

Fritz Glarner 1899-1972

Autor(en): **Curjel, Hans**

Objektyp: **Obituary**

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

Band (Jahr): **59 (1972)**

Heft 12

PDF erstellt am: **15.08.2024**

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.

sich manchmal, daß der II. Bauabschnitt besonders unübersichtlich sei. Diese Klage erscheint gerechtfertigt, da im II. Bauabschnitt die tatsächliche Überbauung dichter ist und auch weniger Haus-Straßen-orientiert als im I. Bauabschnitt. Wir haben diesen Zusammenhang nicht statistisch korrelativ überprüfen können; daß er besteht, schien uns aus den Kommentaren der einzelnen Befragten deutlich. Die erstaunliche Tatsache, daß manchen Bewohnern des I. Bauabschnitts die räumlich nächste Nachbarschaft irgendwie entfernt und unübersichtlich erschien, hängt aber zweifellos auch mit der Art des Erschließungssystems zusammen. Da die Siedlung nur einen Aus- und Eingangspunkt hat, der die Bewohner mit dem allgemeinen Straßennetz verbindet, wird der Verkehrsfluß völlig eindimensional dirigiert. Da auf diese Weise Durchgangsverkehr vermieden werden sollte, ist jedoch aller Verkehr rückläufig. Die gesamte Siedlung muß zur Ausfahrt am I. Bauabschnitt vorbei; aber die Bewohner des I. Bauabschnitts haben keine solche Gelegenheit, den II. Bauabschnitt kennenzulernen. Dafür sind jedoch die Bewohner des I. Bauabschnitts, die nahe an der Mündung der Hauptstraße ins übergeordnete Straßensystem wohnen, besonderer Lärmbelastung ausgesetzt.

Die objektiv geförderte Funktionalisierungstendenz zeigt sich bei den Wegzeichnungen darin, daß das Stück zwischen dem Eingang der Siedlung und dem Wohnhaus meist verkürzt wurde: stark verkürzt 49 (= 40%); ein wenig verkürzt 28 (= 23%); als korrekter Teilabschnitt gezeichnet 44 (= 35%); unklar 3 (= 2%); Prozentzahlen auf N = 124); bei der Gesamtzeichnung ist sie daran erkennbar, daß die Seitenstraßen meist nur angedeutet wurden.

Tabelle VII
Darstellung der Seitenstraßen

	Gesamtzeichnung	
	abs.	%
Seitenstraßen zu Ende gezeichnet	17	15
Seitenstraßen nur angedeutet	46	43
Seitenstraßen mal zu Ende gezeichnet, mal angedeutet	31	29
anstelle von Seitenstraßen Funktionsbereiche	11	10
weder Seitenstraßen noch Funktionsbereiche	3	3
	108	100

Die bereits erwähnte Begradigung, die die «organisch» geknickte Hauptstraße so oft erfuh, scheint uns auch einen objektiven Grund zu haben und nicht allein subjektiver Ordnungslust zu entspringen. Straße und Häuser sind in diesem Falle architektonisch nicht aufeinander bezogen. Wäre diese Straße von Häusern umsäumt, so hätten die Bewohnerinnen zweifellos besser eine Biegung wahrnehmen können, da diese sich ja unmittelbar in der Anordnung der Häuser, der Versperung des Überblicks über den Fortgang der Straße, umgesetzt hätte.

Wenn sich die Qualität der Gestalt der Umwelt nicht allein danach bemißt, was die Betroffenen davon halten, sondern wenn es zu ihrer Beurteilung objektivere Maßstäbe gibt, dann kommt denjenigen, die bislang als Fachleute für Gestaltung galten, den Architekten, im Gegensatz zu den Ingenieuren eine besondere Rolle zu. Sie müßten die kompetentesten Kritiker der Architektur werden, die vielleicht gerade als Inbegriff erstrebenswerter Modernität gefeiert wird.

Aus diesen Schlußfolgerungen von uns ergeben sich insgesamt mehr Fragen, als wir hier zu beantworten wüßten. Wir können nur zeigen, bei welchen Überlegungen wir selbst steckengeblieben sind: Urteilt nicht auch der Architekt bloß subjektiv? Nimmt er die Umwelt wirklich besonders objektiv wahr, oder vereinfacht er sie nicht zugunsten bestimmter Gestaltungskriterien? Oder ist er sowieso nur der ohnmächtige Handlanger mächtiger Interessengruppen? Ist sein «berufsspezifisches» Training nicht eine «déformation professionnelle», oder kann er tatsächlich besser mit den komplexen Umweltreizen auf der Netzhaut umgehen und sie zu einer «besseren Gestalt» integrieren als seine ungeübten Zeitgenossen? Sind die Bedürfnisse, die seine Wahrnehmungen bestimmen, frei, oder sind sie erst recht gesellschaftlich determiniert oder deformiert? Was heißt es, daß die Bewohner sich in bestimmten Umwelten wohl fühlen, sie «schön» finden. Welchen «Wert» haben solche Empfindungen? Was bedeutet es, wenn viele Menschen ihre Umgebung überhaupt nicht bewußt zur Kenntnis nehmen; sie zwar sehen, aber nicht deutlich machen können, was sie eigentlich sehen? Was ist, wenn manche Menschen sagen, daß sie unter der Häßlichkeit ihrer Umgebung leiden? Welche Freiheit gibt die Gesellschaft den Einzelnen, ihren Wahrnehmungs- und Gestaltungsbedürfnissen innerhalb der von ihnen benutzten Umwelt (außerhalb der Wohnung) Ausdruck zu verleihen oder sich in einer Umgebung wiederzufinden, die ihrem Empfinden von schön und angenehm entspricht? Oder sind die Menschen genötigt, ja zu einer Umgebung zu sagen, die sie bei bewußter Wahrnehmungsvermögen gar nicht als schön empfinden könnten?

