

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 57 (1970)  
**Heft:** 9: Zentren

## **Wettbewerbe**

### **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**

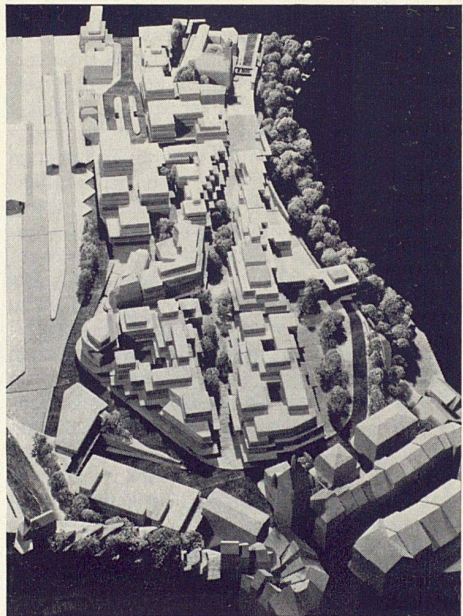
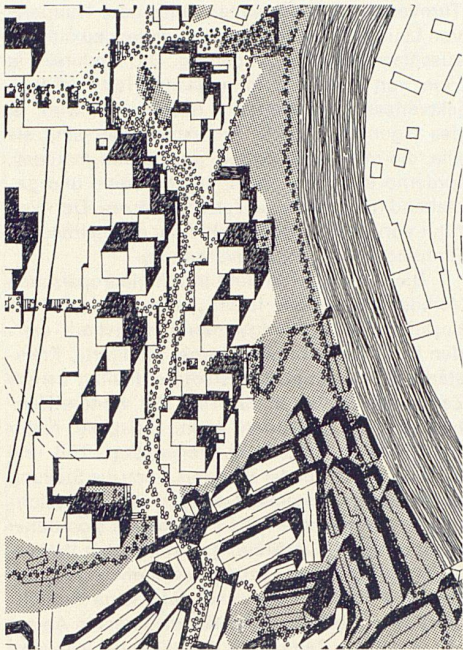
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **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:** 15.10.2024

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



Leitbild- und Richtmodellauschnitt aus Baden

Die rechtliche Verankerung des Richtmodells oder Richtplanes ist in der Schweiz, im Gegensatz zur Bundesrepublik Deutschland, noch recht mühsam und von Kanton zu Kanton unterschiedlich. In Spreitenbach (Aargau) oder Kreuzlingen (Thurgau) wurden die ersten Schritte via Ausnutzungserhöhung schon in den fünfziger Jahren unternommen. Im Kanton Zürich ist es erstmals 1966 für Geroldswil gelungen, den Begriff Richtplan in eine Gemeindebauordnung einzuführen. Der entsprechende Satz lautet: «Bei Gesamtprojekten in der Kernzone, die dem Richtplan der Gemeinde entsprechen, kann die Ausnutzung erhöht werden.»

Mit gutem Erfolg kann auch, wie in Baden oder Aarau, das alte Instrument der Baulinie ein-

gesetzt werden. Die gewünschten Baukörper, Fußgängerbereiche und Verkehrslinien lassen sich mit einer Vielzahl von Baulinien auf mehreren Ebenen umschreiben. Der Nachteil liegt darin, daß die Baulinien in ihrer Wirkung sehr starr sind und daher eine minutiöse und langwierige Ausarbeitung verlangen. Es ist zu hoffen, daß öffentlich-rechtliche Grundlagen geschaffen werden, die es nicht mehr nötig haben, mit den nicht anpassungsfähigen Baulinien oder dem Erpressertrick des Ausnützungsbonus zu operieren. Wir brauchen ganz besonders für unsere Zentren ein Rechtsinstrument, das es endlich erlaubt, Städtebau zu treiben.

«Wer baut», nachdem die geistige und planerische Vorarbeit geleistet ist? Die Antwort ist meistens durch die Erarbeitung des Leitbildes und des Richtmodells gegeben. Dabei ist zwischen den gemeinsamen und den individuellen Bauten der verschiedenen Partner zu unterscheiden. Die individuellen Bauten sollten auch individuell finanziert und in das Grundgerippe eingebaut werden. Das Hauptproblem taucht bei den gemeinsamen Anlagen auf, die in der Regel aus der Erschließung und allenfalls gewissen technischen Einrichtungen, wie Heizung oder Lüftung, bestehen. Neuerdings versuchen die Gemeinden, die ihnen zukommenden Erschließungsaufgaben auf die übrigen Partner abzuwälzen. Diese finanziell interessante Variante birgt jedoch die Gefahr in sich, daß die Gemeinde bei der Bestimmung des Zentrumsinhaltes die Führung verliert und dieses nach rein kommerziellen Gesichtspunkten ausgebaut wird.

