

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 47 (1996)

Heft: 3: Kinoarchitektur = Architecture de cinéma = Architetture per il cinema

Buchbesprechung: Buchbesprechungen = Comptes rendus de livres = Recensioni

Autor: Röllin, Peter / Huber, Benedikt / Suter, Ursula

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: 04.05.2025

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

Buchbesprechungen Comptes rendus de livres Recensioni

• DANIEL STUDER

Martha Cunz 1876–1961. Eine Schweizer Jugendstilkünstlerin in München. Das graphische Werk, VGS Verlagsgemeinschaft St. Gallen 1993. – 407 S., 128 Schwarzweissabb., 40 Farbbabb. – Fr. 69.–

Der Orangenhändler, die Budenstadt des Jahrmarktes bei Dämmerung, die Ballonverkäuferin mit umgehängtem Klappladen, der Seifenbläser, die rosazarten Flamingos, die schwarzen und weissen Schwäne im Stadtpark, der Niesen bei Abend: bei wem denn sind diese Motive in monochromen Flächen reizvoller und leuchtender aufs Papier gebracht als in den Druckwerken von Martha Cunz? Die orangen Reflexe beim Orangenhändler, die die Früchte wie das Gesicht des Verkäufers vor dem komplementären Blau der Nacht wie Glühbirnen erhellen, brechen letzte Zweifel: Mit dem Namen Martha Cunz verbinden sich die herausragendsten Leistungen in der Technik des Vier- und Fünffarben-Holzschnittes. Durch die Publikation *Der moderne Holzschnitt in der Schweiz* 1987 von Eva Korazija ist die Stellung der St. Galler Künstlerin als Meisterin des Farbholzschnittes wieder einer breiteren Leserschaft bekannt geworden. Die nun vorliegende Monographie und Publikation der kompletten Druckgraphik von Martha Cunz durch Daniel Studer bringen Persönlichkeit und künstlerische Leistung in einem breiten Umfeld zur Darstellung. Der Arbeit, die als Dissertation an der Universität Zürich entstanden ist, gelingt es, eine Persönlichkeit im erweiterten kulturellen Netz der damaligen Zeit vorzustellen, in Martha Cunz eine Frau auch, die sich im damals ausschliesslich von Männern dominierten Akademiegesehen (München) durchzukämpfen hatte und auch grosses Engagement für die Sache der Künstlerinnen zeigte. Die Publikation liefert interessante Facetten zur Ausbildungssituation vor und nach 1900. Hohes Lob verdient die druckgraphische Umsetzung durch die VGS Verlagsgemeinschaft St. Gallen. Die Farbbilder finden über die Wahl des Druckpapiers starke Nähe zu den Originalen.

CM – so das grosse Monogramm der Künstlerin – tritt uns in Photographien, Selbstbildnissen wie auch in der Porträtbüste ihres Ratgebers und Mentors Hugo Siegwart als ernste und gestrenge Frau mit straff gekämmtem Haar entgegen: CM war eine Künstlerin, die sich oftmals mit Filzhut, Stehkragen, Krawatte und



Martha Cunz, *Holländische Windmühle*, 1905, Farbholzschnitt, 30 × 20 cm, Privatbesitz.

Veston präsentierte. Für die Arbeit bevorzugte sie Gamaschen und schwarze Pump-hosen.

Geboren wurde CM 1876 in St. Gallen als drittes Kind der Kaufleute Carl Andreas und Marie Wilhelmine Cunz-Zollikofer (Agentur für Textilimport in der Stickereimetropole). Nach der Zeichenschule für Industrie und Gewerbe fand sie durch die Vermittlung des Malers Emil Rittmeyer 1896 den Weg zu Adolf Hölzel in Dachau sowie an die Künstlerinnenschule in München (Ludwig Schmidt-Reutte). Die um 1900 in Paris entstandenen Lithographien mit Motiven des Dachauer Mooses stehen ganz in der von Hölzel praktizierten Tradition einer betonten Flächigkeit und farblichen Reduzierung. Darin ist die kompositionelle wie auch technische Vorbereitung der Farbholzschnitte zu sehen. «Dank der Hölzelschule wähle ich aber meine Motive möglichst so, dass sie auch bei mangelnder Ausführung geschlossene Wirkung haben und dadurch vielleicht fertiger wirken als sie oft sind» (1898). Diagonalkompositionen lassen Einflüsse des Japonismus spüren. In der Wendung zur figürlichen Komposition war der Ostschweizer Maler und Graphiker Carl Liner für die Künstlerin vorbildlich.

München galt damals als eigentlicher Vorort des modernen deutschen Holzschnittes. CM, die sich in der bayrischen Hauptstadt wiederholt gegen die Dominanz Ferdinand Hodlers aussprach, war engagiertes Gründungsmitglied der dort 1903 unter Albert Welti geleiteten Graphik-Gruppe «Die Walze». München war auch der Ort, an dem ihre Holzschnitte

Wirkung zeigten. Ihr Blatt «Blick auf den Sântis» (1904) beeinflusste massgeblich zwei Murnaulandschaften von Wassily Kandinsky (1909/10). Umgekehrt ist es doch erstaunlich – Daniel Studer geht im Kapitel «Wirkung und Grenzen» diesem Phänomen nach –, dass die von CM in München entstandenen Holzschnitte nicht die geringsten Anzeichen expressionistischer Lautstärken spüren lassen. Während Kandinsky und ansatzweise auch Gabriele Münter um 1910/11 den Weg in die expressionistische Abstraktion fanden, bearbeitete CM in München ihre Druckstöcke unbeirrt mit harmonischen Hügel- und Berglandschaften, die sie über den Sommer hin im Appenzellerland, im Berner Oberland und an holländischen Stränden skizzierte. Zwar tragen auch ihre Holzschnitte kräftige Farben und bisweilen auch sehr kühne fleckige Akzente, doch nirgends ist jene innere Aufwühlung zu spüren, die expressionistische Künstler und Künstlerinnen in Stadt- und Berglandschaften, in Tier- und Menschenbilder transferierten. Stadtkultur überhaupt erscheint im Werk von CM kaum oder doch nur marginal. Auf packende soziale Themenkreise, wie sie ihre Schülerin Hannah Egger ins Holzschnitt (u. a. die «Strassenkehrerinnen», 1914, vgl. Eva Korazija, *Der moderne Holzschnitt in der Schweiz*, S. 58), hat CM gänzlich verzichtet. In der Konzentration auf das Figürlich-Beschauliche von Landschaften, Tieren, Jahrmarktszenen sowie Ansichten der heimatlichen Stadt St. Gallen liegt denn auch Beschränkung. Dem expressionistischen Holzschnitt, wie ihn die Künstlergruppe «Die Brücke» pflegte, konnte sie keine Achtung oder Anerkennung schenken. Im Gegenteil, die harten Formen und Farben kritisierte sie als «verlogen, brutal, reisserisch».

