

Tribüne

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **43 (1956)**

Heft 1: **Wohnbauten**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

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.

Tribüne



Zu den neuen Goldmünzen

In einem recht aufschlußreichen Communiqué Berns über die Entstehungsgeschichte der neuen Goldmünzen heißt es, es komme der Gestaltung der Goldmünzen «begrifflicher Weise» mehr Gewicht zu als etwa derjenigen von Fünf- oder Einrappenstücken. Ich glaube, daß alle Münzen den Geist des Staates ausstrahlen durch ihre Gestaltung und daß auf jeden Fall ja die kleinen Münzen die offizielle Kunst in weiterem Kreise in jedermanns Hand tragen, während das von den Goldvögeli leider noch nicht gesagt werden kann. Es wird weiter von «Ernst und Sorgfalt der Vorbereitung» gesprochen. Sehen wir uns einmal an, wie's damit bestellt ist: Im August 1954 wurden in der Presse die Entwürfe aus einem Wettbewerb des Eidgenössischen Finanz- und Zolldepartements für die neuen schweizerischen Goldmünzen abgebildet. Der damals zu den Bildern verfaßte Kommentar der Redaktion der NZZ fand meinen Beifall weit mehr als die Abbildungen. Ich zitiere mit Vergnügen: «Beiden Vorschlägen wird man entgegenhalten dürfen, daß bei der Gestaltung eines Goldstückes dessen erhoffter Hauptwert, nämlich Stabilität, auch formal zum Ausdruck gelangen sollte – ein Anrücken von Antiquiertheit gehört jedoch ins 19. Jahrhundert.» Der Wettbewerb unter 24 Bildhauern ergab kein Resultat – ein weiterer unter «verbliebenen» vier prämierten ebenfalls nicht. Man lud daraufhin ein – und zwar zuerst «eine Reihe schweizerischer Persönlichkeiten» –, Thematika zu nennen. Ich kann mir nicht verkneifen, einige dieser Vorschläge zu nennen: J. R. Wettstein, Matterhorn, Tellskapelle, Vier Landessprachen, Gut'braucht Hut... Doch genug davon! Die «schweizerischen Persönlichkeiten» haben versagt. Es empfahlen daraufhin einige «in der schweizerischen Wissenschaft, Kunst oder Politik aktive Persönlichkeiten» einmütig, die Motive Eid und Armbrust (als Symbol der Freiheit) oder eventuell einen Steinbock oder das Bild Pestalozzis als Motive für die Avers zu wählen. «Im Anschluß an diese interessante Besprechung» erhielten zehn Künstler den Auftrag, Skizzen mit diesen Motiven einzureichen. «Vorher schon war die Meinung geäußert worden, man

käme vielleicht eher zu einem praktischen Resultat, wenn man, wie dies früher vielfach gemacht wurde, sich an bekannte Kunstwerke halten würde, statt schöpferisch neu zu gestalten.» Man forderte daraufhin geradezu auf, von Viberts Eidgenossengruppe im Bundeshaus und von Hodlers Tell auszugehen. Die eingegangenen Skizzen wurden vom Departementschef unter Beizug von zwei anerkannten Bildhauern, welche der Wettbewerbsjury angehört hatten, besichtigt. Kein Resultat. Danach beauftragte der Departementschef die beiden Tessiner Bildhauer Rossi und Ratti, folgende Entwürfe einzureichen: Eidgenossengruppe von Vibert und Tell von Hodler. Rossi war übrigens vorher Preisrichter des Wettbewerbs gewesen.

Die neuen Münzen sind nun schon geprägt. Aber auch sie halten einer Kritik nicht stand.

Es ist Unsinn, Motive aus Kunstwerken vergangener Epochen auf eine Münze mit der Jahreszahl 1955 zu prägen. Zu solch einer Lösung greift nur, wem es an schöpferischer Kraft gebricht. Es stellt sich die Frage, ob es sich nicht gar um ein Plagiat handelt. Hier hätten die beigezogenen Jurymitglieder und das Eidgenössische Finanzdepartement ein Veto einlegen sollen, anstatt sogar dazu aufzufordern! Daß jedoch die ganze Gestaltung der Münzen an die Gründerzeit erinnert, ist ebenso schlimm. Zudem stimmen Schrift- und Bildseiten im Stil (wenn man hier überhaupt von Stil sprechen darf!) nicht überein. Die Bildseite erinnert an altmodische Schützentaler; die Schriftseite sieht aus, als wäre sie 1927 entstanden, bevor die Welle der Schrifterneuerung auch unser Land erfaßt hatte. Als besonders krasse Gedankenlosigkeit empfindet man jedoch die Stellung des Schweizer Kreuzes unter der Wertzahl; es wird dadurch zur bloßen Beigabe. Es gehörte, als Symbol unserer Ideale, über die Zahl.