Die Lücke, die die Gemeinde hinterläßt, wird meistens durch einen Unternehmer großen Stils, Promotor genannt, eingenommen, so zum Beispiel in Regensdorf, Töb, Spreitenbach oder dem Nordwestzentrum. Diese Finanzgruppen realisieren das ganze Bauvorhaben in einem Zuge, um es an die verschiedenen Partner weiterzugeben oder zu veräußern. Positiv ist dabei die schnelle Bereitstellung eines großen Dienstleistungsangebotes für das Umland, die vorschubartige materielle Entlastung der Öffentlichkeit und eine rationelle Durchführung. Zu bedenken sind jedoch die Übernahme typischer öffentlicher Aufgaben durch anonyme Finanzorganisationen, die meist einseitige Erfüllung der Zentrumsfunktionen, das übertriebene Konkurrenzdenken und mangelnde Vielfalt und Flexibilität in der Gestaltung. Die Gemeinde muß sich in solchen Fällen über das Bauwilligungsverfahren hinaus ein mitbestimmendes Mitspracherecht sichern.

Beispiele ausgewogener Partnerschaft sind Horgen, Behmen und Geroldswil. In Geroldswil wirken unter der Leitung der Gemeinde die Kirchen, die Schule, die Post und private Unternehmer mit. Die Planung, die Erschließung, der Gemeindeplatz und die Heizung werden gemeinsam verwirklicht, während die Hochbauten je einzeln im Sinne des Richtmodells in Etappen realisiert werden. Beachtlich ist auch, daß das Zentrum Witikon von einer Landwirtefamilie, die das Grundstück bis vor kurzem selbst bewirtschaftete, erbaut wurde.

Zentren sind Kristallisationspunkte unserer Gesellschaft, die sorgfältig gemeinsam erarbeitet werden müssen, damit sie ihrem Umland jederzeit als vielseitige und lebendige Mitte dienen. Auf laßt uns Zentren bauen!

## Wettbewerb Universitäten von Brüssel

Les universités de Bruxelles (ULB francophone et VUB flamande) ont lancé en 1969 un concours international contrôlé par l'UIA en vue de l'aménagement d'un nouveau campus universitaire. Les Bureaux de Programmation des ULB/VUB avaient primitivement l'intention de faire un appel d'offres réduit à quelques architectes belges, choisis pour leur compétence ou leur connaissance des milieux universitaires. A la demande des «gauchistes» de l'ULB, désireux de voir s'établir une «procédure démocratique», le principe du concours international fut évoqué puis retenu.

Le concours était à deux degrés. Il s'agissait pour les concurrents d'élaborer un plan masse (accompagné de coupes, élévations, maquette et devis estimatif) pour chaque université: «Les deux plans de masse doivent être conçus selon un même parti architectural et doivent respecter la cohérence de l'ensemble.»

Les 44 ha de l'ancienne plaine de manœuvre de Bruxelles sont divisés en 20 ha pour la VUB et 24 ha pour l'ULB. Une ligne virtuelle représente la frontière linguistique; ce facteur (le respect de cette frontière) sera un des critères déterminants pour le choix des projets primés.

Le jury était composé de cinq architectes, «experts internationaux», Sir R. Matthew et MM. Vago, Kloos, Schwanzer, et Novotny, choisis sur une liste de 11 noms proposée par M. Vago aux bureaux de programmation des deux universités.

Auxquels étaient adjoints les Présidents et Recteurs des ULB/VUB, des conseillers assistaient le jury pour les questions techniques: Quantity surveiller, ingénieurs, architectes ... Certains, dont M. De Carlo, se sont fait excuser pour le second tour.

Les Architectes étaient donc majoritaires. De plus – et cela semble aujourd'hui douteux aux universitaires – leur vote fut unanime.

Sur plus de 200 projets présentés, 10 furent retenus pour le second tour.

Dans les différents projets, deux conceptions de l'Université s'affrontent: le parti «Manhattan», triomphaliste, et le parti «village méditerranéen».

La seconde conception permet une plus grande intégration à la vie urbaine, tandis que l'autre accentue la notion de campus et perd facilement l'échelle humaine indispensable.

Le projet primé est un prototype de projet «Manhattan». Ses qualités plastiques modernistes semblent avoir prévalu sur tout autre critère.

Il présentait une maquette extrêmement séduisante: Entièrement en plexiglas et en plastique translucide, elle s'éclairait par le dessous. Les cubes «cristal» représentant les immeubles hauts sont considérablement allégés par le procédé. Chacun de ces bâtiments aura, en réalité un volume approximatif de 12 000 m<sup>3</sup>, dont il est peu probable qu'il offre les mêmes «qualités de légèreté et de transparence» évoquées par le jury.

Il s'agit là de la vieille querelle relative aux «rendus» abusifs. Il est regrettable que l'on doive encore constater de telles complaisances dans des concours de cette importance.

Les responsables de la VUB ont pleinement souscrit à la décision du jury et prennent donc M. Lemaesquier comme architecte de coordination. Leurs raisons sont cependant intéressantes à connaître:

«Le caractère monumental de ce projet acquiert une valeur symbolique: il est la preuve de la présence de la culture flamande à Bruxelles.» Pour l'ULB, par contre, les critères de choix étaient tout autres, d'où la grande déception manifestée par les universitaires francophones, et les réactions en cascade émanant des différentes facultés.

