

# Tribüne

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **40 (1953)**

Heft 9: **Wohnquartiere**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

erten die Kunstfreunde Lübecks ein herzliches Wiedersehen mit einem Künstler, der Jahrzehnte in Lübeck tätig war und der Stadt einst – durch seine vorbildliche Gebrauchsgraphik – einen guten Ruf eingebracht hat.

### III. Hannover

Die Kestner-Gesellschaft in Hannover setzt ihre vorbildliche Ausstellungstätigkeit unter der Leitung Alfred Hentzens überlegen fort. Die monatlich wechselnden Ausstellungen sind gewissenhaft vorbereitet, bedachtsam ausgewählt und – durch die ausgezeichneten Kataloge – vorzüglich interpretiert. Das Jahr 1953 wurde durch die Gemeinschafts-Ausstellung von *Theodor Werner*, *Woty Werner* und *Hans Uhlmann* eröffnet. Theodor Werner gehört zu den Deutschen, die, vom Nachimpressionismus herkommend, langsam tastend den elementaren Ausdruckswert der vom Zwang des Gegenständlichen befreiten Formen und Farben in seine Kunst aufnimmt, um von symbolhaften Dingen und Vorgängen auszusagen, die in bildhafter Sprache ein neues Weltbild entwerfen, ohne dabei in modische Konjunktur zu verfallen. In seinen Bildern spüren wir ernste Verantwortung, Vorsicht und Bedachtsamkeit. Woty Werner, die Gattin Theodor Werners, erreicht auf dem ihr eigenen Gebiet der Bildwirkelei höchste Vollendung. – Hans Uhlmanns plastische Kunst trägt auf ihre Weise dem neuen Weltbild Rechnung. Von der menschlichen Gestalt ausgehend, entwickelt sich seine Kunst langsam über zunehmende Vereinfachung der Form bis zur reinen Abstraktion vom Gegenstand. Bewegungsmomente werden sichtbar, plane und wölbige Flächen, schnittige Konturen spielen mit- und gegeneinander. Entnaturalisierung und Entmaterialisierung werden nicht gewollt, sondern im Umgang mit dem Material (Drähten, Stäben, Stahlplatten, Bandstahl) gefunden.

Die *Erich Heckel*-Ausstellung (anlässlich seines 70jährigen Geburtstages) zeigte das Lebenswerk dieses lautereren, liebenswerten Expressionisten in einer ausgezeichneten Auswahl. Heckel gehört zu den Wegbereitern, die man zu Unrecht verkennt, weil er stets ein Feind der Sensation, des Chaotischen und Unbändigen war. Sein Werk ist durchzogen von einer großen Liebe und Bescheidenheit vor den Dingen, vor der Landschaft, vor den Blumen, vor den Freunden, vor den Menschen. Der revolutionäre Drang seiner expressionistischen Frühzeit hat sich im

Lauf der Jahre zu einer klaren, besonnenen und friedlichen Ordnung von stets gegenständlich bezogenen Farben und Formen entwickelt.

«*Acht italienische Maler*» nannte sich eine vielversprechende und anregende Ausstellung, die acht jüngere Repräsentanten der abstrakten Sprache in Italien vorführte. Mit spielerischer Unbekümmertheit, mit südlichem Farbreichtum und üppiger Einbildungskraft entstehen Visionen von lebensvoller Daseinsfreude. *Emilio Vedova* (\*1919), *Enno Morlotti* (\*1910) und *Renato Birolli* (\*1906) überraschten durch strenge Ordnungen, bald in Schwarz-Weiß, bald in Farben, bald klar prismatisch, bald wie durch farbige, lichtdämpfende Gläser gesehen. *Mattia Moreni* (\*1920) erfreute durch überzeugende konstruktive Zeichnungen, *Antonio Corpora* (\*1909) durch eine erregende Dynamik, *Afro* (\*1912) durch magisch-stille Klänge, *Giulio Turcato* (\*1912) durch seine Rousseau-Nähe und *Giuseppe Santomaso* (\*1907) durch seine Sicht der technischen Welt. Die Ausstellung wurde vermittelt durch Will Grohmann, der auch das prägnante Vorwort für den Katalog geschrieben hat.