Mir liegt daran, nach den allgemeinen Gründen zu suchen, weshalb immer wieder bei öffentlichen Wettbewerben so mangelhafte Resultate entstehen. Es geht hier nicht darum, einigen von mir zum Teil hochgeschätzten Künstlern am Zeug zu flicken, und wenn ich von Versagen spreche, so glaube ich, daß dies nicht Schuld der Teilnehmer, sondern der ausschreibenden Amtsstellen ist.

Vielleicht wäre erst etwas Grundsätzliches festzustellen: Durch den Umstand, daß die Medaillenindustrie das Entwerfen von Medaillen vollkommen an sich gerissen hat, sind unsere Bildhauer mit diesen Gestaltungsproblemen nicht mehr vertraut. Auch stehen sie zum großen Teil mit der Schrift auf Kriegsfuß. Nach den Erfahrungen bei vielen ähnlichen Wettbewerben frage ich mich, ob nur Bildhauer zur Lösung solcher Aufgaben aufgeboden werden sollen. Es handelt sich dabei nämlich um eine vorwiegend graphische und um eine Schriftaufgabe und kaum mehr um eine plastische. Es ist gar nicht verwunderlich, wenn es ausgezeichneten Bildhauern trotz großem Können nicht gelingen will, derartig stark auf Schrift und Symbol konzentrierte Münzen zu schaffen. Ihr eigentliches Gebiet ist ja das Räumliche, die Plastik.

Liegt der Fehler nicht viel mehr bei den ausschreibenden Stellen? Föderalistische und falschverstandene demokratische Grundsätze der meisten Amtsstellen verbauen meist die Möglichkeiten, zu einer guten Lösung zu gelangen. So entspricht beispielsweise heute bei eingeladenen Wettbewerben jede Teilnehmerliste den Bemühungen, niemandem weh zu tun. Auch bei der Zusammenstellung der Preisrichter und der Auswahl der Entwürfe wird «demokratisch» vorgegangen. Man scheut sich, eine Meinung zu haben und damit unpopulär zu sein. Die Resultate zeigen unsere Briefmarken-

bildli, Plaketten, Medaillen und zum großen Teil die amtlichen Drucksachen, die öffentlichen Bauten und auch die neuen Goldmünzen.

Wenn der Kommentator der NZZ zu den Resultaten des ersten Goldmünzenwettbewerbes bemerkte, er wüßte sich eine «diszipliniertere und kräftigere Sprache», so pflichte ich ihm hierin nicht nur bei, sondern möchte noch weiter gehen: ich wüßte mir, daß alles, was Bund und Kantone in Auftrag geben (seien es Münzen, Banknoten, Wertpapiere, Postwertzeichen und auch Bauten) eindeutig und klar den Geist der Zeit verkörpern. Und daß daraus den Gestaltern Ermutigung und Vorbild erwachse. Es wäre Aufgabe des Bundes und der Kantone, nur den besten zeitgemäßen Künstlern Aufträge zu erteilen; damit würde der Staat uns allen zum Vorbild.

Die Goldmünzen, kaum herausgegeben, noch nicht in Zirkulation gesetzt, sind heute schon veraltet. Sie vermögen die wirkliche, lebendige und moderne Schweiz nicht zu versinnbildlichen. Rob. S. Gessner

Nochmals «Das Problem, Zeitgenosse zu sein»

Unser Münchner Mitarbeiter legt Wert darauf, zu seinem Tribünenbeitrag im Novemberheft 1955 und zu Dr. A. M. Vogts Erwiderung folgende Erklärung abzugeben:

Ich äußerte mich in Nr. 11, 1955, des WERK zu Vogts Vortrag nur, weil die Redaktion zur Diskussion aufgefordert hatte. Vogts erfolgte Antwort ist nicht überzeugend. 1. Der Streit um die ‚moderne Kunst‘ ist in Westdeutschland nicht politisiert worden. Vor allem weder von ihm noch von mir. 2. Vogts Vortrag reduziert den Gegensatz zwischen Pro und Kontra geschichtsphilosophisch auf die Pole eines automatischen Fortschrittsglaubens gegenüber einem bloßen Historismus. Aber die Verteidiger des ‚Neuen‘ vermuten keineswegs, a priori stände jede neue Generation höher als die vorhergegangene. Vogt hätte zwei ganz andere Funktionen einführen müssen, nämlich die der jeweils inneren Aktualität und diejenige der Qualität. Alle guten Verfechter des ‚Neuen‘ argumentieren von hier aus. 3. Vogt bleibt dabei, hüben und drüben herrsche ‚symmetrische Verblendung‘. Ich aber kann nachweisen, daß trotz Übertreibungen, die sich bei Verfechtern der heutigen Kunst finden, nicht jene puren Verleumdungen grassieren, wie sie der von Vogt zitierte Melichar und andere losließen, bestreite also die ‚Symmetrie der Verblendungen‘. Die Frage, wo die ‚böseren Buben‘ ständen, die Vogt nun belächelt, hat er selber hervorgerufen. 4. Vogt sagt richtig, die Kunst sei schwerlich robust, daß ein so summarisches ‚pro et contra‘ sie umbranden dürfe. Ich finde aber, sie ist auch nicht so robust, daß man den Streit um sie so summarisch mit der These: hier Historismus, dort bloßer Fortschrittsglauben, niederzuschlagen dürfe. 5. ‚Gegen den Schluß wird auch noch mit Jacob Burckhardt umgesprungen‘, wirft mir Vogt vor. Er selber hatte aber den Verehrungswürdigen in die Diskussion gezogen. B. habe sich jede Antizipation des Weltgeistes verboten. Sieht Vogt denn nicht, daß er die eigene These insoweit absägt, als B. gerade zeigt, daß mit Vogts richtiger Warnung vor bloßem Fort- oder Rückschrittsglauben noch fast gar nichts getan ist? Gerade B. verfehlte ja die Kunst seiner eigenen Zeit, indem er die ‚fortschreitenden‘ Courbet, Manet, Monet usw. gänzlich mißachtete, den ‚maßvollen‘ Bouguereau aber hochhielt. Franz Roh

Wendepunkt in der sowjetrussischen Architektur?

Schon seit einiger Zeit konnte der aufmerksame Beobachter auf Grund von Zeitungsberichten und Aussagen von Besuchern der Oststaaten feststellen, daß eine gewisse Wandlung der sowjetrussischen Architekturthese in Vorbereitung begriffen ist, im Sinne einer Abkehr von der während der Ära Stalins zum Gesetz erhobenen, auf den Prinzipien der historischen Monumentalarchitektur fußenden Auffassung. Den offenbar ersten offiziellen Anstoß dazu gab Parteisekretär Chruschtschew in seiner am sowjetrussischen Architektenkongreß im Dezember 1954 gehaltenen Rede, in der er die bisherige Auffassung scharf angriff und den Architekten und Technikern die unbotmäßige Geldverschleuderung für unzweckmäßige Anordnungen und unwesentliche Dekorationen und dergleichen mehr vorwarf.

Am 11. November 1955 folgte nun der weitere und wesentlich wichtigere Schritt von höchster Regierungsstelle aus, in Form eines von Ministerpräsident Bulganin und von Chruschtschew unterzeichneten Erlasses des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei. Dieser von der Agentur Taß verbreitete Erlaß läßt keinen Zweifel mehr darüber, daß sich die gegenwärtigen höchsten Regierungsstellen von der stalinischen Architekturidee mit aller Entschiedenheit distanzieren und die bisherige, ausgesprochen nationalistische, antiquierende Repräsentations- und Monumentalarchitektur ablehnen. Zur Charakterisierung dieser Auffassung und dieser Weisung an die Sowjetarchitekten geben wir den in der «Neuen Zürcher Zeitung», Blatt 2 vom 12. November 1955, auszugsweise wiedergegebenen Originaltext aus jenem Beschlusse wieder:

«Völlig unmotivierte turmartige Aufsätze, zahlreiche rein dekorative Säulengänge und Vorbauten sowie anderes der Vergangenheit entnommenes architektonisches Beiwerk sind zu einer Massenerscheinung bei der Errichtung von Wohnhäusern und öffentlichen Gebäuden geworden: infolgedessen wurden in den letzten Jahren für den Wohnungsbau umfangreiche staatliche Mittel vergeudet, mit denen man Millionen Quadratmeter Wohnfläche für die Werktätigen hätte herstellen können».