«... il faut souligner que ces projets ont tous été élaborés dans le secret des cabinets d'étude, comme l'imposait la compétition; l'ensemble des utilisateurs ou même leurs délégués n'ont pas été consultés par les auteurs sur les projets qu'ils élaboraient. Or, si une décision engage l'avenir de l'ULB, c'est bien l'adoption d'un plan masse de son extension pour les années à venir.»

ou encore:

«... pour une enveloppe financière bien déterminée; (elle) estime que les avis des utilisateurs (qui ont l'expérience de la vie dans des bâtiments à caractère scientifique consacrés à l'enseignement et à la recherche) doit être pris en considération au même titre que celui des architectes ...»

En effet, le projet primé présente des imperfections auxquelles les universitaires francophones semblent très sensibles:

Des relations interfacultaires importantes ont été négligées (médecine/sciences); l'installation du gros appareillage s'avère très difficile; les problèmes de sécurité sont escamotés (il y a des incendies fréquents en faculté de chimie).

D'autre part, des impératifs financiers font que la construction devra être réalisée par étapes. Le projet est inadapté à cette clause, en ce sens que tout le campus ne sera, des années durant qu'un immense chantier (Nanterre).

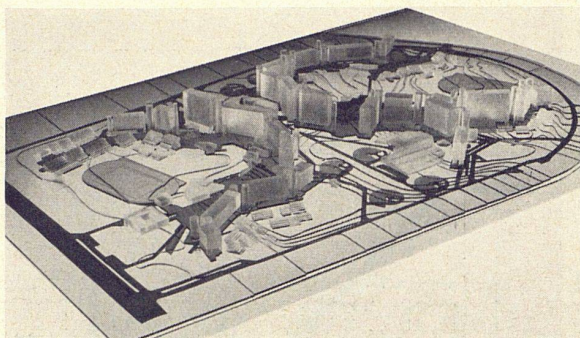
Enfin, «... les bâtiments de laboratoires vont jusqu'à onze étages. L'optimum financier pour une faculté à caractère scientifique impose de ne pas dépasser en général quatre niveaux. ... des essais de sol font apparaître des problèmes de fondations au-delà de cinq étages ...»

Il semble donc que le projet primé soit loin de provoquer l'enthousiasme à l'ULB. En fait, M. Lemaesquier n'a toujours pas été agréé par l'université francophone. La tendance actuelle est plutôt favorable au projet classé second. Ceci pour des raisons d'économie, d'organisation et de choix «philosophique». En effet, ce projet, malgré plusieurs défauts évidents, présente une grande flexibilité, tant au point de vue fonctionnel qu'au point de vue plastique, l'échelle humaine y est respectée grâce au parti «en rue», et l'intégration au tissu urbain semble possible.

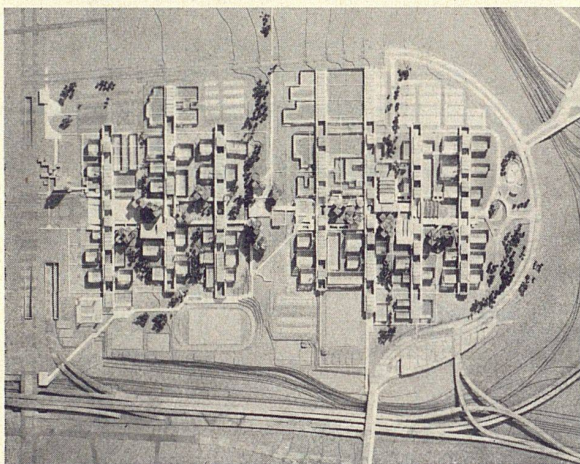
Il est donc probable, vu les différentes réactions actuellement enregistrées, que le désir initial «... même parti architectural pour les deux universités et cohérence de l'ensemble» n'aura été qu'un doux rêve d'idéalistes. Cependant, si l'on admet que l'architecture est la concrétisation du milieu social, tout cela est très logique: En un temps où se dessine de plus en plus pour la Belgique un avenir «fédéraliste», cette juxtaposition de deux universités fondamentalement différentes aurait une valeur symbolique certaine.

C'est ainsi que, à partir de la démarche purement «académiste», formaliste, que nous devons au jury international, nous débouchons sur une réalité sociologique et politique immuable.

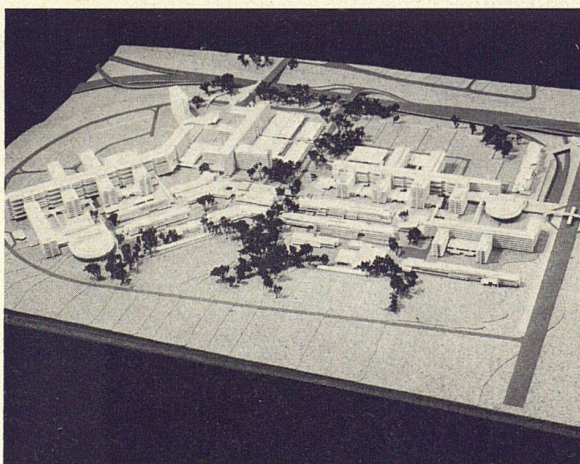
Erster Preis: Noël Lemaesquier und Mitarbeiter, Frankreich  
Claude Emery  
Jacques Baudon  
Paul Hayot, Belgien  
Fernand Crahay, Belgien  
José van den Bossche und Franz Michiels, Belgien



