Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)

Rubrik: Tribüne

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: 02.07.2025

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

gewerbliche Gegenstände, und sicher hätte die Plastik unter den Jungen der Ostschweiz noch etwas überzeugender gezeigt werden können.
Damit sind alle Namen der Aussteller genannt. Faßt man nun das Ganze ins Auge, nachdem man sich jedem Einzelnen etwas gewidmet hat, so ergibt sich ein erfreulicher Gesamteindruck mit einigen starken Akzenten. Man wird einige dieser Jungen auf ihrem Weg zur Reife gerne weiter verfolgen. *kn.*

Winterthur

Schweizer Kunst der Gegenwart
Kunstmuseum, 10. September bis 29. Oktober 1944

Die September/Oktober-Ausstellung der Schweizer Kunst, die alle Räume des Winterthurer Kunstmuseums einnimmt, ist aus dem Bestreben hervorgegangen, die erfolgreiche Veranstaltung «Schweizer Malerei und Bildhauerei seit Hodler» im Kunstmuseum Bern auch dem ostschweizerischen Publikum zugänglich zu machen. Eine solche Verlegung forderte eine Anpassung des Ausstellungsprogrammes an die räumlichen Möglichkeiten eines mittleren schweizerischen Museums. Dies machte den Verzicht auf den sechsten Teil der Aussteller und eine Beschränkung der Einzelkollektionen auf höchstens fünf Werke notwendig. Die Auswahl wurde mit Sorgfalt so getroffen, daß unter Weglassung alles deutlich Historischen immer noch Wesentliches über das Schaffen der einzelnen Künstler ausgesagt wird und daß die Beschränkung nur zahlenmäßig, nicht bedeutungsmäßig in Erscheinung tritt. So vermittelt auch die Winterthurer Ausstellung jenen imponierenden Eindruck von der künstlerischen Leistung der mittleren und älteren Generation, wie er in Bern so überzeugend wirkte.
Wenn die Winterthurer Veranstaltung auch dem Besucher der größeren Ausstellung in Bern noch etwas Neues zu sagen hat, so hängt dies nur wenig damit zusammen, daß den Kollektionen zur Abrundung teilweise andere Werke aus Museums- und Künstlerbesitz eingefügt wurden. Vielmehr bestätigt sich die alte Erfahrung, daß ein Kunstwerk in einem anderen Raume auch seinen Ausdruck verändert. Die modernen, hellen und weiten Säle des neuen Museumsflügels in Bern hoben andere Eigenschaften hervor als die behaglichen, intimen Räume des Winterthurer Museums. Statt den formalen treten nun die stimmungshaften Werte stärker in den Vordergrund. Bei der notwendigen Beschränkung der Werkgruppen konnte auch der in Bern so wohl gelungene Versuch nicht wiederholt werden, immer je zwei Künstler in eine spannungsreiche Beziehung zu setzen. Dafür wurden in Winterthur die Werke nach geographischen Gesichtspunkten zusammengefaßt, und es ergab sich die aufschlußreiche Möglichkeit, die charakteristischen Eigenschaften und Tendenzen der wichtigsten schweizerischen Kunstzentren im Nebeneinander der Säle darzustellen. Die Sattheit und pralle Fülle bernischer Malerei steht neben der strengen wandmalerischen Form Basels; die feine, kultivierte Haltung der älteren und die unbeschwertere Farbenlust der jüngeren welschen Generation tritt neben die weiche Poesie des Tessins. In Zürich endlich zeichnet sich neben dem weltläufig großdekorativen Streben deutlich eine volkstümlich poetisierende Gesinnung ab. So vermeidet die Winterthurer Ausstellung eine bloße Wiederholung der schönen Berner Veranstaltung, indem sie durch eine veränderte Gliederung wiederum neue Gesichtspunkte in den Vordergrund rückt. *k.*