In der Zusammenfassung der Agentur Taß heißt es wörtlich:

«Um Unmäßigkeiten wie auch Kleinkrämerei zu vermeiden, müssen die Architekten und Ingenieure zu Trägern des neuen und fortschrittlichen Projektierens und Bauens werden. Es gilt, nach möglichst rationellen typisierten Entwürfen zu bauen, die unter Auswertung der besten Errungenschaften der einheimischen und ausländischen (!) Baukunst, unter Berücksichtigung industrieller Produktionsmethoden entwickelt wurden. Das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion und der Ministerrat der Sowjetunion verweisen darauf, daß für die sowjetische Architektur Einfachheit, schlichte Formen und Zweckdienlichkeit kennzeichnend sein müssen. Das ansprechende Äußere der Bauten und Anlagen soll nicht durch erkünsteltes, kostspieliges dekoratives Beiwerk erzielt werden, sondern durch organische Verbundenheit der architektonischen Formen mit dem Zweck der Bauten und Anlagen, durch richtige Proportionen sowie durch zweckmäßige Verwendung der Materialien, Konstruktionen und Bauelemente und durch gediegene Ausführung der Arbeiten.»

Diese Darlegungen bejahen unmißverständlich die funktionelle Architekturauffassung westlicher Prägung, wie sie unmittelbar nach der Russischen Revolution unter

Lenin auch im damaligen Sowjetrußland Anwendung und Verbreitung fand. Nicht nur architektonisch, sondern ganz allgemein künstlerisch – man denke an das Theater, den Film, die Musik – vollzog sich damals eine geradezu explosionsartige Entfaltung der schöpferischen Kräfte dieses von Natur so begabten Volkes, was begreiflicherweise den Westen in höchste Bewunderung versetzte und auch einen unverkennbaren Einfluß auf das westliche Kunstschaffen ausübte. Nach dem Tode von Lenin folgte dann allerdings unter Stalin die bekannte Wandlung zugunsten einer reaktionären nationalistischen Entwicklung auf dem Fundamente pseudotraditioneller, historisierender Auffassungen. Es darf angenommen werden, daß die heutigen höchsten Stellen in Sowjetrußland eingesehen haben, daß diese bereits als unwirtschaftlich gebrandmarkte Entwicklung im speziellen Sektor der Architektur die westliche Welt trotz dem quantitativen Ausmaße überhaupt nicht zu beeindrucken vermochte, sondern im Gegenteil Kopfschütteln und Belächeln auslöste. Gerade die neuere Entwicklung in den Vereinigten Staaten, dem politischen Gegenspieler Nummer 1, wo die einst so grassierende Stilimitation heute restlos überwunden und ein streng funktionelles und hochtechnisiertes Bauen in voller Entfaltung begriffen ist, mag zu der sowjetrussischen Wende nicht unwesentlich beigetragen haben. Jedenfalls wird in dem Erlaß des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei gefordert, daß die sowjetrussischen Architekten, Techniker und Ingenieure sich unvoreingenommen umsehen, was in den westlichen Ländern in den letzten Jahrzehnten auf dem Gebiete der Architektur vollbracht worden ist und was sich daraus an Anregungen für die Lösung der eigenen Probleme gewinnen läßt.

Man muß sich selbstverständlich darüber im klaren sein, daß an dieser propagierten Wende im architektonischen Schaffen bestimmte politische Kräfte maßgebend beteiligt sind. Das ist nicht anders möglich in einem Lande, in dem die Einheit der politischen, der sozialen und der kulturellen Konzeption so gefestigt und so unteilbar ist. Auch rein politisch vollzieht sich heute in der Sowjetunion eine Lockerung der nationalistischen Tendenz zugunsten zielbewußter internationaler Ausrichtung. Wie sich nun die sowjetrussische Schwenkung in der Architektur praktisch auswirken wird, vor allem auch in Ländern wie Polen, Tschechoslowakei, Ungarn und Ostdeutschland, bleibt vorderhand abzuwarten. Bezüglich Polens und vor allem der Tschechoslowakei seien die vielversprechenden Ansätze moderner funktioneller Planung und Architektur aus den zwanziger und dreißiger Jahren in Erinnerung gerufen.