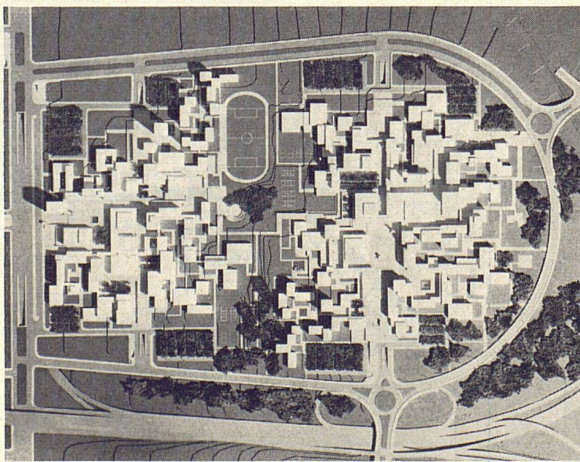
Zweiter Preis:  
M. Ducharmé  
A. Fainsilber, Paris  
J. P. Minost, Paris

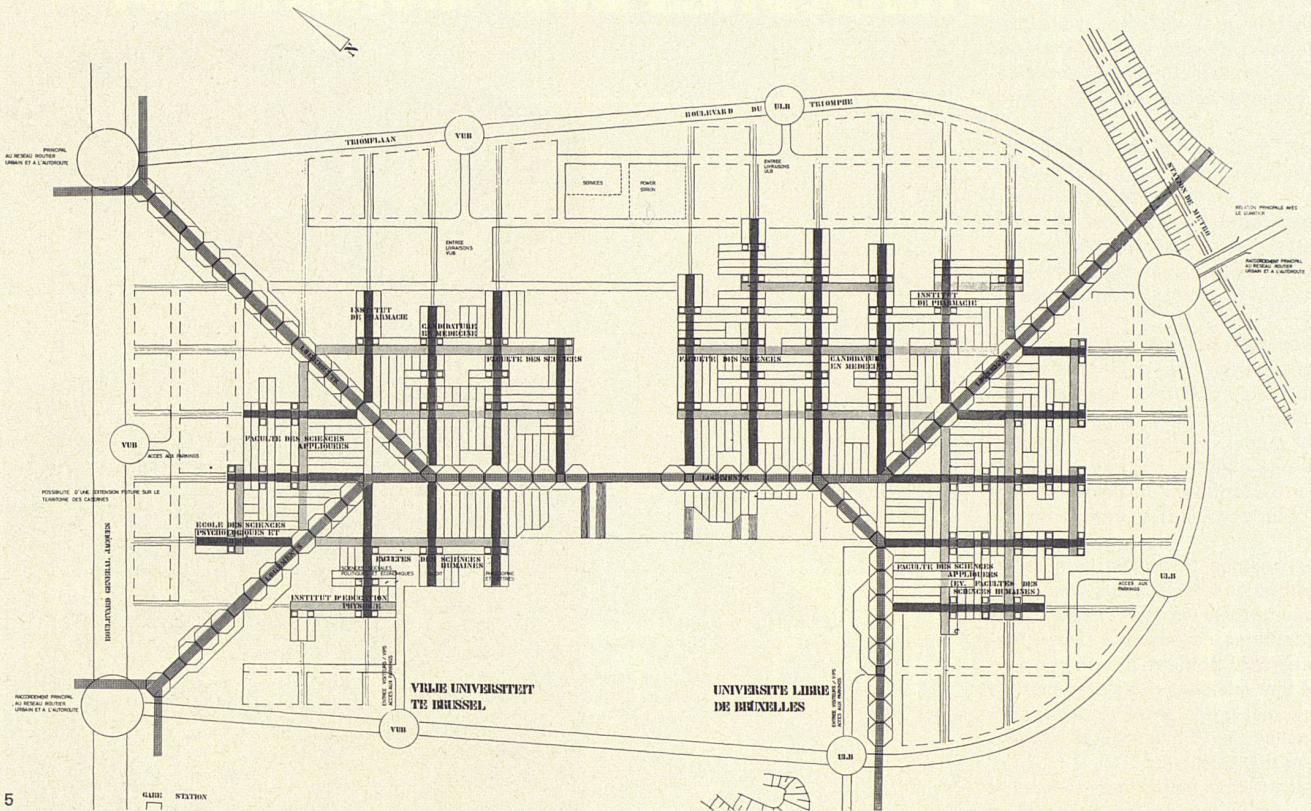


Dritter Preis:  
T. C. Meng  
P. B. M. van der Meer, Delft



Vierter Preis:  
M. Lambrichs  
C. Crowchowsky  
D. de Laveleye  
G. Czyz  
R. Delfosse  
P. Tapproge  
A. van Impe, Bruxelles





5

5, 6  
 Ein Schweizer Beitrag zum Wettbewerb der freien Universitäten in Brüssel  
 Architekt: Jakob Schilling SIA, Zürich  
 5 Organigramm  
 6 Massenplan