Zürich

François Barraud
Galerie H. U. Gasser, Zürich, 15. Aug. bis 15. Sept. 1944

Daß nur wenige Bilder ausgestellt wurden, war für diesen Künstler von besonderem Vorteil, denn sein einzelnes Werk ist von einer ruhigen und klaren Umgebung sehr abhängig. Es handelte sich vorzüglich um Stilleben seiner ganzen Schaffenszeit. Sie vermochten ein charakteristisches Bild von des Künstlers Eigenart zu geben. Die einfachsten, sehr sorgfältig gewählten Gegenstände gelangen in ihrer genauen Anordnung oft zu außerordentlicher Wirksamkeit. Der Raum, welcher sie umgibt, ist kahl; sie sollen durch ihre Isolierung und durch die innere plastische Spannkraft in eine gleichsam magische Beziehung zueinander treten. Bindend innerhalb des Ganzen sind Formen und Linien, die in geometrischer Strenge aufeinander bezogen werden; die Farben sind durchaus sekundär verwendet und von zurückhaltender Kühlheit. Die starke Seite dieser herben und strengen Malerei ist ein fast kindlich schlichtes Gefühl für das Echte und Einfache. Während seiner Pariser Zeit äußerte sich Barraud einmal: «J'aime les primitifs comme un fou, à cause de leur naïveté merveilleuse, de leur architecture et de leur géométrie». Seine ganze Wesensart ist in diesem Ausspruch enthalten. – Die Gefahren einer solchen anerzogenen Einfachheit verraten sich darin, daß gewollte Vereinfachung oft als Starrheit und Härte erscheint, und eines von Barrauds Hauptwerken, betitelt «Tranquillité», drückt trotz der einheitlichen Durchgestaltung eine fast spitzfindig konstruierte Ruhe aus. *P. Portmann*

Tribüne

Die Antwort des Malers

Als ich heute das Atelier des Malers betrat, sah ich ihn nicht frohmütig und pfeifend vor der Staffelei stehen, die Palette in der linken, den Pinsel in der rechten Hand. Über den Tisch gekauert, blickte er mir mit verdrossenem und müdem Gesicht entgegen, und statt eines Grußes sagte er bloß: «Ich bin soeben verurteilt worden.»
Währenddessen rutschte sein Junge hinter der Staffelei auf dem Boden herum und machte sich mit einem Papier zu schaffen; vergnügt plapperte er vor sich hin, stieß seltsame kindliche Laute aus und erläuterte, was er mit Wasserfarben aufzutragen schien, in einem endlosen Selbstgespräch, wie es Kinder zu tun pflegen. «Ja, ich bin verurteilt worden», fuhr der Maler fort, indem er mir eine Zeitschrift zuschob, «dieser freundliche Kritiker beweist es uns schwarz auf weiß, daß wir Maler sämtlich nichts taugen, weil wir in unserm abgeschlossenen Epikursgärtchen nichts Besseres zu tun wissen, als Landschaften, Stilleben, Bildnisse zu malen, statt uns endlich mit den umwälzenden Geschehnissen der Weltgeschichte, mit der Revolution der Geister zu befassen und die Dämonie des fürchterlichen Geschehens, den Untergang der Völker künstlerisch zu gestalten. Verdammt nochmal, du weißt, daß ich, wie alle anständigen Kerle, genug an diesem schrecklichen Krieg leide. Es verschlägt mir beinahe den Atem und würgt mir den Hals, wenn ich an die Leiden, das Elend, die tausendfache, die grenzenlose

Qual der Unschuldigen denke, und wenn ich vor der Leinwand stehe, krabbelt mir die Wut, der Zorn in den Fingern. Vielleicht möchte die Hand in diesen Augenblicken wirklich etwas Besseres als den Pinsel führen; denn irgendwo ließe sich sicherlich ein Schuldiger entdecken. Aber der Pinsel ist mir nun einmal gegeben, und die Erregung, die aus dem Herzen in die Fingerspitzen fährt, verwandelt sich auf der Leinwand in alles andere, nur nicht in ein schauriges, blutrünstiges Zeitgesicht. Ein anderer mag es können – ich sage nicht nein dazu, wünsche ihm Glück und freue mich, wenn es ihm gelingt. Mir und den meisten aber will sich das Unsägliche, das heute an uns geschieht, nicht künstlerisch gestalten, und es scheint uns alle eine Art Scheu oder Ehrfurcht zu lähmen, jene Ehrfurcht, welche alte Völker davon abhielt, den Vorhang vor den letzten Dingen, vor den Geheimnissen zu heben.»