Nach dem Ersten Weltkrieg liess bei CM auch die formale-schöpferische Kraft merklich nach. Daniel Studer nennt als Gründe dafür vor allem die aussergewöhnlichen finanziellen Erfolge, die der Malerin CM in den späteren Jahrzehnten zuteil wurden. Umgekehrt führen uns heute die höchst bemerkenswerten Farbholzschnitte von Martha Cunz immer wieder an jenen Ölbildern vorbei.

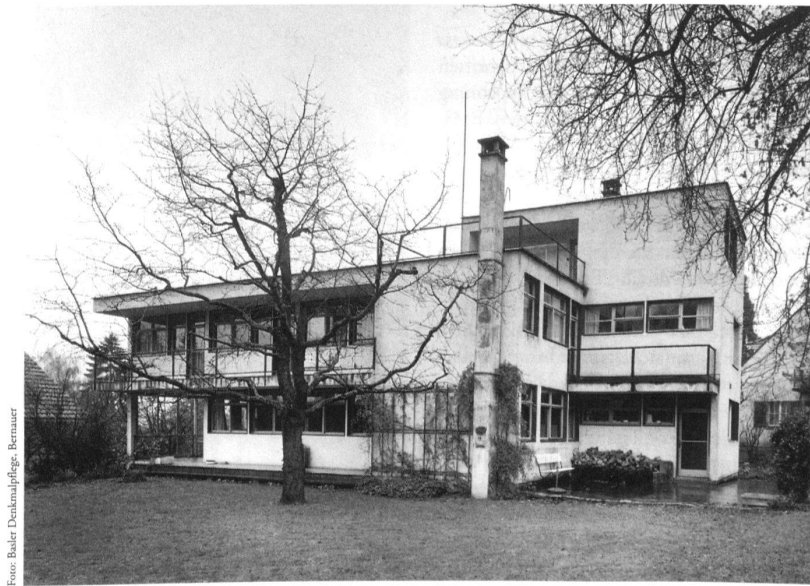
Peter Röllin

• Hans Schmidt 1893–1972. *Architekt in Basel, Moskau, Berlin-Ost*, Werkkatalog von URSULA SUTER, mit Beiträgen von BRUNO FLIERL, SIMONE HAIN, KURT JUNGHANNS, WERNER OECHSLIN und URSULA SUTER, gta Verlag, ETH Hönghenberg, Zürich 1993. – 413 S., zahlreiche Schwarzweiss- und einzelne Farbbabb. – Fr. 92.–

Der Basler Architekt Hans Schmidt war die führende Figur beim Aufbruch der Moderne in der Mitte der zwanziger Jahre. In seinen theoretischen Beiträgen in der Zeitschrift ABC und in anderen Fachpublikationen formulierte er die methodischen Grundlagen einer neuen Architektur, basierend auf einem neuen Gesellschaftsverständnis. Mit seinen markanten Bauten und Projekten illustrierte und realisierte er gleichzeitig diese neue Architektur. Er war der massgebende Vertreter der Schweizer Architekten bei der Gründung der CIAM 1928 in La Sarraz und brachte im ersten Manifest der CIAM seine Maximen für einen neuen Stadt- und Wohnungsbau ein, dies in Opposition zu Le Corbusier, der die Architektur als Kunst deklarieren wollte. Hans Schmidt wurde damit im internationalen Kreis der modernen Architekten zum anerkannten Wortführer.

Mit der Übersiedlung von Hans Schmidt 1930 nach Moskau verliert er Schritt um Schritt seine Rolle als Sprecher der Architekten. Die besonderen Lebensumstände und die weltpolitische Lage führen ihn in verschiedene Städte der Sowjetunion, zurück nach Basel und nach Ostberlin und Warschau. In Basel wird er zum Parteipolitiker der Kommunisten, er übernimmt in der Schweiz und später in der DDR verschiedene Funktionen als Parlamentarier, als Planer, als Lehrer und als Chefarchitekt. Seine politische Tätigkeit als bekennender Marxist hat vor allem dazu geführt, dass seine erste kurze Schaffensperiode in Basel als bewundernswerte Jugendepisode glorifiziert, dass aber über seine späteren Tätigkeiten ein Mantel des Schweigens gelegt wurde.

28 Jahre nach seinem Tode bot sein 100. Geburtstag die richtige Gelegenheit, das ganze Leben des Hans Schmidt aufzuarbeiten und in einer Ausstellung, vor allem in einem umfassenden Katalog fassbar und greifbar zu machen. Der Katalog von Ursula Suter fusst auf dem Nachlass von Hans Schmidt, der von dessen Erben dem Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich zur Bewahrung und Bearbeitung übergeben worden war. Der Katalog wird ergänzt durch interpretierende Beiträge von Werner Oechslin und Ursula Suter und vor allem durch Schilderungen seiner ehemaligen Mitarbeiter im damaligen Ostberlin, Kurt Junghanns und Bruno Flierl, sowie der Historikerin Simone Hain. Da der Katalog während und kurz nach der Wende und der Wiedervereinigung der beiden Deutschland erarbeitet wurde, ergab sich eine Zusammenarbeit über die gefallene Mauer hinweg und ein fast ungehinderter Zugang zu den Archiven im Osten. Diese besonderen Umstände und



Hans Schmidt, Haus Colnaghi in Riehen bei Basel, 1927, Aufnahme 1927.

die historische Distanz zum Werk von Hans Schmidt ermöglichten den Autoren und der Bearbeiterin eine andere Wertung seiner Tätigkeiten und eine objektive Schilderung seiner Biographie. Dabei zeigt sich u.a., dass Leben und Werk von Hans Schmidt, bedingt durch die Lebensumstände, wohl sehr wechselvoll und oft widersprüchlich erscheinen, dass er selbst als Persönlichkeit sich durch eine über das ganze Leben reichende strenge Konsequenz in seiner Haltung und in seinen Gedanken auszeichnet.