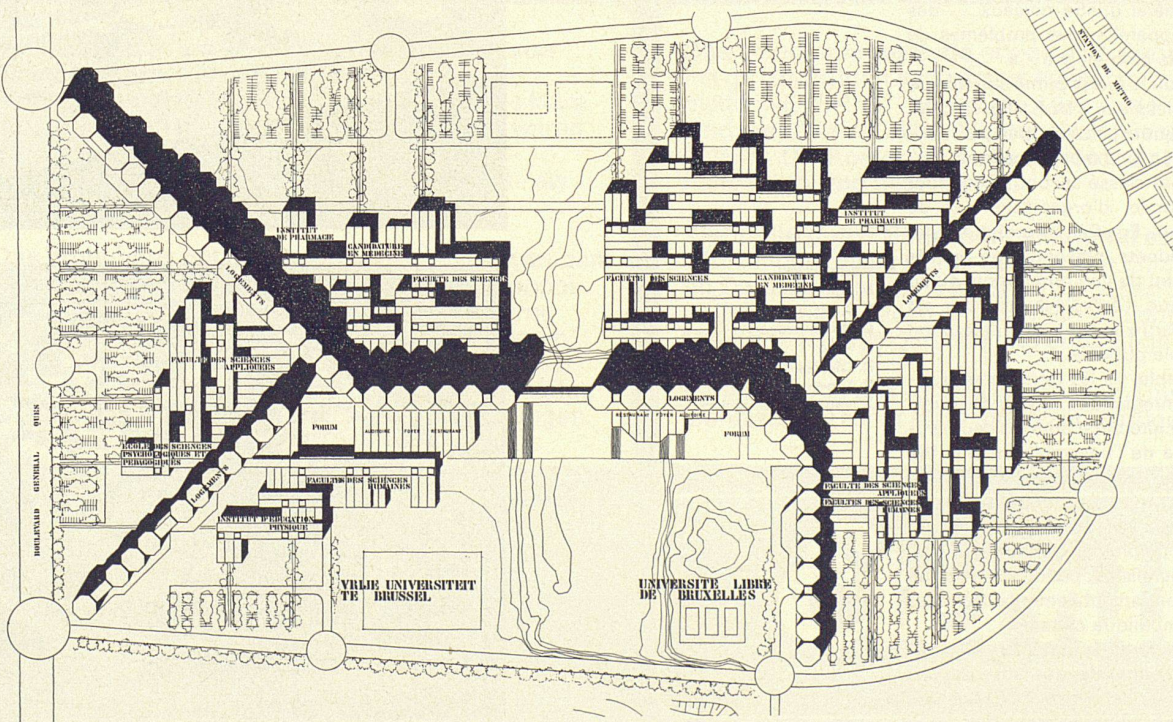
Tant il est vrai que, malgré l'orgueil de certains architectes, ce n'est pas par le changement de l'espace construit que l'on modifiera les structures sociales.

Cela ne prêterait qu'à sourire si une fois de plus les milieux architecturaux ne s'étaient gravement disqualifiés. Les responsables de l'ULB ne cachent pas leur déception, voire leur colère, devant l'attitude du jury de ce concours. Le caractè-

rière « maffia », l'irresponsabilité, la méconnaissance des problèmes universitaires les font douter de la valeur d'un tel concours international.

Cela est très grave, à une époque où, dans les milieux professionnels, la pression se fait de plus en plus forte en vue de l'application à tous les programmes importants de cette procédure de « concours », nationaux ou internationaux.

C. Micmacker



6

auf Leinwand, Epoxid oder Polyester erscheinen und in kühlem Weiß-Rot-Blau Environnements bilden. Der Mensch erscheint in diesem Liniensystem immer noch in seiner Verletzlichkeit, umgeben von den Banalitäten des Alltags, er ist aber dem Betrachter bereits einen Schritt näher gerückt als räumliche Dimension. Das neue Verfahren hat Ähnlichkeiten mit dem des synthetischen Kubismus, kann jedoch in seiner letzten Konsequenz übergreifen auf den Umraum, Raum sichtbar machen und aktivieren.

Die *Galerie d'Art moderne* zeigte eine Auswahl neuerer Arbeiten des 1903 in Basel geborenen Walter Bodmer (23. Mai bis 15. August). Immer noch drängen sich dem Betrachter von Bodmers Bildern, Plastiken und Reliefs Assoziationen zur Musik auf. Seit seinen ersten «Improvisationen» der dreißiger Jahre haben sich zwar wilde Rhythmen geglättet, sind kühne Perspektiven planen Verschiebungen gewichen: doch die Variationsbreite einmal gefundener Klänge hat darunter nicht gelitten. Die Askese des ehemaligen Lehrers für «figürliches Zeichnen» und «Anatomie für Künstler» an der Kunstgewerblichen Abteilung der Basler Gewerbeschule zeitigt ganz neue architektonisch-räumliche Konsequenzen. Jetzt, da plötzlich statt der ursprünglichen Drähte kompakte Metallsegmente gegeneinander verschoben werden und sich die dynamisch in den Raum stoßende Linie zu breiteren Bahnen bündelt, geraten plötzlich ganze Räume in Bewegung. Dieses expansive Prinzip wird unterstützt durch den beinahe durchgehenden Verzicht des Künstlers auf den Rahmen oder durch die Konzentration auf freistehende Metallfiguren. Die «National-Zeitung» versuchte die Wende zu beschreiben: «Wohl schwingen in den melodischen Draht- und Metallreliefs die beziehungsreichen formalen Rhythmen, das Gegen- und Zueinander von Linie und Flächenpartikeln wie eh und je in vollendetem Gegensatz von Spannung und Entspannung, sekundiert vom Echo eines feinen Schattenwurfs. Aber dann gibt es neue Arbeiten, die auf den für Bodmer bisher typischen Reiz des Linearen weit-

gehend verzichten, die mit gegeneinander abgesetzten Flächen und Formen arbeiten.»