Der Maler war aufgestanden, blieb eine Zeitlang vor der Staffelei stehen, auf der ein angefangenes Bild, ein Stillleben mit einem Laib Brot, auf ihn wartete, und ging dann auf dem knarrenden Boden des Estrichateliers auf und ab. Den Kopf gesenkt wie ein Stier, der einen Gegner anfallen will, fluchte er dann und wann vor sich hin, hemmte aber immer wieder vor der Staffelei den Schritt, kniff ein Auge zu und überlegte. Ich suchte ihn zu besänftigen, meinte, daß hier ein Einzelner eine private Ansicht geäußert hätte, und wenn er scheinbar der Zeit den Rücken zukehre, so sei sie doch mit ihren Ängsten und Nöten und Hoffnungen in ihm wie in uns allen und wirke sich mittelbar in seinem Werke aus. «Ja, und mittlerweile lesen die Leute diese verdammte private Ansicht und zögern mehr denn je, unsere Bilder zu kaufen. Ich mag dann zusehen, wie ich uns ernähre, wie ich meinem Jungen ein Stück Brot verschaffe», knirschte der Maler und griff nach dem Pinsel. Ich bog um die Staffelei und kauerte zum Knaben nieder; mit blutigen Farben malte er ein zertrümmertes brennendes Haus, in dessen auseinanderklaffendem Dach ein Flugzeug stak. Lächelnd wollte ich den Vater auf seinen «zeitaufgeschlossenen» Sprößling aufmerksam machen, aber dieser stand dicht vor der Leinwand, gleichsam von einer unsichtbaren, aber undurchdringlichen Wand umschlossen und setzte mit dem Pinsel vorsichtig Strich um Strich auf das Bild. Das braune Brot erwuchs langsam zur prallen, rundlichen Form. Herb und kräftig hob es sich von einem bläulichen Tischtuch ab, und je mehr es gedieh, desto mehr entspannten sich die Züge des Freundes in der Zwiesprache mit dem werdenden Werk. «Ich wollte dem Kritiker schreiben», sagte er schließlich und war nun ganz ruhig, «aber ich will es lieber doch nicht tun. Dies ist meine Antwort, dies mein Zeitgesicht.»

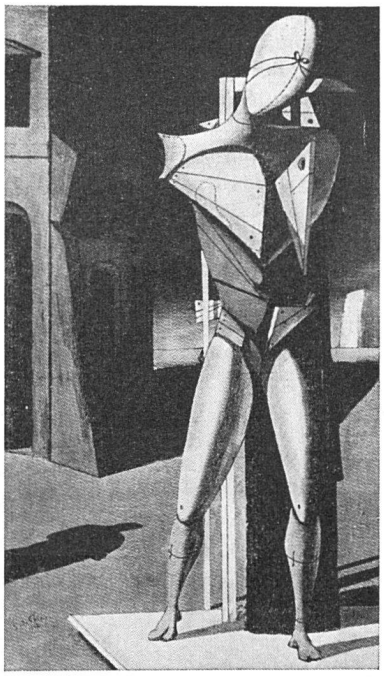
Nun schwieg auch ich und schaute gebannt auf das Bild. Das war nicht irgendein Brot, das man beim Bäcker holt, das war das Brot an sich, mit dem seit Anbeginn, in allen Zeiten, Menschennot und Menschenhoffnung verbunden sind, und man konnte es nicht betrachten, ohne daß im Herzen jenes schöne Gebet, jene schlichte, tiefe Bitte aufstieg: «Gib uns heute unser täglich Brot!» *Eugen Felber*

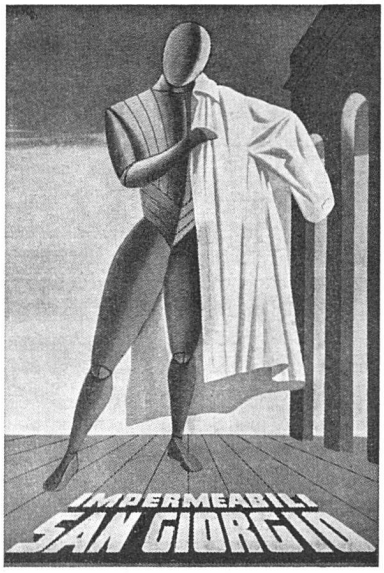
Zu den Wettbewerben über Erinnerungsgeldstücke