Der Werkkatalog folgt den vier massgebenden Lebens- und Arbeitsphasen von Hans Schmidt. Die erste Schaffensperiode von 1924 bis 1930 in Basel ist gekennzeichnet durch die bekannten und bewunderten Bauten seiner Frühzeit und bildet trotz der Begrenzung auf sechs Jahre den Schwerpunkt des Kataloges. Die fast gleich lange Arbeitsphase in der Sowjetunion konnte nur beschränkt dokumentiert werden, da Hans Schmidt bei seiner Abreise von Moskau die Mitnahme von Plänen verwehrt wurde. Die dritte Arbeitsperiode von 1938 bis 1955, wiederum in Basel, ist einerseits geprägt von der Kriegszeit, andererseits zeigt sich darin Schmidts Wandel vom Funktionalismus zum stalinistischen Klassizismus der Nachkriegszeit. Unter den hier aufgeführten Bauten und Projekten findet sich viel Belangloses. Denn Schmidt, als Kommunist von seiner Vaterstadt geächtet, war damals gezwungen, um überleben zu können, Gelegenheits- und Auftragsarbeiten anzunehmen. Hier zeigt sich der Gegensatz zwischen einer historisch bestimmten Vollständigkeit eines Kataloges und der Wertung der Arbeiten

durch einen ausübenden Architekten, der von den Zwängen solcher lebensnotwendiger Gelegenheitsarbeiten weiss. Der Rezensent hätte als Architekt die illustrierten Werkkatalognummern 146 bis 158, als für das Schaffen von Hans Schmidt belanglos, unterschlagen.

Von bedeutend grösserem Interesse sind die Dokumente über Hans Schmidts Tätigkeit von 1955 bis 1969 in der damaligen DDR. Für ihn als Chefarchitekt der neuen Republik bildete diese Periode die Chance, den sozialistischen Städtebau realisieren zu können, durch eine lang vorher geforderte industrialisierte und klassenlose Architektur. Heute, sechs Jahre nach der Wende, gelten die von ihm massgeblich mitbestimmten neuen Städte und Plattenbauten weit herum als das trostlose Erbe eines missglückten Experimentes. Die in diesem Katalogteil erstmals publizierten Konzepte und Projekte zeigen nicht nur den Überzeugungseifer, sondern auch die Konsequenz und den tiefen Ernst, mit denen Hans Schmidt einen sozialistischen Städtebau, entsprechend den Maximen seiner ersten Schaffensperiode, in der DDR zu verwirklichen hoffte.

Der Werkkatalog von Ursula Suter und die begleitenden Analysen, insbesondere diejenige seines ostdeutschen Mitarbeiters Bruno Flierl, ermöglichen es heute, das ganze Lebenswerk von Hans Schmidt mit seiner theoretischen Grundlage und seiner durchgehenden Konsequenz richtig einzuordnen und zu werten, und dies weit über die viel bewunderte erste Schaffensperiode hinaus.

Benedikt Huber

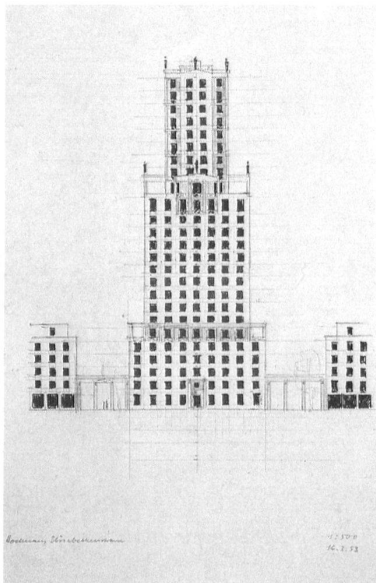
• BENEDIKT HUBER

Die Stadt des Neuen Bauens. Projekte und Theorien von Hans Schmidt (ORL-Schriften zur Orts-, Regional- und Landesplanung 45), vdf Hochschulverlag AG, Zürich, B. G. Teubner Verlag, Stuttgart 1993. – 140 S., zahlreiche Schwarzweissabb. – Fr. 36.–

Zum Abschluss seiner Tätigkeit als Professor für Städtebau an der ETH Zürich hat Benedikt Huber ein Buch über Hans Schmidt als Städtebauer geschrieben. Man kann darin eine Art Vermächtnis sehen, worin der Autor noch einmal die Quellen seiner eigenen Lehre darlegt.

Huber gibt eine informative Übersicht über Schmidts Aktivitäten als Städtebauer und Städtebauteoretiker. Schmidts Werk wird entsprechend den berufsbiographischen Etappen in fünf Kapiteln dargestellt: Basel 1924–30; Moskau 1930–37; Basel 1938–55; Berlin-Ost 1955–1969; Der Funktionalismus im Lebenswerk von Hans Schmidt (Basel bis 1972). Dem Textteil der Kapitel steht jeweils ein ebensolanger Teil mit Auszügen aus Originaltexten gegenüber. Unvorteilhaft ist, dass die zahlreichen Abbildungen ohne direkten Bezug zum Text angeordnet sind und ohne Erläuterungen auskommen müssen.