Neben dem Plastiker hat sich auch der Maler Bodmer regeneriert. Seine in gedämpften Tönen gehaltenen Gemälde, die manchmal an Dubuffets geologische Schnitte aus den fünfziger Jahren erinnern, vibrieren jetzt zwischen Ocker und pastellfarbigem Grün und greifen in ihrer Transparenz vom Bildraum über in den realen Raum. Durch Titel wie «Aufgebrochen», «Wo werde ich landen?» oder «Abgespalten» wird hier zusätzlich räumliches Empfinden kanalisiert, wird der Betrachter ins Bild einbezogen.

In Riehen, neuerdings an der Burgstraße 63, wartete die *Galerie Spatz* mit einer «Sommer-nachts-Ausstellung» auf. Drei Malerinnen und zwei Bildhauerinnen der «GSMB+K» wurden in den nüchtern weißen Räumen der intimen Galerie präsentiert. Unter den fünf Damen – darunter die kürzlich verunglückte Sonja Otto – fielen vor allem Dorette Huegin und Madja Ruperti mit teilweise großen Formaten auf: erstere mit starken Farbkontrasten, die einer emblematischen Formensprache entsprechen, letztere mit einer eher gestaffelten Chromatik, welche ihrerseits mit prismatischen Gebilden korrespondiert. Bleiben noch zu erwähnen die Bildhauerinnen Ilse Engel und Miquette Frey-Thilo. Werner Jehle

## Genève

### Alexandre Archipenko

Musée Rath  
du 9 juillet au 20 septembre

A Paris en 1912, le Salon des Indépendants fut le théâtre d'un événement retentissant. Dans une de ses salles, la présence d'une phalange d'artistes dont les noms sont depuis devenus tous prestigieux consacrait la première grande confrontation du cubisme avec le public. Archipenko était du nombre. La même année, le jeune artiste russe organisait en Allemagne sa première exposition personnelle avec une préface d'Apollinaire. Depuis, le temps a passé, le jeune Russe est devenu un grand sculpteur américain. Son nom est connu de tous, mais les occasions sont rares en Europe, depuis longtemps, de voir ses œuvres.

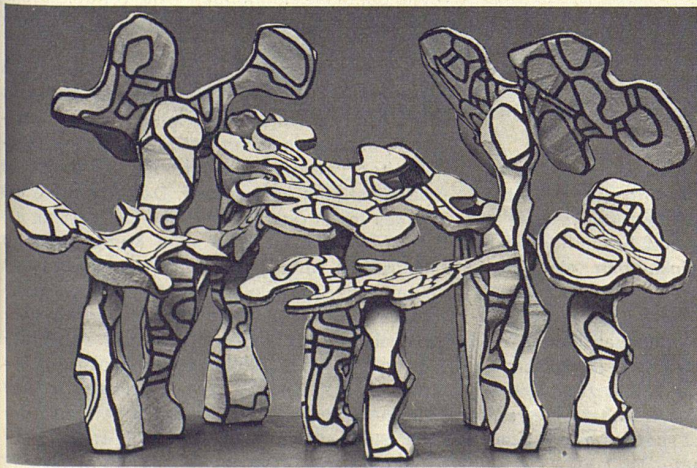
C'est dire l'intérêt de l'importante collection présentée au Musée Rath par la Smithsonian Institution de Washington dans le cadre d'une véritable tournée à travers notre continent de 1969 à 1971. L'exposition comprend 78 sculptures, toutes en bronze, plusieurs séries d'études au dessin, des estampes, et toute une précieuse iconographie sur l'artiste qui apporte des témoignages non seulement sur lui mais sur des événements et des personnalités importantes de l'époque héroïque de l'art moderne.

On sait que la sculpture eut un certain retard sur la peinture lors des mouvements de renouveau qui se manifestèrent au début du siècle. Il faut à cet égard rendre un hommage à Archipenko qui fut le premier, dans le mouvement parisien de l'époque, à chercher des voies nouvelles à un art encore sous la tutelle du génie de Rodin. Dès 1910, ses œuvres se signalent par des conceptions personnelles tout à fait inédites qui allient une stylisation marquée des formes à une figuration très expressive. Les réalisations des années suivantes ouvrent d'autres perspectives qui seront largement exploitées par la suite dans le monde entier. Il est l'un des premiers à considérer la valeur intrinsèque de la masse dont il souligne les qualités spatiales, et à donner aux vides une importance expressive jamais soupçonnée auparavant. Les simplifications géométriques synthétisant le rythme des formes et des mouvements l'apparentent au cubisme, mais il apporte bien d'autres révélations. C'est ainsi qu'à partir de 1914, il innove encore avec la «sculpto-peinture», réalisations dans lesquelles certaines parties font relief tandis que d'autres sont peintes. Mais ses plus belles réalisations restent liées à ses recherches de contrastes entre les formes convexes et les formes concaves, avec le jeu des pleins et des vides. Peu après son installation aux Etats-Unis en 1924, il s'est également consacré à des œuvres mobiles appelées «archipeintures», toiles mises en mouvement par des moteurs cachés derrière des écrans lacérés, œuvres qui préfigurent longtemps à l'avance certaines réalisations cinétiques des années 50.

