 6, und zu sehen, dass er sich selbst in dieser erlauchten Gesellschaft als ein Werk ersten Ranges zu behaupten vermag. Zugleich ein Dokument des adeligen Minnewesens und des neu aufstrebenden Bürgertums, das sich noch der adeligen Lebensformen bedient, weil es eigene noch nicht geprägt hat. Eigenartig der Zug romantischer Natursehnsucht, der Flucht aus der Kultur: «Die Welt ist Untrüben voll — mit diesen Dierlin ist uns woll» sagen die Wildleute, während uns die «Dierlin» eher unheimlich vorkommen. Auch an dieser Weberei steht das Figürliche und das Ornamentale in wundervollem Gleichgewicht, der stoffliche Reiz des Gewebes, der Materie, wird nicht durch ein Uebermass kleinteiliger Formen totgewalzt.

Ein lehrreiches Gegenbeispiel ist die unendlich kostbare Stickerei des Altarbehangs und Messgewandes vom Goldenen Vlies (Nr. 56) — gearbeitet nach dem Entwurf eines grossen niederländischen Malers — aber gerade das wird ihm zum Verhängnis. Das ist nicht als Stickerei gedacht, es ist gemalt, und in minutiöser Nadelmalerei ins Textile übersetzt, mit einer beklemmenden Virtuosität, aber ohne die handwerkliche Freiheit und Fröhlichkeit des Wildleuteteppichs. Am ehesten wird man der Arbeit gerecht, wenn man ein kleines Stückchen der gestickten Heiligen betrachtet: das ist wundervoll gearbeitet.

Der ältere Elsässer-Teppich (Nr. 55) — auch er mit Minneszenen und Wildleuten — ist in Form und Farbe gröber, unausgewogener als der Basler.

Was die übrigen Wandteppiche aus der Renaissance- und Barockzeit betrifft, so muss der Besprechende gestehen, dass er jahrzehntelang nicht viel damit anfangen konnte — und ähnlich mag es vielen Betrachtern gehn. Die komplizierte Allegorie der Triumphwagen der Tugenden und Laster, die Geschichte von Vertumnus und Pomona, überhaupt das Inhaltliche ist Nebensache — jedenfalls für uns. Man halte sich ans Detail: etwa an das herrliche Laubwerk mit der Drachenbrut oberhalb der Pandora mit ihrer Unheilsbüchse, oder man betrachte das strahlend golddurchwirkte Ornament und Laub der Pergola im Oberteil der Vertumnus-Teppiche:



Bild 2. Hydria (Wassergefäß), gebrannter Ton, Jonisch, um 530 v. Chr.
Höhe 45 cm, Durchmesser 45 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum



Bild 3. Skyphos (Trinkgefäß), gebrannter Ton, Attisch, um 490 v. Chr.
Höhe 25 cm, Durchmesser 31 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum



Bild 4. Das „Burgundische Häftlein“, Gold, emailiert, mit Perlen. Niederländisch, um 1450, Höhe 5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum



Bild 5. Kelch aus Stift Wilten. Silber, zum Teil vergoldet, Niedersächsisch, um 1160, Höhe 16,7 cm, Durchmesser der Patene 23,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum



Bilder 6 und 7. Einzelfelder der Glockenkasel Bild 8, rd. $\frac{1}{4}$ der natürlichen Grösse



Bild 8. Romanische Glockenkasel aus dem Stift St. Paul im Lavanttal, früher im Kirchenschatz von St. Blasien im Schwarzwald. Süddeutsch, Mitte 13. Jahrhundert. Höhe 150 cm, Länge 300 cm. (Die Enden auf beiden Seiten des halbkreisförmigen Tuches sind hier weggelassen.) Wien, Kunstgewerbemuseum



Bild 9. Teppich mit wilden Leuten und Fabeltieren (Ausschnitt). Schweiz, Mitte 15. Jahrhundert.
Höhe 70 cm, Länge 353 cm. Aus Schloss Strassburg in Kärnten. Wien, Kunstgewerbemuseum

hier, in der halb naturalistischen, halb abstrakten Ornamentik zeigt sich mehr Frische und Phantasie als in den Figuren — und wie dann das noch so reiche Einzelne in die Gesamtwirkung eingebunden ist, das ist schlechthin meisterhaft.