Im einführenden Essay «Hans Schmidt, der Städtebau und der Sozialismus – Städtebau als Gesellschaftsreform» umreist Huber seine Thesen: 1. Schmidt sei weitgehend nur als Architekt des Neuen Bauens rezipiert worden; 2. Schmidt habe seit seinen ersten Berufserfahrungen Architektur und Städtebau als politischen Auftrag verstanden; 3. Der Städtebau bilde das Kernstück von Schmidts Werk, da er die Stadt als den «physischen, sozialen und kulturellen Ort einer neuen Gesellschaft» aufgefasst habe (S. 10) und weil er mit seinen Projekten und Theorien die internationale Bewegung des Neuen Bauens massgeblich mitgeprägt habe. Problematisch ist bei Huber dann allerdings die Behandlung von Schmidts ab Mitte der dreissiger Jahre entstandenen Projekten: Weil sie direkt mit dessen sozialistischer Überzeugung verknüpft waren, können sie Hubers Meinung nach «aus architektonischer Sicht allein nicht interpretiert und eingeordnet werden» (S. 8). Widersprüchlich ist hier das Argument der architektonischen Beurteilungsmöglichkeit: Denn das Neue Bauen war für Schmidt genauso mit seiner sozialistischen Überzeugung verknüpft wie später der Sozialistische Realismus. Hubers Ausflucht vor dem Sozialistischen Realismus führt denn auch zu unrichtigen Feststellungen. So schreibt er etwa, die Doktrin des Sozialistischen Realismus fände in Schmidts Projekten in der Sowjetunion keinerlei Niederschlag. Tatsächlich hat Schmidt aber 1935 die zuvor mit Mart Stam konzipierte Planung der Stadt Orsk



Hans Schmidt, Wettbewerb Kulturelles Zentrum Basel, 1953.

im Stile des Sozialistischen Realismus überarbeitet: Anstelle der deurbanistischen Bandsiedlung sah er nun eine zentrumsbezogene Stadt mit repräsentativen Regierungsbauten, Aufmarschplätzen und Strassenachsen vor. Hier wäre die Frage nach einer städtischen Monumentalität zu stellen gewesen: Hatte Schmidt in den zwanziger Jahren diese noch radikal abgelehnt und sich deshalb auch nicht am Wettbewerb für den Genfer Völkerbund beteiligt, so ist jedoch der interessanteste städtebauliche Entwurf Schmidts aus der zweiten Basler Phase für das Basler Kulturzentrum (1953) ohne den Hintergrund der sowjetischen Architektur unter Stalin nicht zu verstehen. Es hätte sich gelohnt, die Unterschiede der städtebaulichen Ansätze in den verschiedenen Werkphasen herauszuarbeiten und auf Schmidts dezidierte Kritik an der Moderne einzugehen. Denn er hat in vielen Artikeln gerade auch Themen vorweggenommen, die heute wieder auftauchen (z. B. soziale Identifikation, Politik der Besetzung des öffentlichen Raumes).

An den Stadtplanungen der DDR kritisiert Huber letztlich, dass Schmidt sich nicht über die rigiden Grenzen der – wirtschaftlich jedoch unumstösslichen – Plattenbauweise hinwegsetzte. Schmidt knüpfte dabei allerdings nicht einfach, wie Huber feststellt, «nahtlos» an die funktionalistischen Theorien der zwanziger Jahre an. Denn im Unterschied zum Neuen Bauen suchte er auch hier nach einer Synthese von Industrialisierung und dem Ausdruck der gesellschaftlich-symbolischen Funktion von öffentlichen Bauten. Dies wäre an Schmidts wichtigstem DDR-Projekt, dem Wettbewerb für die Neugestaltung des Zentrums

von Berlin-Ost (1959), zu zeigen gewesen, auf das Huber aber mit keinem Wort eingeht. Seine Vernachlässigung von Schmidts Projekten im Geiste des Sozialistischen Realismus führt ihn am Schluss seines Buches schliesslich zur entsprechend einseitigen Quintessenz: «Die Stadt des neuen Bauens in ihrer gesellschaftlichen, ökonomischen und architektonischen Relevanz zu verwirklichen, erachtete er (Schmidt) als seine Lebensaufgabe» (S. 133).

Dem Autor sind auch kleinere Ungenauigkeiten unterlaufen, die zwar nicht gravierend sind (beispielsweise hat Schmidt in Holland nicht studiert, sondern dort gearbeitet; das Büro Artaria & Schmidt wurde nicht 1925, sondern 1926 gegründet; die Architekten der Brigade Meyer stiessen nicht 1933 sondern 1936 zur Brigade Schmidt). Schwerwiegender dagegen ist die Behauptung, dass sich Schmidt mit der Typologie des offenen Zeilenbaus in den zwanziger Jahren «in bewussten Gegensatz zur städtebaulichen Lehre von Hans Bernoulli» gestellt habe (S. 18). Tatsache ist aber, dass Bernoulli diese Typologie (quer zur Verkehrsachse angelegte Reihenhausbauungen) bereits 1922 und 1924 angewandt hatte («Lindengarten-Häuser», Basel; «Bernoulli-Häuser», Zürich)! Erweist sich der Modernist Schmidt am Ende etwa als gar nicht so absolut modern?

Es bleibt Hubers Verdienst, zum 100. Geburtstag von Hans Schmidt einen speziellen Aspekt von dessen Schaffen hervorgehoben zu haben. Allerdings etwas zu konform, im Sinne einer modernistischen Geschichtsschreibung. *Ursula Suter*

• BARBARA GIESICKE

Glasmalereien des 16. und 20. Jahrhunderts im Basler Rathaus, mit Texten von MARTIN ALIOTH, ULRICH BARTH und ERWIN BEZLER, hrsg. von der Staatskanzlei des Kantons Basel Stadt im Wiese Verlag, Basel 1994. – 319 S., 85 Schwarzweiss- und 74 Farbbabb., Farbfotos von HANS HINZ – Fr. 98.–

Das Rathaus zu Basel, einer der markantesten Punkte im Bild dieser Stadt, besitzt eine umfangreiche Baugeschichte. Hervorgegangen aus der Zusammenlegung verschieden genutzter Gebäudeteile im 15. Jahrhundert, einer umfangreichen baulichen Veränderung am Vorabend der Reformation zwischen 1509 und 1521 sowie einer nochmaligen durchgreifenden Umgestaltung zu Beginn des 20. Jahrhunderts legt es Zeugnis vom politischen und künstlerischen Gestaltungswillen seiner Bürgerschaft ab. Verbunden mit diesen Zeitabschnitten ist jeweils die damals erfolgte Innenausstattung durch Wand- und Glasmalerei. Ist die Wandmalerei der frühen Bauphasen im

Laufe der Zeit zugrundegegangen, so ist die Glasmalerei noch in grossem Umfang erhalten und legt ein prächtiges Zeugnis ab. Diesem Umstand verdankt das vorliegende Buch seine Existenz, welches – das sei jetzt schon betont – in vorzüglicher Ausstattung erschienen ist. Die Autorin Barbara Giesicke trat bisher mit der Bearbeitung der Scheibensammlung auf Schloss Heiligenberg und des Schützenhauses in Basel hervor. Die daraus gewonnenen Erfahrungen fliessen hier ein, so versicherte sie sich der kenntnisreichen Mitarbeit weiterer Mitredaktoren wie Martin Alioth für die Basler Stadtgeschichte, Ulrich Barth zur Baugeschichte des Rathauses und zur Publikation von Regesten und Quellen. Erwin Bezler steuerte bibliografische Hinweise bei.