Das künstlerische Leben in Norddeutschland ist voller Verheißung. Die höchsten Fähigkeiten sind wieder wach; Künstler und Kunstinstitutionen bemühen sich, die Krise durch Schaffung und Vermittlung neuer Werte zu überwinden. Die Grenzen nach Westen, Süden und Norden sind wieder offen.

H.-F.G.

## Tribüne

### Zur Juli-Nummer von «DU»

Wenn wir uns hier zur Juli-Nummer der Zeitschrift «DU» äußern, in der Werner Bischof einige Proben seiner überwältigend schönen Aufnahmen aus dem Fernen Osten vorlegt, so geschieht es nicht, um ihm unsere Bewunderung auszudrücken. Er ist dieser Bewunderung gewiß, so sehr, daß es kaum einer weiteren Äußerung bedarf. Unsere kritische Anmerkung geht weder an seine Adresse noch an die der Redaktion, der man für ein so prachtvolles Heft nur dankbar sein kann.

Aus einem grundsätzlichen Grunde soll auf dieses außerordentliche Heft hingewiesen werden: es ist – ungewollt und nur nebenbei – ein einziger, groß-

artig eklatanter Beweis gegen die Farbphotographie. Um kein Mißverständnis aufkommen zu lassen: gerade weil auch die wenigen farbigen Bilder des Heftes von höchster Qualität sind, nehmen wir den Anlaß wahr, um ein grundsätzliches Wort zu äußern. Jedes sensible Auge wird sich für die nicht-farbigen Bilder gegen die farbigen entscheiden, sofern es sich überhaupt zu einer solchen Entscheidung verantwortlich fühlt. In den Schwarz-Weiß-Aufnahmen konzentriert sich alles auf den Ausdruck, man schlägt die Seiten auf und hält jedesmal den Atem an, man ist getroffen, beglückt, erschüttert. In den Farbaufnahmen hingegen muß man nach ausdrucksvollen Zügen suchen, sie berühren nicht unmittelbar, das farbige Detail nimmt überhand und beansprucht bestenfalls unser sachliches Interesse. Da ist etwa eine japanische Familie beim Reismahl: Gesichter, an denen wir betroffen Anteil nähmen – wenn sie sich nicht in der Trivialität der Farben verlören. Unmittelbar daneben das Gesicht eines Mannes, der mit der Hand seine Stirn berührt – nun in Schwarz-Weiß: das Bild geht in uns ein, wir werden es nicht mehr vergessen. Man kann die einzelnen nicht-farbigen Bilder durchgehen und sich jedesmal fragen: wie wäre das gleiche Bild in Farben? Man würde fühlen, wie allein schon bei dieser Vorstellung der ganze Ausdruck sich zurückzöge und allen möglichen Details Platz machte, die ohne Bedeutung sind. Und umgekehrt könnte man versuchen, sich die farbigen Bilder hell-dunkel vorzustellen: man würde sehen, daß sie dadurch zu einer Intensität des Ausdrucks kämen, die von den Farben übertönt wird. Es ist seltsamerweise so: wo uns die Dinge in ihrer nackten Erscheinungsechtheit entgegenreten, da wirken sie wie versteckt hinter ihrer eigenen wirklichen Erscheinung. Wo sich aber der Schleier der Grautöne über sie legt, da offenbaren sie ihr Leben, ihr Schicksal, ihr Wesen. Es kommt vor, daß die Natur selbst ihre Farbigkeit ins Nur-noch-Stimmungsmäßige wandelt. In solchen Fällen wird die Farbphotographie indiskret wie ein lauter Reporter vor einem schicksalsmäßigen Vorgang: sie verhöhnt, was echt ist, sie trivialisiert nicht nur die Erscheinung, sondern ihren Gefühlsgehalt. Man vergleiche das unbeschreiblich stimmungsvolle (schwarz-weiße) Bild der durch den Schnee wandelnden Shinto-Priester mit der farbigen Aufnahme des Angkor-Vat-Tempels bei aufgehender Sonne!