Daß die sowjetrussischen Regierungsstellen es mit dem Erlasse vom 11. November ernst meinen, geht aus der Tatsache hervor, daß im Anschluß daran einer Reihe von seinerzeit mit dem Stalinpreis ausgezeichneten Architekten diese Ehrung entzogen wurde.

Ein großes Problem dürfte sich nun aus der neuen Situation an den sowjetrussischen, polnischen, tschechoslowakischen Akademien und Architekturschulen ergeben, nämlich die Ausbildung der angehenden Architekten und Techniker in der neuen Denkweise und Lehre. Wo sind heute die autorisierten Lehrer, um dieses Problem grundsätzlich und durchgreifend anzupacken, nachdem seit dreißig Jahren eine völlig andere Doktrin gültig war? Wird sich der Westen zur Mitarbeit an dieser großen Erziehungsaufgabe gar zur Verfügung stellen, sofern eine solche überhaupt angefordert würde?

Wir Architekten des Westens werden auf jeden Fall das, was sich von nun ab in der Sowjetunion und den benachbarten Ländern vollziehen wird, mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgen, vorderhand zwar mit einer

gewissen Skepsis, weil so schwerwiegende Veränderungen nicht einfach befohlen und noch weniger von heute auf morgen vollzogen werden können. Aber wir freuen uns über die angekündigte Wende, bestätigt doch schon allein die Absicht unsere von jeher vertretene Auffassung, daß die Baukunst und alle Kunst durch politisch-ideologische Machtsprüche auf die Dauer unmöglich in Schranken gewiesen werden können, die im schroffen Widerspruch zum lebendigen Wesen von Mensch, Kunst und Technik stehen. Alfred Roth

Ausstellungen

Zürich

Max Beckmann

Kunsthhaus,
22. November 1955 bis 8. Januar 1956

In der Reihe der den großen Persönlichkeiten der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts gewidmeten Darbietungen des Kunsthauses bedeutet die Beckmann-Ausstellung eine weitere wichtige Station. Beckmann, der Generation der Picasso, Klee, Boccioni, Kirchner, Marc angehörig, erhält damit einen neuen Akzent als einer der Primären der Kunst unserer Zeit.

Der weitgespannte Radius der Ausstellung umfaßt gegen 150 Gemälde, etwa 30 Aquarelle, Zeichnungen und graphische Blätter sowie eine Plastik. Beginnend mit Werken von 1906, ist der ganze Lauf des Lebenswerkes zur Anschauung gebracht; die Jugendzeit aphoristisch, die expressionistische Phase der zwanziger Jahre ausführlich, die Periode der letzten zehn Jahre, die Beckmann in Holland und Nordamerika verbracht hat, in voller Breite. Die Anordnung der Ausstellung hat ein wenig unter den Schwierigkeiten der Raumfolge im Kunsthaus zu leiden. In einem räumlichen Blinddarm, in den der Besucher erst spät gelangt, die Anfänge und die etwas spärliche Dokumentation mit Photos und einer Handschriftprobe, ein Auf und Ab der Chronologie, die das Werden und das Wesen verständlich und eindringlich zu machen geeignet wäre; gut die Tribuna im Hauptsaal, in der mit Werken aus verschiedenen Perioden die Essenz des Malers erschien.

Sehr konträr sind die Wirkungen, die vom Schaffen Beckmanns ausgehen. Neben der außerordentlichen Schätzung, die ihm von deutscher und in jüngster Zeit vor allem auch von amerikanischer Seite entgegengebracht wird, steht die Meinung, die ihn als sekundäre Erscheinung, als zerebral-literarisch, als billig in den thematischen Effekten kritisiert und als an den eigentlichen künstlerischen Aufgaben und Möglichkeiten unserer Zeit vorübergehend. Es fallen auch die Worte «provinziell», «zynisch-penetrant» und «boche». Solchen Urteilen, die aus Kreisen von Freunden der modernen Kunst kommen, stehen die Verdammungen aus den Kreisen der primitiven und der raffinierten Gegner gegenüber, die in ihm den Repräsentanten des mehr oder weniger kultiviert umschriebenen künstlerischen Untermenschentums glauben sehen zu müssen. Dann gibt es noch die Meinung, die man in der Zürcher Ausstellung oft hören kann, daß die künstlerische Welt Beckmanns «uns fremd sei», und die sich praktisch dadurch manifestiert, daß die Ausstellung von weiten Kreisen ignoriert wird.