Die künstlerisch unbefriedigenden Resultate der Wettbewerbe für die Gestaltung der Erinnerungs-Fünfliber zur St. Jakobsfeier 1944, zur 600-Jahrfeier des Bestehens der Eidgenossenschaft 1941 und für den Wehranleihe-Fünfliber sind von der öffentlichen Kritik, bis auf wenige Ausnahmen, nicht bemerkt worden, offenbar, weil man der damit verbundenen vaterländischen Sache nicht schaden wollte. Nur in den engeren Fachkreisen ist ein Unbehagen über die kritiklose Hinnahme der Resultate zurückgeblieben. Gleichzeitig aber auch begann sich eine Diskussion über die Ursachen dieser mageren Ausbeute zu entfachen. Wenn man bei künftigen Wettbewerben für neue Münzbilder bessere Resultate erzielen will, ist es nötig, die Erfahrungen aus den bisherigen Veranstaltungen zu sammeln und auch den Interessenten zugänglich zu machen. In diesem Sinne wollen die folgenden Bemerkungen aufgefaßt sein.

Bei allen drei Wettbewerben wurde verlangt, daß der Teilnehmer ein Modell von 20 cm Durchmesser und dazu eine photographische Verkleinerung auf die natürliche Größe eines Fünffrankenstückes liefere.

Dabei ergaben sich bei allen drei Wettbewerben deutlich zwei Gruppen von Arbeiten. Auf der einen Seite standen die wohl meist von Bildhauern stammenden *«bildhauerischen» Lösungen.* Sie waren fast immer zu stark plastisch gedacht. Es zeigte sich, daß ihre Urheber vom Wesen des Geld-Klein-





Avantgarde-Malerei von gestern und Werbegraphik von heute: Giorgio de Chirico, Il Trovatore (1917) – Inserat aus der Illustrazione Italiana 1943

reliefs mehrheitlich keine Ahnung haben, einfach schon deshalb nicht, weil sie sich mit dieser so seltenen Aufgabe überhaupt noch nie abgegeben haben. So übertrugen sie ihre Auffassung vom Großrelief auf das verlangte Maß von 20 cm Durchmesser und waren dann vielleicht selbst erstaunt, in der photographischen Verkleinerung erst zu spüren, daß da etwas noch nicht stimmt.

Die zweite Gruppe der Mitarbeitenden bestand dagegen offensichtlich aus *Graphikern.* Hier war meist die Lösung der Schrift und der heraldischen Zugaben besser als bei den Bild-

hauern, während die plastische Durchbildung reizloser war, was sich ebenfalls in der photographischen Verkleinerung erst recht zeigte. Beide Gruppen von Teilnehmern haben unter der Forderung nach einem 20 cm großen Bilde nicht den «Geldmaßstab» gefunden, da sie ihre Skizzen und Entwürfe eben in dieser Größe machten und die photographische Verkleinerung erst in einem Zeitpunkt möglich war, in dem eine Korrektur nicht mehr vorgenommen werden konnte.

Um das zu verstehen, sei ein Hinweis auf die Entstehung der guten alten Münzen gegeben: Der originalgroße Entwurf wurde meist vom gleichen Künstler in der negativen Form geschnitten. Der Entwerfer war in den weitaus meisten Fällen auch der Stempelschneider. Er hat sich dadurch ein feines Gefühl für die künstlerischen und praktischen Forderungen des Geldstückes bewahrt.

Heute dagegen hat die Erfindung der Reduktionsmaschine mit der Möglichkeit, Mikro-Ornamentik auf mechanischem Wege herzustellen, das Gefühl für das maßstäblich Richtige ertötet. Sie erlaubt Maßstäbe, die von Hand unmöglich gestochen werden könnten und wegen ihrer Feinheit mit dem bloßen Auge überhaupt nicht genossen werden können. Man kann hier den Einwand, daß wir die künstlerische Form für die neue technische Möglichkeit noch nicht gefunden hätten, wie das bei vielen anderen Maschinen der Fall war, nicht gelten lassen, da das Sehvermögen des normalen menschlichen Auges eben begrenzt ist und eine Kleinkunst, die nur mit der Lupe betrachtet werden kann, für ein Geldstück unsinnig wäre.