Schmucksachen. — Das Meiste betrachten wir wohl ungerührten Herzens. Höchst kunstvoll, höchst kostbar — nun ja; aber wir sehen Perlen lieber als Perlen, und nicht angebohrt, um sie mit winzigen Augen zu Seeungeheuern umzuwenden. Die Broschen mit Figurenszenen, in Stein geschnitten, sind Meisterwerke, aber die mikroskopischen Figuren verdecken den stofflichen Charakter des Steins — sie fallen aus dem Masstab und haben keine Grössenbeziehung zum Träger des Schmucks. Die Zeit der Spätrenaissance bildet auch ihre Möbel als verkleinerte Monumentalarchitekturen — Schränke als Triumphbogen mit Säulen — es ist der gleiche Masstabfehler (immer aus unserer Perspektive — Sache des Historikers wäre es, den Blickpunkt zu suchen, aus dem die Zeitgenossen diese Arbeiten würdigten). Umsomehr ist eine Ausnahme aus spätgotischer Zeit der Bewunderung wert: das «Burgundische Häftlein» (Nr. 1589), Bild 4 auf Tafel 4. Ein Brautpaar in goldumhegtem Garten, von bezaubernder Lieblichkeit.

Die gotischen Baurisse auf Pergament von St. Stephan gehören zu den ganz wenigen erhaltenen Bauhütten-Plänen (weitere z. B. in Strassburg, Regensburg, Bern). Detailpläne in grösserem Masstab scheint es nicht gegeben zu haben (ausser für Lettner und ähnliche komplizierte Kleinarchitekturen). Die Steinmetze waren so eingearbeitet, dass sie auf Grund des Gesamtplanes das Detail selbständig durchführen konnten.

Metallgefässe der Renaissance. — Der erste Eindruck ist wohl der des Entsetzens vor dieser verruchten, sinnlos gehäuften Pracht, dieser Ueberfülle an Détail, das die Grundform auffrisst. Da gibt es Kannen, aus denen man nichts ausgiessen, Schalen, in denen man nichts servieren kann, weil der Raum schon von einem Gewimmel vollplastischer Figuren besetzt ist — es sind die Vorbilder jener Hausgreuel, die den Plüschsalon in deutscher Renaissance vollstopften, Meisterleistungen eines als Selbstzweck leerlaufenden Handwerks. Immerhin: Meisterleistungen. Man betrachte das Détail: einen einzelnen Henkel, einen Kannenfuss, für sich allein, als abstraktes Kunstwerk, ohne jede Beziehung zu irgend einem Zweck. Dann staunt man über die Kraft und Präzision der Phantasie, die das Gerät nur zum Vorwand nimmt, um sich zweckfrei zu entfalten. Es ist eine seltsam freudlose, strenge, letztlich unheimliche Phantasie. Dieses Absinken figuraler Formen ins Anonyme, halb pflanzliche, halb geometrische Ornament, und dieses Aufschwollen des Ornamentales ins Fast-Organische hat etwas Bösig-Geheimnisvolles-Nächtliches. Auch die Form der scharf geschnäbelten Kannen ist schneidend, springend, sie hat etwas undefinierbar Insektenhaftes; keine Spur der generösen Behäbigkeit, die dann im eigentlichen Barock Platz greift. Und so geht bei längerem Betrachten eine Faszination von diesen Stücken aus, der man sich nicht entziehen soll.