Gewiß können manche farbige Sensationen nur mit dem Mittel der Farbe registriert werden (der rote Fleck auf dem weißen Gesicht des Bettlerkindes, der grüne Efeu zwischen den über ein steinernes Antlitz hinwegwuchernden Baumwurzeln). Vor allem aber hat sie dort ihren Lebensbereich, wo es um das rein Dokumentarische geht: wo es darauf ankommt, mit dem Kostüm eines japanischen Schauspielers bekannt zu machen, oder wo der auf viele Töpfe verteilte Reichtum der chinesischen Küche ebenso wichtig, ja wichtiger ist als der Mensch, der das alles den Geistern zum Opfer bringt. Solche rein dokumentarische Aufgaben machen zweifellos einen bedeutenden Teil der Photographie aus. Aber man soll sich im klaren sein, *welchen* Teil sie ausmachen und auf welchen daher sich die Farbphotographie im großen und ganzen beschränken müßte. Wenn es gilt, durch Schönheit oder durch Ausdruck zu berühren, ist die Farbe im Wege; und zwar vielleicht um so störender, je vollkommener technisch sie ist.

Es soll hier nicht versucht werden, diese Stellungnahme ästhetisch zu unterbauen und zu legitimieren. Es soll lediglich, um dies auszusprechen, die Gelegenheit benutzt werden, die dadurch gegeben ist, daß Werner Bischof uns als ein solcher Meister seines Handwerks gegenübertritt und vor allem als einer, dem es offenbar um all die Dinge geht, die ihre farbige Erscheinung nur als eine Hülle tragen, die ihr Wesen nicht berührt. *Werner Schmalenbach*

#### **Bleibt Aeschbachers «Harfe» in Zürich?**

Bereits haben Unverstand und Fahrlässigkeit die Stadt Zürich um Max Bills seither – gewissermaßen postum – berühmt gewordene «Kontinuität» gebracht. Diese faszinierende Plastik, die während der Züka 1947 im Arboretum aufgestellt war, wurde damals beim Abtransport auf etwas rätselhafte Weise zerstört. Gegenwärtig besteht für ein monumentales Werk von ähnlicher Bedeutung wieder die Gefahr, daß die Öffentlichkeit um seinen Besitz betrogen wird. Im Garten des neuen Kantonsspitals steht Hans Aeschbachers «Harfe», eine übermannshohe Granitscheibe von rhythmisch-organischer Gestaltung, ein raumschaffendes Plastikelement von prachtvollem Eigenleben, zugleich naturhaft wie die umgebende Vegetation und künstlerisch-individuell aus-



Die «Harfe» von Hans Aeschbacher im Garten des Zürcher Kantonsspitals

Photo: Hugo P. Herdegs Erben, Zürich; Aufnahme: Walter Binder

druckhaft. Aber die Skulptur ist ein abstraktes Werk, und sie geht denen schwer ein, die meinen, jede Kunstform müsse auch immer einer Naturform nachgebildet sein, z. B. einem Mädchen mit einer Gans oder dem Erfinder der Schutzpockenimpfung. Sie laufen Sturm gegen die Plastik und suchen den Regierungsrat des Kantons Zürich von dem Gedanken abzubringen, daß dieses Werk für den Kantonsspitalgarten angekauft werden solle. Die Würfel sind noch nicht gefallen. Ob diesmal die bessere Einsicht siegt? *h. k.*

#### **«Unerfreuliches vom Schulhaus Felsberg in Luzern»**

Anmerkung der Redaktion: *Wir bringen die nachfolgende, uns von der Schuldirektion der Stadt Luzern übersandte Stellungnahme zu der im Juliheft erschienenen kurzen Notiz aus Gründen objektiver Darstellung gerne zum Abdruck. Jene Notiz stützte sich durchaus nicht auf einseitige Orientierung, sondern auf das Studium des – dies sei zugegeben – nicht weltbewegenden «Falles» auf Grund verschiedener Aussagen und Dokumente. Weswegen man die schöne Brunnenschale nicht beließ, nur das gefährliche Seepferdchen entfernte und es durch einen anderen Wasserspeier ersetzte, bleibt nach wie vor die offene Frage.*

«Unter diesem Titel macht *a. r.* im WERK Nr. 7 vom Juni 1953 einige Bemerkungen über die Entfernung der Brunnenanlage mit Seepferdchen auf dem Pausenplatz des Felsberg-Schulhauses und das Entfernen verschiedener schöner Stauden, der Pflanzen im Innern des Gebäudes und andere unverständliche Veränderungen».