Aus diesen Erwägungen ergibt sich die Forderung, daß der Entwurf zu einem Geldstück in seiner *natürlichen Größe* bzw. Kleinheit verlangt werden soll. Am besten wäre natürlich die Einforderung eines im Negativschnitt gewonnenen Entwurfs in Originalgröße. Da aber dieses Verfahren heute nur von wenigen Künstlern beherrscht wird, kann an dessen Stelle ganz gut eine *zeichnerische Darstellung* treten, die möglichst realistisch schattiert sein muß. In einer dazu geforderten rein linearen Vergrößerung auf etwa dreifache Originalgröße, die *nicht* schattiert sein darf, wäre dem etwas ungeübteren Kleinzeichner die Möglichkeit gegeben, seine Beherrschung der Form zu beweisen. Vom Träger des ersten Preises müßte dann erst das Modell in 20 cm Größe hergestellt werden oder, wie das auch im letzten Wettbewerb vorgesehen war, diese Arbeit auch einem Fachmann übertragen werden, falls der Preisträger das Kleinmodellieren nicht genügend beherrscht.

Eine zweite und ebenso wichtige Frage ist die, ob die durchführenden behördlichen Instanzen den richtigen Weg wählten, um zu einer richtigen Beurteilung der eingegangenen Arbeiten zu kommen und schon durch die Zusammenstellung der Jury die Beteiligung der geeigneten Künstler zu bewirken.

Ausschreibende Behörde des im übrigen ausgezeichnet organisierten Wettbewerbes war das Eidg. Finanzministerium, dem das Münzwesen unterstellt ist. Es ließ sich vom Departement des Innern beraten, dem die Betreuung der künstlerischen Fragen obliegt. Dieses unterhält die Eidg. Kunstkommission und die Eidg. Kommission für angewandte Kunst, die ihm in den sie betreffenden Gebieten beratend und durchführend zur Seite stehen. Warum nun in allen drei Wettbewerben die Kunstkommission das erste Wort zu sagen hatte, während nur beim letzten Wettbewerb die Kommission für angewandte Kunst beigezogen wurde, ist unklar. Nach der Definition des Unterschiedes zwischen angewandter und freier Kunst, wie sie das Departement des Innern anläßlich einer Diskussion mit dem Werkbund selbst gegeben hat, wäre die *Kommission für angewandte Kunst* allein zuständig gewesen; denn angewandte Kunst sei, was sich vervielfältigen ließe, und freie Kunst, was nur in einem Original bestehe. Die Bestimmung der beratenden Behörde nun ist aber in diesem Falle schon sehr wichtig, denn von ihr hängt wiederum Vorschlag und Wahl der für die besondere Aufgabe geeigneten Juroren ab.

Bei der Jury für den Jakobstaler bestand in der Vertretung der Künstler ein Übergewicht von zwei freien Bildhauern und einem Maler gegenüber nur einem Metallplastiker. Ganz fehlte in ihr ein Graphiker, Metallgraveur oder sonst ein Fachmann für die Schrift. Für ähnliche Aufgaben sollte künftig ein besseres Verhältnis der zur Beurteilung von Bild und Schrift geeigneten Juroren gesucht werden. Durch ihre Beziehung zu den entsprechenden Fachkreisen ist die Kommission für angewandte Kunst in der Lage, dafür die geeigneteren Vorschläge zu machen als die Kunstkommission. – Diese Bemerkungen sollen keine Kritik an der Tätigkeit der drei Preisgerichte bedeuten, die sicher nach bestem Gewissen geurteilt haben; sie wollen einzig zeigen, wie die Qualität der Resultate eines künftigen Wettbewerbes gesteigert werden könnte. *C. F. Z.*

Zum Wettbewerb für einen Brunnen in der Anlage Geßnerallee in Zürich

Der Zürcher Stadtrat veranstaltete unter sechs Bildhauern einen beschränkten Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einen Brunnen in der Anlage Geßnerallee–Sihlstraße. Das Preisgericht traf folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 600): Alfred Huber; 2. Preis (Fr. 575): Otto Teucher, Mitarbeiter E. Zamboni, Arch.; 3. Preis (Fr. 550): Robert Müller, Mitarbeiter H. Pfister, Arch.; 4. Preis (Fr. 275): Otto Müller.