Es folgen *Orient-Teppiche und Mexikanisches*. Warum das eindrucksvolle Bild europäischer Kunst durch exotische Kuriositäten gestört werden muss, ist wohl den meisten Besuchern so unerklärlich wie dem Besprechenden. Die Teppiche sind nur unzureichende Proben dessen, was Wien auf diesem Gebiet zu bieten hätte. Das «Pulquegefäss» ist freilich sehr schön — übrigens: ist das Publikum verpflichtet zu wissen, was «Pulque» ist? auch im Katalog fehlt die Erklärung, ich weiss es auch nicht. Den Federschild und -Kopfschmuck soll seinerzeit Albrecht Dürer bewundert haben — schön, dann interessiert er uns allenfalls qua Dürer — nicht aber qua Popokatepetl. Und was sollen hier die Benin-Bronzen? diese ekelhaften Zwerge? Der ungebührlich grosse Raum, den dergleichen auch unter den Neuerwerbungen des Museums einnahm, und den es auch unter den Bildern des Kataloges der österreichischen Ausstellung einnimmt, lässt vermuten, dass die Direktion unseres Kunstgewerbemuseums noch einige Restbestände der Exotenbegeisterung aus den Zeiten des deutschen Expressionismus abreagieren muss — hoffen wir, dass sie nun bald liquidiert sind, in einer Zeit, wo alles darauf ankommt, dass sich Europa seiner eigenen Kultur bewusst wird und bleibt.

*

Nochmals Prunkgefässe, aus kostbaren Steinsorten, aus Elfenbein, aus Kristall. Unser modernes Materialgefühl sträubt sich gegen die kostbaren Fassungen, gegen Komplikationen,

die die Wirkung des edlen Materials für unseren Geschmack beeinträchtigen, wenn sie noch so kunstvoll sind, ja gerade wenn sie so kunstvoll sind. Für uns am geniessbarsten sind die relativ einfachen Gefässe wie das im Katalog abgebildete Nr. 108, noch edler das in der ersten Vitrine Nr. 107 — ohne alle Fassung. Auch in dem klotzigen, kolossalen Kristallgefäss Nr. 198 scheint uns Sympathie mit dem edlen Material des Bergkristalls zum Ausdruck zu kommen — aber die eingravierten chinesischen Landschaftchen erscheinen uns wie ein Hohn. Bei andern barocken Kristallgefässen spielen dagegen die gravierten Ornamente wie Eisblumen über die Oberfläche und geben dem Licht Gelegenheit, den Kristallcharakter zu verdeutlichen (z. B. Nr. 207).

Die kirchlichen Kultgewänder des 18. Jahrhunderts sind wahre Blumengärten in festlicher Farbigkeit.

Porzellan. — Die Erfindung des Hartporzellans durch Böttger 1710 war eine halb alchemistische, von Geheimnis umwitterte Angelegenheit, in der ungeheure Summen investiert, gewonnen und verloren wurden. Das Vorbild war das chinesische Porzellan — kein Wunder, dass man auch in der Dekoration die kostbaren Importstücke nachahmte, wozu erst noch das romantische Spielen des Rokoko mit «Chinoiserien» kam. Eine zarte, etwas verspielte Welt, Kostbarkeiten für Kenner, vor denen wir uns eingestehen, dass sie uns nicht viel zu sagen haben. Die zarten Figürchen, bemalt mit dün-



Bild 10. Buckelpokal, Silber vergoldet, 48,5 cm hoch. Nach einem Entwurf von A. Dürer, Nürnberg, um 1500. Wien, Kunsthistorisches Museum

nen Farben, sind liebenswürdiges «Gschnas» — wie man in Wien sagt — halten zu Gnaden.

Hier hängt übrigens als letzter der Teppiche ein wahrhaft scheussliches Stück, die Reproduktion eines stark raumhaltigen Barockgemäldes mit naturalistischem Détail in brutalen Farben. Man würde nicht begreifen, dass es ausgestellt ist, wenn es nicht als Gegenbeispiel zu den andern höchst nützlich wäre (nur sollte das ausdrücklich gesagt sein — wenigstens im Katalog). Von hier aus wird erst deutlich, wie streng gebunden, wie ornamental selbst noch die figürlichen Teppiche waren, die wir vorher sahen: wie blieb dort alles in der Fläche, wie fügten sich die Farben zu einer ruhigen Gesamtwirkung zusammen! Dieses letzte Stück ist nicht Teppichweberei, sondern die virtuose, aber subalterne Imitation eines Gemäldes mit textilen Mitteln.

Zum Schluss das goldene Frühstück-Service der Maria-Theresia, eigenartig rotes Gold, wundervoll kontrastiert durch die mattschwarzen Ebenholzgriffe, intim-gemütlich, weiche, behäbige Formen und doch voll kaiserlicher Hoheit, erstaun-

lich passend zu dieser bewunderungswürdigen Frau, die eine exemplarische Mutter und zugleich eine glänzende Verwalterin und Regentin des Reiches war.