Die Ausstattung des Basler Rathauses stellt mit kleinformatigen Wappenfenstern ein über die Jahrhunderte gehendes Beispiel für die schweizerische Sitte der Fensterschenkungen, des «Fensterbettels», dar. In einer Einführung wird dieser für das Verständnis unverzichtbare Aspekt besprochen. Vier grosse Kampagnen sind zu nennen: 1513/14 die Ausstattung des «richt-huses» (Hintere Ratsstube), von der vier später in das Historische Museum Basel abgewanderte Scheiben – z. T. fragmentarisch – erhalten sind; 1519/20 15 Standes-scheiben (eine davon in Nachbildung von 1550) für den 1521 fertiggestellten Gross-ratssaal; 1905/05 ein sechs Scheiben um-fassender Zyklus für den neuen Gross-ratssaal; 1953 24 neue Standes-scheiben aus Anlass der 450-Jahr-Feier des Beitritts von Basel zum Eidgenössischen Bund.

Durch weiteren, meist vereinzelt auftretenden Scheibenzuwachs in den 1920er Jahren und von 1956 bis 1994 ergibt sich ein Gesamtbestand in situ von 74 Schweizer-scheiben. Somit stellt Barbara Giesicke insgesamt 78 Objekte in einem mit Vergleichsabbildungen reich bestückten Katalogteil vor. Sie hält sich methodisch ausdrücklich an die Vorgabe für die Inventar-bände zur Glasmalerei des Corpus Vitrearum Medii Aevi und zeigt den Erhaltungszustand der spätmittelalterlichen Scheiben anhand eines graphischen Schemas auf.

Zwangsläufig – es liegt in der Entwicklung der Glasmalereikunst begründet – wird den Scheiben des frühen 16. Jahrhunderts eine umfassendere Behandlung zuteil, der Bearbeitung der Fenster aus dem 20. Jahrhundert sind dagegen trotz gross-zügigen Layouts jeweils nur eine Textseite gewidmet. Sie soll auch hier in den Hintergrund treten, bietet die Behandlung der erstgenannten doch genügend Stoff für eine kurze Rezension. Lediglich zur Frage nach dem Procedere von Scheibenschenkungen sei zu bemerken, dass die neuzeitlichen Farbverglasungen – bei einigen weigert man



Basler Standesscheibe mit Maria und Kaiser Heinrich II., aus dem Standesscheibenzklus von Antoni Glaser, 1520, 70,1×53,7 cm, Regierungssaal des Basler Rathaus.

sich von Glasmalerei zu sprechen – gänzlich auch am Ort der spendenden Gemeinde oder Körperschaft entstanden sind.

Schwierig wird diesbezüglich die Einschätzung der Scheiben aus dem 16. Jahrhundert, wird doch von deren Ergebnis die Frage nach der künstlerischen Autorschaft berührt. In der bisherigen Forschung, gut und umfassend in den Katalogtexten berücksichtigt, wurden sie mit unterschiedlichen Zuschreibungen behandelt, der entwerfende Künstler stand dabei vor dem ausführenden Glasmaler. Die nachweisliche Verwendung von Spielarten mehrerer Künstler innerhalb einer Scheibe, die bisher ergebnislose Suche nach wörtlich übereinstimmenden Vorlagen (S. 41) und auch ein gewisser, die meisten Scheiben miteinander vereinender Farb- und Lichtwert (Darstellungen in den Oberlichtern in braun-goldener Halbgrisaile, blauer, oben graphisch abgestufter Himmel) liessen aber Zweifel an einer direkten Lieferung von Vorlagen aus den Stiftergemeinden aufkommen.

Barbara Giesicke hält viel darauf, eine erst im Zuge der Bearbeitung dieses Buches entdeckte Zahlungsanweisung an den Basler Glasmaler Antoni Glaser als Beleg für dessen Autorschaft und Alleinnennung zu verwenden, sie betont das mehrmals (so S. 41, 254, 260). Dennoch spricht auch sie den angeführten Arbeiten prominenter Künstler wie Hans Holbein d. J., Niklaus Manuel Deutsch und Urs Graf nur selten die Vorbildlichkeit ab. Zuweilen ist sie in der Frage nach der künstlerischen Erfindung aber auch inkonsequent, so wenn einmal Antoni Glaser als Entwerfer gegen Hans Herbster (Kat. 75 und 78), dann die Holbein-Familie für dieselben Scheiben ins Feld geführt werden (S. 53). Die von Bar-

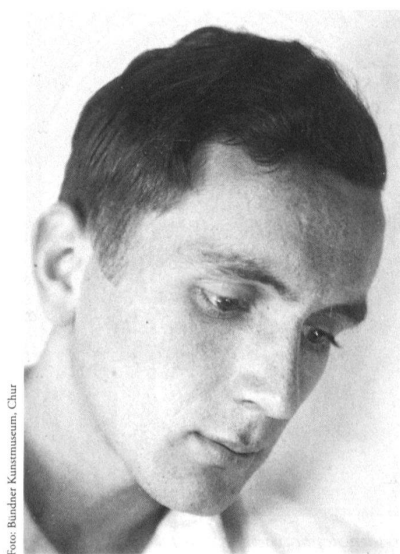
bara Giesicke und der ihr vorangegangenen Forschung aufgezeigten Verbindungen zu Tafelmalern im einzelnen zu diskutieren, würde hier zu weit führen. Sie sind oftmals zutreffend. Dass aber Niklaus Manuel (Kat. 2, 9, 8, 10, 13, 15), Urs Graf (2, 3, 13, 14, 15), Hans Herbster (75, 78), Hans Holbein d. Ä. (über Jörg Schweiger für 75), Hans Funck (77) und auch Hans Holbein d. J. (1 und 12) wie Christoph Bockstorffer (14) mit Bildidee und Stil in mehr oder weniger grossem Umfang nachzuweisen sind, Antoni Glaser erst einmal der in Glasmalerei Umsetzende war, steht ausser Zweifel. Widersprüchlich bleiben Vorgang und Umfang dieser Umsetzung, zu klären bleibt das Procedere der Scheibenschenkungen an sich.