Da der Vorwurf, daß hier einigen engstirnigen Lehrern und einem machtungshungrigen Abwart mehr Gehör geschenkt wurde als jenen Lehrern... völlig unbegründet und unzutreffend ist, sieht sich die Schuldirektion der Stadt Luzern zu folgender Richtigstellung veranlaßt:

Die Brunnenanlage mit Seepferdchen wurde auf eindringlichen Wunsch des Schulhausvorstandes und der Lehrerschaft entfernt, nachdem die Bronzedornen des Seepferdchens mehrmals Anlaß zu Verletzungen von Kindern gaben und die Verantwortung nicht weiterhin übernommen werden konnte, daß Schulkinder vielleicht dauernde schwere Schäden (Augenverletzungen usw.) erleiden müßten. Ein Knabe erlitt durch Sturz auf das Seepferdchen einen tiefen Riß, der genäht werden mußte. – Die alte Ulme war im Stamm vollständig morsch und mußte gefällt werden, weil sie eine Gefahr für die Schulkinder bedeutete. Zudem hatte ein Novembersturm einen Haupt-

ast der Ulme abgespalten und auf das Dach des Turnhallengebäudes geworfen. Die Pflanzen in den Trögen und Tontöpfen im Innern des Schulhauses konnten zum größten Teil nicht beibehalten werden; einesteiis mangelte ihnen das natürliche Licht, andernteils wäre eine einläßliche Pflege und ein ständiges Versetzen in einem öffentlichen Gebäude nicht möglich gewesen. Die anerkannten Qualitäten des Felsbergschulhauses wurden durch die Entfernung der Brunnenanlage, einiger Sträucher und der kranken Ulme in keiner Weise beeinträchtigt.

Schul- und Baudirektion der Stadt Luzern übernehmen für die angeordneten Maßnahmen jede Verantwortung. Sie wehren sich dagegen, daß eine Sache in der Öffentlichkeit und in Fachblättern tendenziös dargestellt und aufgebauscht wird, die nicht der Rede wert ist.»

## Öffentliche Kunstpfege

### Die Schweizer Beteiligung an der II. Biennale von São Paulo

Die Schweiz beteiligt sich offiziell an der II. Biennale des Museu de Arte Moderna in São Paulo (Brasilien), Herbst 1953. Die von der eidgenössischen Kunstkommission vorbereitete Vertretung unseres Landes umfaßt eine Kollektion von Ferdinand Hodler und außerdem je eine Werkgruppe von Serge Brignoni, Albert Chavaz, Coghuf, Max Gubler, Max Kämpf, Lermite, Max von Mühlener, Charles-François Philippe, Marcel Poncet und Gerold Veraguth.

## Formgebung in der Industrie

### Über die Bedeutung technischer Her- stellungsvorgänge für die Form

Am 22. September 1903 wurde in Niederurnen (Kanton Glarus) die Schweizerische Eternit-Industrie gegründet. Dem damaligen Verwaltungsrat gehörte unter anderen Mitgliedern auch der Erfinder dieses neuen Baustoffes, Ludwig Hatscheck (1856-1914), gebürtig aus Olmütz, an. Seither hat sich das Unternehmen in raschem Zuge entwickelt. Es ist für das Bauen in der

Schweiz und im Ausland und allgemein für die heutige Architektur grundlegend wichtig geworden. Aus der soeben erschienenen lesenswerten und typographisch schönen Jubiläumsschrift bringen wir den Artikel von Hans Curjel zum Abdruck, weil er vom Standpunkt der industriellen Formgebung aus allgemeines Interesse besitzt. Red.

Form entsteht durch das Zusammenwirken der verschiedensten Kräfte. Neben mannigfachen ästhetischen Impulsen, die jeglichem Schaffen des Menschen tief eingeboren sind und die aus unbewußten Quellen seine Handlungen und Schöpfungen beeinflussen, stehen Komponenten, die sich aus technischen Überlegungen und Zusammenhängen, aus ökonomischen Bedingungen und anderen verwandten Voraussetzungen ergeben. Während in früheren Zeiten die Form ihr entscheidendes Gesicht in starkem Maß durch die Hülle, durch Oberflächenaufteilung, durch symbolisch oder ästhetisch bestimmten Schmuck erhielt, tritt sie in jüngster Zeit auf Grund anderer Schaffens- und Gestaltungsmethoden in Erscheinung. Das Zeitalter wissenschaftlicher Konzeption und kühner technischer Entdeckungen hat neue Möglichkeiten hervorgebracht, deren sich der formschaffende Mensch bedient. Neue Arten der Schönheit werden in ihrem Gefolge sichtbar.