Ueber die Reliquien der grossen Komponisten und Schriftsteller Oesterreichs ist in unserem Zusammenhang nichts zu sagen, und der Referent verzichtet auch aufs Wort gegenüber der Ausstellung auf der Galerie. Hier zeigt Oesterreich moderne Qualitätsprodukte, um zu beweisen, dass es nicht nur historisch gesehen werden will — doch hier sind die Damen zur Beurteilung zuständig, denn an sie wendet sich diese Schau.

Bei aller Unvollständigkeit unseres Berichtes darf doch die ausgezeichnete Ordnung des ausstellungstechnisch schwer zu bewältigenden Materials nicht unerwähnt bleiben. Direktor Itten und seine Helfer wussten die stofflich und masstäblich so disparaten Objekte zugleich interessant und übersichtlich zu gruppieren — die Ausstellung wird allen Besuchern unvergesslich bleiben.

Ueber den Bau grosser Staumauern im Hochgebirge

Von A. ROBERT und E. STAMBACH, dipl. Ingenieure in Fa. Motor-Columbus A.-G., Baden

DK 627.82.002

Unter diesem Titel hat Ing. Erwin Schnitter in der SBZ vom 24. August 1946 (Bd. 128, S. 91) Gedanken niedergelegt, denen eine gewisse Originalität nicht abgesprochen werden kann. Aus der frischen Erinnerung an die Bauausführung der Staumauern des Kraftwerkes Lucendro am St. Gotthard¹⁾ werden nachstehend einige Bemerkungen gemacht, die zur Abklärung der aufgeworfenen Fragen beitragen sollen.

Bei der Diskussion über die bedeutenden Speicherkraftwerke, von denen in letzter Zeit in unserem Lande so viel die Rede ist, spielt der Bau grosser Staumauern im Gebirge eine wesentliche Rolle, da die Bauzeit dieser Objekte den Termin der Betriebseröffnung des Werkes und damit den Beginn der Energieproduktion oft massgebend beeinflusst. Unter dem Druck der steigenden Energieknappheit muss es das Bestreben der Ingenieure sein, den einmal begonnenen Kraftwerkbau und, sofern die Ausführung einer Staumauer den Baetermin entscheidend beeinflusst, die Erstellung der Mauer mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln zu fördern. Bei den bisherigen Ausführungen blieb der Betonierbetrieb im Hochgebirge normalerweise auf die fünf Sommermonate des Jahres beschränkt. Der Wunsch, diesen auch im Winter durchzuführen, ist naheliegend. Die Verwirklichung dieses Zieles setzt indessen eine weitgehende Umstellung der Bauausführung voraus, die zunächst hinsichtlich der praktischen Ausführbarkeit einer generellen Prüfung zu unterziehen ist. Aus dieser werden sich gewisse Hinweise über die Auswirkungen auf den Preis der erzeugbaren Energie ergeben, denen Rechnung getragen werden muss.

Abgesehen von Einzelfällen kann bei der Realisierung eines Bagedankens der Baetermin allein nicht massgebend sein. Die örtlichen Verhältnisse und die klimatischen Bedingungen der Baustellen geben der Bauausführung weitgehend das Gepräge. Was für eine Talsperre bei Andermatt auf rd. 1450 m Meereshöhe gilt, wird nicht ohne weiteres für den ca. 2250 m hoch gelegenen Mauerbau auf der Greina anwendbar sein. Man hüte sich in dieser Beziehung vor Verallgemeinerungen. Die nachfolgenden Betrachtungen, die im Interesse der klaren Darstellung einige Wiederholungen von schon Gesagtem enthalten werden, beziehen sich in erster Linie auf Baustellen in unseren Alpen über 2000 m Meereshöhe.