Barbara Giesickes Antworten darauf muss sich der Leser an mehreren Stellen zusammensuchen, sie befriedigen letztlich nicht. Wurde eingangs vom Rezensenten darauf hingewiesen, dass die im 20. Jahrhundert gestifteten Scheiben auch eine Auftragsvergabe an dort beheimatete Künstler und Glasmaler/Kunstglaser nach sich zog, so steht lediglich fest, dass im Falle der Basler Rathausscheiben von den Stiftern Geld überbracht wurde, welches dann auch für die Glasmalerei des Antoni Glaser verwendet wurde. Offen bleibt dabei, ob das Geldgeschenk jeweils nur für das zu schaffende Glasbild gedacht war oder ob ein Baukostenzuschuss der eigentliche Zweck der Schenkung war. Wenn wir in den Regesten und Quellenausügen (S. 295) lesen, dass Glaser für alle 15 neuen Fenster 75 Pfund erhält («fur jedenn IIII guldenn gerechnet»), einzelne Schenkungen sich aber bis zu VIII Goldgulden oder 10 Pfund belaufen, so kommt ihm in summa nur die Hälfte der Geldspenden zu. Irritierend dabei ist zusätzlich, dass z. B. die Scheibe für Glarus 1519 datiert ist, die Spende aber erst am 24. November 1520 empfangen wurde. Weiter zu fragen wäre nach einer Bezahlung mit diesen Geldern für den Entwurf, oder wurde dieser mitgeliefert?

Aus Konstanz ist bekannt, dass die Stadt 1528 einem ihrer Maler direkt einen Auftrag für ein Fenster in Zürich bezahlte: «Item druw pfund funzehen Schilling pfening Christoffel Bockstorf um ain fenster, das man den büchenschützen zu Zürich geschenckt» (Rott, Quellen 1933, S. 43). Ob es sich dabei lediglich um den Riss gehandelt hat oder ob Bockstorffer dafür auch den Glasmaler (er war nachweislich kein Glasmaler) bezahlen musste, kann nicht gesagt werden. Im Falle der Rathausscheibenschenkungen bedeutet das: wie ist z. B. Glarus an Niklaus Manuel Deutsch herangekommen? Oder liess man bei der Gestaltung dem auftragnehmenden Glasmaler freie Hand? Hatte er sich dann an die genannten Künstler gewandt oder stellte er nur ihm Verfügbares zusammen?

Die erhaltenen vierzehn Scheiben für den Grossratssaal unterscheiden sich bei eingehender Betrachtung voneinander, manchmal lassen sich aber auch kleine Gruppen bilden. Kriterien betreffen den Gesamtaufbau, den Figurenstil, die Ornamentgestaltung und die Ikonographie der Oberlichter. Die Autorin beschreibt dies alles gründlich mit zutreffender Terminologie (Bläsonierung einschliesslich Exkurs zur Wappenpyramide, Kostüm- und Waffenkunde), zeigt sich auch über die geschichtlichen Hintergründe ausreichend informiert, sie zieht aber nicht die Konsequenz, Antoni Glaser als das zu sehen, was er war: ein Glasmaler, ein Übersetzer der Entwürfe anderer. Mehr noch lässt die Verschiedenheit zu den 1514 entstandenen Scheiben an eine bei aller Kompilation im Verfahren und temporären Änderung des Zeitstils durchgehende geistige Autorschaft Antoni Glasers zweifeln. Ja man darf darüber hinaus fragen, ob hinter dem Auftragnehmer Antoni Glaser nicht noch weitere Ausführende in seiner Werkstatt standen; Auffälligkeiten in der unterschiedlichen Art, z. B. wie Himmel und Wolkenbildungen im Grossratssaalzyklus gemalt worden sind, veranlassen zu dieser Überlegung. Vielleicht hätte hier eine chronologische Abfolge auch innerhalb des Zyklus von 1519 und 1520 klärend gewirkt.

Trotz dieser Einwände, welche eher das Gesamtphänomen Schweizer Glasmalerei des frühen 16. Jahrhunderts betreffen, ist Barbara Giesicke ihrem selbst gestellten Anspruch (S. 42) gerecht geworden. Eine englische und französische Zusammenfassung der Katalogbeiträge, eine Aufzählung weiterer bedeutender Rathaus-Glasmalereien in situ und ein umfangreicher Register runden das Vorhaben ab. *Bernd Konrad*



Andreas Walser (1908–1930) vor seiner Abreise nach Paris im September 1928.

Über Andreas Walser war bisher nur verschwindend wenig bekannt: Einige wenige Bilder befinden sich als Legate im Bündner Kunstmuseum, eine Auswahl von Briefen an die Freundin Bärby Hunger wurde 1989 im *Konkursbuch* publiziert. Aber wohl niemand mehr erinnert sich an die verschiedenen Texte, die Andreas Walser schon als Kantonsschüler in diversen Schweizer Tageszeitungen publizierte, und kaum jemand wird aufmerken, wenn in den Davoser Tagebüchern von Ernst Ludwig Kirchner oder in den Lebensberichten von Klaus Mann der Name Andreas Walser auftaucht. Das versucht diese erste Monographie zu ändern, die 1995 anlässlich einer Ausstellung des kleinen, nur fragmentarisch erhaltenen Œuvres des Künstlers in den Kunstmuseen Winterthur und Chur erschienen ist.