Die architektonische Situation ist folgende: Durch Entfernen der Gebäude vor dem Hallenbad wird ein geräumiger Platz entstehen, und im Zusammenhang damit soll in der Geßnerallee, die beim Warenhaus Ober in die Sihlstraße mündet und dort ein langgestrecktes Dreieck bildet, ein Brunnenbecken und eine Plastik aufgestellt werden. Die gestellte Aufgabe ist also in erster Linie ein städtebauliches Problem. Bei ungeklärter baulicher Situation wurde ein Wettbewerb für Bildhauer veranstaltet, d. h. es wurden zwei Aufgaben, die hintereinander gelöst werden sollten, zu einer zusammengezogen. Aus der Situation ergeben sich zwei Möglichkeiten: die Brunnenanlage auf das Warenhaus Ober zu beziehen oder eine Verbindung mit dem Platz vor dem Hallenbad zu suchen, was eine Verbreiterung der Anlage nach dem Schanzengraben hin voraussetzt. Durch diese zweite Lösung wird eine großzügige Zusammenfassung von Platz und Anlage erreicht, und die Plastik erfüllt eine architektonische Funktion, anstatt nur ein dekoratives Moment in der Anlage zu sein. Die Bildhauer des Preisgerichtes neigten mehr der ersten Möglichkeit zu. So wurde der erste Preis einem Projekte zuerkannt, das die Anlage in ihrer jetzigen Form bestehen läßt und nur eine Umfassungsmauer an Stelle des Holzgeländers vorsieht, sich also um eine Gestaltung der Situation gar nicht bekümmert. Es scheint, daß sich das Preisgericht, wie leider schon oft, durch die in kleinen Gipsmodellen geschickt naiv gemachten Mädchengruppen bestechen ließ und sich nicht genügend Rechenschaft darüber ablegte,

daß sowohl das Motiv an sich wie auch dessen eher malerisch-graphische als plastische Auffassung einen überlebensgroßen Maßstab nicht verträgt. Durch das Projekt von Bildhauer Teucher und Architekt Zamboni, das den zweiten Preis erhielt, wird eine Verbindung mit dem Platz vor dem Hallenbad erreicht, aber gleichzeitig durch Orientierung der Figurengruppe nach dem Warenhaus auch zu diesem eine Verbindung gesucht, was eine etwas unklare Situation ergibt.

Der dritte Preis, Robert Müller und Architekt H. Pfister, zeigt nach unserer Meinung die klarste und konsequenteste Lösung. Die Anlage wird wie beim zweiten Preis nach dem Schanzengraben hin soviel erweitert, daß die auf hohem Sockel sitzende männliche Figur, die nach allen Seiten gute Ansichten zeigt, ziemlich in die Achse des Hallenbades zu stehen kommt und dadurch eine die Gesamtsituation klärende architektonische Funktion erhält.

Man möchte die Frage stellen, ob es nicht, um im engeren Wettbewerbe unter den drei ersten Preisträgern zu einem befriedigenden Resultat zu kommen, angezeigt wäre, die Gestaltung der Gesamtsituation zuerst von berufenen Fachleuten abklären zu lassen und den Standpunkt der Plastik wie auch des Brunnenbeckens festzulegen, so daß sich der Bildhauer ganz auf die Plastik und die Formengebung des Beckens konzentrieren kann.

A. T. A.

Eindrücke aus der Genfer Architekturhochschule

Mit Spannung haben wir jungen Bauschüler der E. T. H. die Gründung der «Haute Ecole d'Architecture» in Genf verfolgt. Wir spürten, daß da etwas ganz Neues im Entstehen begriffen war: die Kristallisation einer Idee. Und wenn ein Meister wie Beaudouin am Werke war, mußte es schon etwas Großes, etwas Ganzes werden.