1. Geographische und topographische Voraussetzungen

Eine der wichtigsten Bedingungen für die Fortsetzung der Arbeit auf einer grösseren Baustelle im Winter ist die Aufrechterhaltung der Verbindung mit dem Tal und besonders mit der nächstliegenden Eisenbahnstation. Die Erfahrung lehrt, dass der Arbeitsplatz im Hochgebirge vom Versorgungszentrum im Unterland nicht ganz abgeschnitten werden darf, auch wenn an Ort und Stelle angelegte, weitreichende Reserven eine zeitweise Isolierung erlauben würden. Das Problem stellt sich in ähnlicher Weise, wie bei der Ge-

birgstruppe. Die in den Kriegsjahren angestrebte Unabhängigkeit einzelner militärischer Einheiten von der Versorgung aus dem Mittelland musste für den Ernstfall indessen mit Aufwendungen erkaufte werden, die für die Bauherrschaft eines Friedenswerkes untragbar wären. Ganz abgesehen davon, genügen aber Vorräte an Verpflegungs- und Gebrauchsgütern, sowie Depots von bestimmten Baumaterialien, die rechtzeitig bereitgestellt werden könnten, allein nicht, um den Betrieb einer Grossbaustelle im Winter aufrechtzuerhalten. Die benötigten Materialien sind so mannigfaltig und vielgestaltig, dass deren Bedarf vorgängig nicht genügend überblickt werden kann. Sie müssen auf Abruf herbeigeschafft werden. Wie weit die verschiedenen Verkehrsmittel, also Strassen für die Befahrung mit Schwerlastwagen, Schmalspurbahnen und leistungsfähige Stand- oder Luftseilbahnen für die Uebernahme von Transporten im Winter zuverlässig verwendbar sind, wird im Einzelfall zu untersuchen sein.

Was die Strassen und mit ihnen auch die Bahnen mit festem Trasse anbetrifft, kann kaum mit ihrer durchgehenden Benützbarkeit im Winter gerechnet werden. Im besten Falle liessen sie sich unter Verwendung geeigneter Schneeschleudermaschinen und einem Grossaufmarsch an Personal nur unter erheblicher Einschränkung ihrer Leistungsfähigkeit und mit beträchtlichem Kostenaufwand passierbar erhalten. Das Offenhalten der Julierstrasse (Kulminationspunkt 2288 m) im Winter ist nur möglich, weil die Gegend zwischen Bivio und Silvaplana verhältnismässig sehr schneearm ist. Dagegen stossen die Schneeräumungen auf der nur über 1800 m Meereshöhe führenden Malojastrasse bezeichnenderweise auf wesentlich grössere Schwierigkeiten. Der immer wieder einsetzende Schneefall mit den gefürchteten Verwehungen, die fünf und mehr Meter Höhe erreichen können, stellt ein Hindernis dar, dessen Entfernung eine nicht zu unterschätzende finanzielle Belastung bedeutet²⁾. Auch bei günstigen Verhältnissen bleibt die Durchführung des durchgehenden und ununterbrochenen Verkehrs in Frage gestellt, da die freigelegten Flächen durch Lawinen und Schneestürme zu jeder Zeit wieder zugeschüttet werden können. Das Verkehrsproblem liesse sich natürlich radikal verbessern, wenn die Strasse oder Bahn in einen durchgehenden Tunnel gelegt würde. Die finanzielle Tragweite einer solchen Regelung kann aber nur an einem konkreten Beispiel abgeklärt werden.

Normalerweise wird man also auf die Benützung von Strassen und Schienenwegen im Winter verzichten müssen und versuchen, die erforderlichen Transporte mit Luftseilbahnen zu bewältigen. Die Verwendung dieser Beförderungsmittel ist jedoch auf die Verfrachtung von solchen Massengütern beschränkt, die auf Pritschen oder in kleine Gefässe verladen werden können. Sperrgüter oder Bauteile mit grösserem Eigengewicht kann eine Luftseilbahn nicht aufnehmen. Sie ist wohl ein sehr nützlich und im modernen Baubetrieb im Gebirge unentbehrliches Transportmittel für den ganz-

¹⁾ Projektierung und Bauleitung durch die Motor-Columbus A.-G., Baden, vergl. SBZ: 1944, Bd. 124, Seite 307*, 1945, Bd. 125, Seite 99 und 124, 1945, Bd. 126, Seite 51/52*.

²⁾ Vergleiche auch SBZ, Bd. 124, Seite 308, Abb. 7 (Schneeburcharbeiten am Lucendrosee am 11. Mai 1944).