Sehr übersichtlich in drei Teile gegliedert – Briefe und literarische Texte, Bilder, Biographie – vermeidet es diese Monographie, den jung verstorbenen Künstler in Legenden zu neuem Leben zu erwecken; vielmehr wird hier ein sehr persönliches Bild eines Menschen nachgezeichnet, der durch alle Höhen und Tiefen des Lebens ging. Es sind zwar Dokumente aus nur gerade fünf Jahren seines Lebens erhalten, sie alle sind aber – so weit publiziert – von einem besonderen Aussagewert: So, wenn sich Andreas Walser als siebzehnjähriger Kantonsschüler an Giovanni Giacometti wendet, weil er dessen Bilder zur Übung kopieren will; oder wenn er, knapp zwanzig, Ernst Ludwig Kirchner besucht, um mit ihm über Malerei zu sprechen (ein entsprechender Bericht Walsers wurde bereits 1928 publiziert); oder wenn er Augusto Giacometti bittet, seine Eltern zu überzeu-

gen, dass sie ihren Sohn nach Paris ziehen lassen, um Künstler zu werden. Wenn auch die Briefe von Andreas Walser an die von ihm verehrten Künstler verloren scheinen, so zeugen doch die Antworten vom intensiven Austausch: Kirchner schreibt häufig auch ausführlich nach Paris, väterlich, wohlwollend, freundschaftlich, aber auch als Künstlerkollege, der Andreas Walser ernst nimmt und schätzt («Sie sind übrigens der erste Schweizer, den ich kenne, der wirklich das neue Sehen, das in der Kunst heute lebt, ahnt.»). Und Cocteaus Briefe sind Ausdruck eines besonders intimen Verhältnisses. Dieses quasi negativ, also von aussen gezeichnete Bild des Künstlers wird ergänzt durch eigene Briefe, die Walser von Paris an seine Familie und seine Freunde in der Schweiz schreibt. Dabei wird sehr direkt nachvollziehbar, wie schnell und wie intensiv Walser ins Kunstleben der Metropole eintaucht, wie er hoch oben – «über dem Place de Rennes» – steht, die einsame Erhabenheit geniesst, und doch unwiderruflich von der Tiefe und der Menge angezogen wird: «Mitten hinein ...»

In den ersten drei Wochen seines Paris-Aufenthaltes scheint Walser nicht nur 80 Bilder (!) gemalt, sondern gleich auch entscheidende Freundschaften geschlossen zu haben. Es war vor allem der Kreis um den Dichter Jean Cocteau, der ihn in Bann zog. Es gelang ihm aber auch ungewöhnlich schnell, vom überaus verehrten Picasso empfangen zu werden. Diese vielen Begegnungen und Erlebnisse, der beinahe unheimliche Drang eines Künstlers, der befürchtete, zu spät zu kommen, wenn's ums Erfinden geht, und der deshalb permanent unterwegs ist, sind Gegenstand vieler Briefe und literarischer Texte. In die euphorischen Berichte mischen sich aber immer wieder tiefraurige Zeilen, die sich nicht nur dann äussern, wenn die Erschöpfung den Künstler erfasst – seine Sehnsucht ist zu gross und ist wohl kaum zu erfüllen: «Immer wieder möchte ich fort – ganz fort ... Und ich steige immer noch, obwohl ich so oft zweifle an allem Fortschreiten. Aber nur in Paris, in diesem mich auffressenden Gewühl und zugleich dieser himmlischen Schönheit der Stadt, und nur so ganz masslos unten u. oben, nur so kann ich Künstler sein.»

Andreas Walser hat das Leben eines Künstlers gelebt, wie man es sich im Paris der zwanziger Jahre so gerne glorifizierend vorstellt. Aber nur gerade die glücklichen Beschreibungen des «Café du Dôme», in dem sich die Bohème trifft, entsprechen diesem Bild. Es dominiert die rastlose Suche, zu der im Bannkreis um Jean Cocteau auch der Umgang mit Alkohol und Drogen gehört. Andreas Walser rechtfertigt sich, dass «in solch gemachten» Momen-

• *Andreas Walser (Chur 1908–1930 Paris). Bilder / Briefe / Texte*, Buch zur Ausstellung, Bündner Kunstmuseum, Chur, Kunstmuseum Winterthur, hrsg. v. MARCO OBRIST, mit einem Vorwort von DIETER SCHWARZ, Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt 1994. – 158 S., 53 Schwarzweiss- und 16 Farbbabb. – Fr. 28.–

Nur gerade 22 Jahre alt ist er geworden, und ihm eignet alles, was zum romantischen Bild des jung verstorbenen Genies passt: Begabung, Offenheit, Neugier, Narzissmus, Sensibilität, Verletzlichkeit und eine Seelenlage, die in raschen Sprüngen von höchsten Glücksgefühlen in abgrundtiefe Verzweiflung wechseln konnte. Die vorliegende Monographie über den 1908 in Chur geborenen und 1930 in Paris gestorbenen Künstler Andreas Walser vermag diese alte Faszination neu zu beleben.

ten» seine besten Bilder entstanden seien, auch wenn ihn der Konsum von Kaffee, Alkohol und Drogen so schwächt, dass er phasenweise kaum mehr fähig ist zu arbeiten, und auch wenn ihm Kirchner – aus eigener Erfahrung, wie er betont – vehement abrät und ihm sogar Rezepte für Entwöhnungskuren schickt. In kurzen Unterbrüchen, zum Teil in seiner Heimat, erholt sich Walser von seinen Exzessen. Im März 1930, nach sechzehn Monaten in Paris, erliegt er ihnen, körperlich und seelisch vollkommen geschwächt.

Die Biographie des Künstlers, wie sie sich in den verschiedenen Zeugnissen selbst schreibt, wird in der vorliegenden Monographie von Marco Obrist zusätzlich ausgeführt und kommentiert. Ergänzt wird sie von ausserordentlich schönen Porträtaufnahmen und einigen stimmungsvollen Fotos aus den verschiedenen Pariser Ateliers, die sehr hilfreich sind, die Chronologie des Werkes einigermassen aufzuzeichnen.