Da es vielleicht im Wesen des Architekten liegt, sein Urteil nur nach eigener Anschauung und Empfindung zu bilden, reisten wir hin und statteten anfangs Mai dieses Jahres dieser Schwesterschule den ersten Besuch ab. Der Empfang, den uns Lehrer und Schüler bereiteten, war so herzlich und offen, wie es der welschen Art entspricht.

Eine kleine Ausstellung von Projekten zeigte einige Beispiele aus der reichen Fülle eines Semesterprogramms. Eine frische Luft wehte aus diesen Blättern. Vom Badezimmer bis zum Triumphbogen werden alle Gebiete berührt und in 14tägigen oder 10stündigen Aufgaben bearbeitet. Man will den Studenten zuerst mit der ungeheuren Vielfalt des Berufes bekanntmachen, bevor man ihn an das gründliche Projektieren heranläßt.

Vor allem beeindruckte uns die Freiheit in der Auffassung, in der Darstellung und – was wir besonders deutlich bei der gemeinsam ausgeführten Tageskonkurrenz erlebten – in der Arbeit. So wie in den Ateliers Schweizer, Italiener, Bulgaren, Franzosen fröhlich nebeneinander arbeiten und jeder seine Sprache spricht, so kann sich auch in der Architektur jeder frei nach seiner Art ausdrücken. Einen stilistischen Zwang kennt man nicht. Nur die allgemein gültigen Faktoren, wie Logik, Echtheit und Ehrlichkeit, praktische Durchführbarkeit, Proportion und Harmonie, werden beurteilt, ja sogar nach strengen Grundsätzen analysiert. Gerade das ästhetische Gefühl wird durch Analytik-Übungen an historischen Bauten besonders geschult. Der ganze Lehrvorgang spiegelt den Einfluß der französischen «raison».

Wir Deutschschweizer, die wir gewohnt sind, mehr gefühlsmäßig und mit einem ausgesprochenen praktischen Sinn an unsere Aufgaben heranzutreten, staunten ob all dieser Systematik und Theorie im architektonischen Entwerfen.

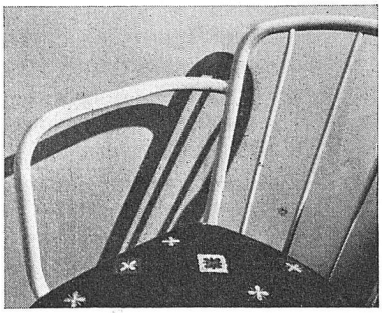
Dieser Kontakt mit einer neuen Schule steigerte noch unsere Hochachtung vor dem Beruf, da wir wieder einmal erinnert wurden, nach welchen hohen Gesetzen unsere Kunst regiert wird. Es ging uns in Genf ein Licht auf, das unsere Begeisterung aufs neue entflammte. Wir verdanken es dem Zutrauen und der Freundschaft, die man uns spontan entgegenbrachte.

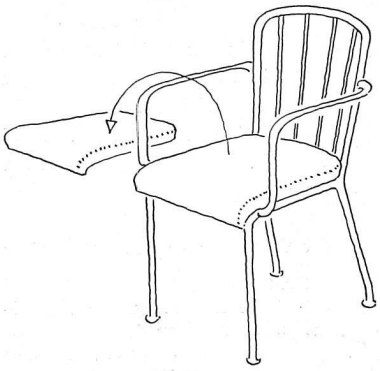
Pierre Zoelly

Nachschrift der Redaktion.

Anfang Juni statteten die Genferstudenten den Zürcher Kameraden einen Gegenbesuch ab. Wir sind der Auffassung, daß die vermehrte Pflege solcher Beziehungen von Schule zu Schule sehr zu begrüßen und von seiten der Lehrerschaft zu unterstützen sind. Es ergeben sich daraus für die Studierenden wertvolle Anregungen verschiedenster Art und Verbindungen, die auch für das spätere Leben wertvoll sind.

Möbel





Neue Embru-Möbel
Mappenständer und Gartenstuhl mit abnehmbarem Sitz und flacher Armlehne

Bücher

Die Kunstdenkmäler der Schweiz

Die *Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte*, die 3200 Mitglieder zählt, macht im Jahresbericht 1943