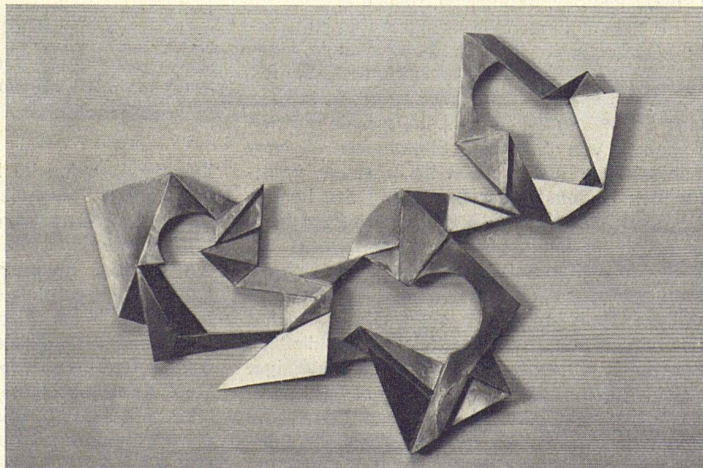
Les différents aspects de cette féconde carrière sont magistralement illustrés par cette exposition qui ne présente que des œuvres majeures dont la visite est singulièrement instructive quant à l'importance historique d'un des grands pionniers de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. G. Px.

1 Jean Dubuffet, Le Boqueteau, 1969

2 Walter Bodmer, Metallrelief auf Holz, 1969  
Photo: 2 Christian Baur, Basel



1



2

## Luzern

### Sammlung Wilhelm Hack

Kunstmuseum

26. Juli bis 6. September

Wilhelm Hack sammelt seit vierzig Jahren. Sein Eifer galt vorerst der Plastik, Tafelmalerei und dem Kunstgewerbe des Mittelalters. Nach dem Zweiten Weltkrieg, den er aktiv mitbestritt und der für ihn etwas wie ein Katharsisergebnis darstellte, wandte Hack sich der Kunst des 20. Jahrhunderts zu. Was schon grundlegendes Moment beim Sammeln der mittelalterlichen Kunst war, zeigte sich auch bei der Auseinandersetzung mit der Moderne: das persönliche Temperament, der Identifikationszwang mit bestimmten Kunstwerken, subjektives Engagement bilden die Grundfesten der Hackschen Sammlertätigkeit. Er ist jedem schematisierenden Modus abhold. Der Ankauf von Kunst richtet sich nicht nach den irrational fundierten, «objektiven» Vereinbarungs-begriffen, nach hierarchisch-normativen Verdinglichungen, wie sie die theoretisierende Kunstgeschichtsschreibung aufstellt. Die Identifikation mit einer bestimmten Kunst oder einem bestimmten Kunstwerk geschieht bei Hack nach persönlichen Kriterien; der deutsche Sammler ist nicht darauf aus, «gesicherte Werte» im Hinblick auf Spekulationswert oder Prestigegewinn zu horten. Dementsprechend breit ist der moderne Teil der Sammlung angelegt. Trotzdem zeichnen sich bestimmte Schwerpunkte ab: einerseits ist offenkundig, daß die Kunst konstruktivistisch-geometrisierender Observanz die Kollektion bestimmt, andererseits ist aber auch Antipodisches in einer breiten Streuung vorhanden: gestisch-informelle Malerei von Pollock, Tápies, Riopelle, Mathieu, Jenkins, Jorn, Francis, Millares. Die konstruktivistisch-geometrisierende Kunst ist durch den russischen Suprematismus und den holländischen «Stijl» vertreten. Besondere Kleinode darunter sind die sechzehn Zeichnungen aus den Jahren 1910–1916 von Kasimir Malewitsch, ein «Proun»-Bild von El Lissitzky, eine frühe (1907/08) ungegenständliche rayonnistische Komposition von Larionoff. Spätkubistische Einschlag haben auch die Werke von Max Ernst, die Arbeiten von Herbin, Freundlich, Gleizes, des späten Macke u. a. Daneben findet man prachtvolle Einzelexponate der Expressionisten Jawlensky, Kirchner, Grosz sowie Klee, Kandinsky, Schwitters, Picasso, Miró, Lhote, Léger, Delaunay, Baumeister, Ballà u. a.