Der zentrale Teil des Buches ist mit gut dreissig Abbildungen ganz dem bildnerischen Werk gewidmet, das von der intensiven Auseinandersetzung mit den genannten Vorbildern geprägt ist, das aber mehr einer immer weiterführenden Suche folgt und sich nicht in den gefundenen Lösungen festsetzt. Der Bildteil beweist, dass die Aufarbeitung dieses Künstlers sich nicht nur um einer spannenden Biographie willen lohnt, sondern auch für ein kleines künstlerisches Werk, das nichts Abgeschlossenes, Frühvollendetes enthält, wohl aber ein überraschendes Potential zutage fördert. Ernst Ludwig Kirchner hat darin zurecht einen Ansatz entdeckt, der über das übliche Mass der Rezeption französischer Malerei durch Schweizer Künstler hinausreicht.

Stephan Kunz

• CATHERINE DUBUIS – PASCAL RUEDIN
Marguerite Burnat-Provins. Ecrivaine et peintre (1872–1952), Editions Payot, Lausanne, 1994. – 104 p., 35 ill. n./b. et 8 coul. – fr. 39.–

Réalisée grâce à une initiative de l'Association suisse des Amis de Marguerite Burnat-Provins, cette étude réunit la sensibilité de Catherine Dubuis, licenciée en français, et de Pascal Ruedin, historien d'art. Deux regards simultanés sur un même personnage, qui, durant des mois, ont égrené les archives d'une femme au parcours hors du commun pour en livrer une analyse se voulant davantage psychologique que sémiologique, et privilégiant les intersections à de multiples niveaux. Riche et synthétique, la publication fait écho au regain d'intérêt manifesté à



Marguerite Burnat-Provins, Portrait de la sœur de l'artiste, vers 1900, aquarelle, encre et crayon sur carton, 37×31 cm, Musée cantonal des beaux-arts, Sion.

l'égard de l'œuvre surtout depuis 1980, date de la première rétrospective consacrée à l'artiste.

La biographie détaillée qui inaugure l'ouvrage tisse minutieusement les méandres d'une vie sans répit, caractérisée premièrement par la volonté d'engagement. Curieuse et exigeante, concernée et nostalgique, Marguerite Burnat-Provins s'exerce à la critique, donne des conférences, ouvre un commerce d'art appliqué, milite pour la protection de l'environnement, tout en poursuivant une carrière littéraire et picturale. Engagée, sa trajectoire s'avère aussi *mouvmentée*. De la Suisse à la France, en passant par l'Egypte, le Maroc et l'Algérie, les déplacements répétés alimentent et répondent partiellement à cette «quête de l'ailleurs et de l'autrefois» désespérée. La vie affective, agitée par un divorce, enflammée par la passion, troublée par des désirs saphiques et déçue par la solitude, n'autorise, elle non plus, aucun repos. Enfin, l'impossibilité d'être mère et la confrontation avec le vide s'insinuent peu à peu dans un psychisme qui finit par s'éparpiller.

Le rappel de la vie de l'artiste, qu'il soit direct ou filtré par l'écriture ou la peinture, s'opère tout au long de l'analyse critique, partie centrale de l'étude. Cette dernière se fait sous l'angle thématique de la quête, une quête qui interpelle à la fois l'espace et le temps, et que déroulent quatre chapitres abordant successivement l'ambivalence du statut de Marguerite Burnat-Provins, à la fois femme et artiste, son approche du primitivisme, la production hallucinatoire de *Ma Ville*, et la problématique du régionalisme face au tout-puissant Paris, que mettent en lumière les rapports difficiles de l'écrivaine avec la capitale et ses éditeurs.

Ce que Catherine Dubuis et Pascal Ruedin résument sous l'«ailleurs» et l'«autre-

fois» est principalement lié à la découverte du Valais, en 1898. Perçu comme une terre intacte et immuable, la région déploie, chez l'artiste comme chez bon nombre de peintres saviésans, l'idéal d'une vie fusionnant avec la nature et se posant en rupture avec la modernité. La réalité réinventée appelle le mythe du retour aux origines et soulève un imaginaire qui ne fait que mettre en évidence les mutations profondes d'une société désormais tournée vers l'industrialisation et le progrès. Le primitivisme, présent tant dans l'écriture que dans la peinture et les arts appliqués, cherche l'évanouissement du temps pour rencontrer la permanence: celle du lieu, mais aussi celle qu'incarnent les figures de la mère et de l'enfant, tous deux perdus. Ainsi, la quête avoue le deuil: la mort de l'enfant et de la mère en elle, la perte du Valais qui lui ferme ses montagnes, la perte partielle d'un mari trop souvent absent, enfin, la perte de l'unité d'un moi qui erre, traqué par des conflits d'identités jamais résolus. Lorsqu'elle entreprend la réalisation géante de *Ma Ville*, – qui s'étendra de 1916 à 1950 – Marguerite Burnat-Provins exile sur quelque trois mille figures son besoin de transcender le réel et de partir à la conquête du manque. A travers une lecture pointue de l'œuvre, les auteurs démontrent pourtant l'impossibilité de l'artiste à se détacher complètement de la réalité, et par là, à la sublimer, soulignant une fois de plus les tensions antagonistes qui compriment la puissance créatrice et l'empêchent de s'épanouir.

Parallèlement aux livres et aux poèmes, l'accueil généreux réservé par les auteurs à la correspondance laisse parler l'inquiétude et la nostalgie, la soif d'absolu, mais aussi la déception face à un besoin de reconnaissance qui ne vient pas. En 1930, aux éditeurs parisiens qui lui tournent le dos, l'écrivaine rétorque par un ancrage définitif en province, au moment où celle-ci est exaltée pour sa simplicité et son authenticité. Marguerite Burnat-Provins y restera jusqu'à sa mort, *réfugiée*.

L'intérêt d'un tel ouvrage réside non seulement dans l'analyse d'une personnalité et d'une œuvre plurielles, mais également dans la mise en contexte de l'histoire sociale que celles-ci convoquent. L'expression littéraire et graphique ne sauraient en effet s'expliquer ni se comprendre sans la prise en compte d'une société dont les bouleversements transforment le paysage urbain, les mentalités et les modes de vie. Catherine Dubuis et Pascal Ruedin positionnent tant la femme que l'artiste avec objectivité et nuance. Le travail de recherche conséquent dont témoigne leur texte et que ne dément pas la documentation fournie à la fin du livre, engage à la poursuite de l'étude.

Stéphanie Bédar