Unmittelbar aus Konstruktion entstehen neue Formstrukturen und von ihnen aus neues Formbewußtsein. Die verschiedenen neuen technischen Materialien führen zu neuen Formzusammenhängen. Gestaltungsmethoden, die unmittelbar von den Zweckbedingungen ausgehen, bringen Gebilde hervor, bei denen gerade die Betonung des sichtbar Funktionalen ästhetische Wirkungen ausstrahlt. Die auf diese Weise entstehende Formenwelt trägt vorwiegend geometrische Züge, in denen die Sensibilität (Proportion, Balance, dynamische Kraft) nicht weniger zum Ausdruck kommt als in den geschmückten Gebilden früherer Zeiten. Industrieform und Zweckbau gehören heute ebenso dem Reich des Künstlerischen an wie Malerei, Musik oder Dichtung. Entscheidende Impulse dieser Entstehungsvorgänge gehen vom gestaltenden Menschen aus, vom Ingenieur, vom technisch und ästhetisch trainierten Formgestalter und vom Architekten, der aus Erkennen, Wissen und Willen Formen schafft.

Bei der Formwerdung sprechen jedoch auch Impulse mit, die, von anderer Richtung her wirkend, nicht über-

sehen werden dürfen. Im Material selbst liegen Formkeime, die ohne jeden Zusammenhang mit dem Ästhetischen ein Eigenleben führen und bestimmte Kräfte ausstrahlen. Sie bedeuten für die Form etwa das gleiche, wie das Plasma für die Gestalt der Lebewesen bedeutet. Durch den Herstellungsprozeß, durch den das Rohmaterial zum handlichen Objekt der Verarbeitung wird, präzisieren sich diese Keime. Es entstehen während des technischen Vorgangs formale Grundgebilde und Grundstrukturen, die zu den verschiedensten präästhetischen Gestalten führen. So bringen die Herstellungsvorgänge beim Eisenguß, beim Glas, beim Steingut gleichsam ein fundamentales Alphabet hervor, das bei der weiteren Verarbeitung solcher Stoffe sich in spezifische Formen entwickelt: scharfe, exakte Kanten, Rundungen, kristallinische Gebilde usw. Wie bei den herkömmlichen Stoffen haben sich auch beim Asbestzement bestimmte Ausdrucksformen entwickelt. In den Endprodukten der Eternit-Fabrikation spiegeln sich die dynamischen Entstehungsvorgänge: das Aufrollen des dünn-schichtigen Asbestzement-Flores, der hohe Druck, der auf die nassen, un-abgebundenen Platten ausgeübt wird, der Schub, der die Kurvatur der Wellplatten verursacht, das Umwickeln des Stahlkernes bei der Rohrfabrikation. Bei der Weiterverarbeitung der noch weichen Platte zu den verschiedensten Formstücken entstehen präformale Gebilde, die jenseits der Konzeption des gestaltenden Menschen stehen. Diese aus den Herstellungsprozessen sich entwickelnden Formkeime sind ästhetisch neutral. Je organischer, sinnvoller, gründlicher und damit tiefer der Arbeitsvorgang jedoch verläuft, unter dem diese Keime sich bilden, desto mehr sind sie mit geheimnisvollen Kräften geladen, die bei der praktischen Verarbeitung zur Form drängen.

Der Übergang vom Formkeim zur eigentlichen Form erfolgt im Augenblick der Berührung der im Formkeim liegenden Eigenkräfte mit den dem gestaltenden, bauenden Menschen eingeborenen ästhetischen Impulsen und im Spezialfall der Industrieform mit der konstruktiven Konzeption. Kräfte der Natur, der Forschung, der angewandten Technik und der künstlerischen Gestaltung stehen in einem Wechselspiel, das sichtbare Werke hervorzubringen vermag, in denen sich das Praktische mit Schönem vermählt.

Hans Curjel