Die Sammlung Hack ist das Werk eines enthusiastischen Kunstfreundes alter Schule, eines Menschen, bei dem schöngestige Naivität gleicherweise mit Intellektualität so gepaart ist, daß eine Sammlung zusammenkam, die nie nur den Anhauch von Sterilität, Effekthascherei oder Alibilieferung hat. Dies steht in einem wohlthuenden Gegensatz zur Sammlung des Landes Nordrhein-Westfalen, die im Zürcher Kunsthaus anlässlich der Junifestwochen gezeigt wurde. Bei dieser deutschen Sammlung kristallisiert sich ein zweiter Modus der Kunsthortung, der zu dem von Wilhelm Hack stark kontrastiert. Die Sammlung des Landes Nordrhein-Westfalen, ausschließlich der Moderne gewidmet, wurde im Laufe einiger weniger Jahre von einem professionellen Kunstfachmann nach «kunsthistorischen Prinzipien» zusammengekauft. Mit «kunsthistorischen Prinzipien» meine ich: Werke eines bestimmten



1



2

1 Ursulabüste, Köln, 2. Viertel des 14. Jahrhunderts

2 Pablo Picasso, Femme au chapeau, 1963. Eisenplastik  
Photo: 1 P. B. Stähli, Luzern

Künstlers werden im Hinblick auf ihren kunsthistorischen Stellenwert gekauft, das heißt: das Œuvre des ankaufswürdigen Künstlers muß, nach Kriterien der Kunstwissenschaft, bestimmte Zäsuren gesetzt, neue Entwicklungen eingeleitet haben, kurz: es muß einen «gesicherten Wert» darstellen. Nach diesen Sammlungsprinzipien kommt eine visualisierte Kunstgeschichte zustande. Begriffe werden verifiziert. Die geschriebene Kunstgeschichte, das Mittel zum Zweck, wird zum Selbstzweck. Das Resultat eines solchen Sammlungsmodus ist spannungslose Sterilität, ein monotones Ostinato.

Die Summierung der Werke einer bildgewordenen Kunstgeschichte verunmöglicht eine Auseinandersetzung des Beschauers mit dem geistig Intendierten des einzelnen Werkes, weil eine Methode zum Selbstzweck wurde, die das einzelne Kunstwerk der Individualität beraubt, es zum «Stellenwert» unter «Stellenwerten» macht. Kunst so – ist sinnlos. Theo Kneubühler

### Picasso: Die Idee für eine Skulptur

Galerie Rosengart

1. Juli bis 19. September

Es geht in dieser Ausstellung um die «Femme au chapeau», ein Thema, das Picasso in den frühen sechziger Jahren beschäftigte. Er versuchte, das formal-geistige Problem der simultanen Darstellung der Büste einer huttragenden Frau im Profil und zugleich en face zu lösen. Sicherlich kann man diese Problematik auf Picassos kubistische Periode zurückführen. Doch dies wäre nicht mehr als ein sophisticated-begriffliches Rasonieren – als ein sophisticated-begriffliches Rasonieren würde den Arbeiten aus der Serie der «Femme au chapeau» nicht gerecht.

Die Ausstellung ist didaktisch-modellhaft aufgebaut. Im optischen und im geistigen Zentrum steht die Eisenplastik von 1963 als Krönung und Abschluß des Themas. Schon auf den Zeichnungen des Jahres 1961 ist die Skulptur vorgeprägt, vorgestanz. Zuerst noch tappend-unsicher, nach einem rhythmisch spannungsreichen formalen Grundkonzept suchend. Doch bestimmte Fixpunkte kristallisieren sich schon deutlich: die zentrale Profilinie, eine zuckende, eminent vitale, das weitere Vorgehen im bildnerischen Aufbau bestimmende Kraftlinie. Der logischen Bildgesetzlichkeit entsprechend – die sich bei keinem modernen Œuvre klarer zeigt als bei Picasso – werden, um die Dynamik der zentralen Profilinie zu unterstützen, die weiteren Linien entweder gerade-ruhig oder dann wellenförmig-sinnlich gehalten.

Auf den Malereien mit der gleichen Thematik – es sind zumeist Grisailles – betonen die Tonalitäten die einmal gefundenen bildnerischen Konstanten: die zentrale Profilinie bildet das Ende einer dunklen Fläche, die zur weißen Negativfläche so stark kontrastiert, daß auch hier wieder – wie bei den Zeichnungen – die zentrale Profilinie als Blickfang und Ausgangspunkt die Optik bestimmt.

Bei den Farbstiftzeichnungen aus dem Jahre 1962 wird das Thema der «Femme au chapeau» bildnerisch-formal immer reichhaltiger, differenzierter, auch komplizierter. Die textuellen Möglichkeiten werden erprobt: der Eindruck ist manchmal stark ornamental. Den Abschluß des Themas bildet die 128 cm hohe Eisenplastik aus dem Jahre 1963; es ist eine Kompilation der malerischen und zeichnerischen Vorarbeiten. Dabei in der Konzeption nicht spezifisch skulptural-plastisch-spatial, sondern malerisch-zweidimensional. In ihrer Verwebenheit der Einzellelemente zu einem bildnerischen Ganzen, in ihrer klassischen Harmonie der Gewichte, in ihrer «europäischen» Dichte und Klarheit der Tektone stellt sie ein großartiges Meisterwerk der Moderne dar. Theo Kneubühler