Literaturhinweise

- [1] Z. B. Pfeil, Elisabeth: Die Wohnwünsche der Bergarbeiter. Tübingen 1954, und Trebuth, G.: So möchte ich wohnen. Hg. Neue Heimat, Hamburg 1955, außerdem Ipsen, Gunther, Hg.: Daseinsformen der Großstadt, Tübingen 1959.
- [2] Lynch, K.: Das Bild der Stadt. Ullstein, Berlin-Frankfurt 1965 (am.: The Image of the City, 1960).
- [3] Sieverts, Th.: Stadt-Vorstellungen. Bauwelt Nr. 13, 28. 3. 1966, S. 704–713.
- [4] Reichow, H. B.: Die autogerechte Stadt.
- [5] Rommetveit, Ragnar: Selectivity, Intuition and Halo-Effects in Social Perception, Oslo 1960.
- [6] Kelly, George A.: The Psychology of Personal Constructs, Vol. I, New York 1955.
- [7] Schafer, Roy: Psychoanalytic Interpretation in Rorschach Testing, 1954.
- [8] Lorenzer, Alfred: Städtebau. Funktionalismus und Sozialmontage? Zur sozialpsychologischen Funktion der Architektur. In: Architektur als Ideologie, edition suhrkamp 243, Frankfurt 1968, S. 71.
- [9] Die Unterscheidung lehnt an Horkheimers Vernunftbegriff an. Vgl.: Horkheimer Max: «Zur Kritik der instrumentellen Vernunft», Teil II, Frankfurt 1967.

Die Studie wurde zu einem Teil vom Bundesministerium für Städtebau und Wohnungswesen der Bundesrepublik Deutschland gefördert.

Fritz Glarner 1899–1972

Am 18. September dieses Jahres verschied in Locarno, wo er vor kurzem Wohnsitz genommen hatte, der Schweizer Maler Fritz Glarner, ein Meister, nur im kleinen Kreise der Kunstfreunde bekannt. Ohne sich um den Kunstgroßbetrieb zu kümmern, hat er seine Persönlichkeit entwickelt und zugleich ein Beispiel gesetzt. In sich gekehrt, unspektakulär, diszipliniert, optisch denkend hat er sich mit bildnerischen Problemen beschäftigt, die jenseits des Modischen liegen. In einer äußerlich scheinbar beschränkten, innerlich reichen künstlerischen Skala sich bewegend. Er stellte sich die Frage nach der Bildsubstanz, die er auf geheimnisvolle Weise löste. Im Resultat erscheint eine unverwechselbare Kunstsprache, die von Mondrian ausgehend zu einer wirklich fesselnden unendlichen Variationenfolge geführt hat.

Glarner ist 1899 in Zürich zur Welt gekommen und hat eine wechselvolle Jugend in Neapel und Chartres verbracht, wo sich ihm die Glasgemälde offenbar tief eingepägt haben. Von 1923 an war er als junger Maler in Paris, 1935/36 wieder in Zürich, wo er an der legendären Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» mit sensiblen, semiabstrakten Bildern teilnahm. 1936 übersiedelte er nach New York, einer der frühen Auswanderer in ein Land, in dem gerade neue künstlerische Emanationen sich entwickelten. Anfang der vierziger Jahre entstand eine höchst fruchtbare Beziehung zu dem gerade in New York angekommenen Mondrian, der Glarner seinerseits hochschätzte. 1956, auf der Höhe seiner künstlerischen Kraft, stellte er gemeinsam mit Albers und Vordemberge-Gildewart im Zürcher Kunsthaus aus. Nach weiteren zehn Jahren folgte 1966 eine große Ausstellung bei Carré in Paris, 1968 vertrat er die Schweiz an der Biennale in Venedig. 1966, auf der Rückreise von Locarno – wo er plante, in den Ateliers von Remo Rossi alljährlich mehrere Monate zu verbringen – nach New York, erlitt er einen fürchterlichen Unfall, der sein Leben auf des Messers Schneide brachte und die Arbeit fast völlig lähmte. Trotzdem leitete er noch die Ausführung



Photo: Ernst Scheidegger, Zürich

von umfangreichen Wandgemälden. Während der Ausstellung seines Lebenswerkes in der Kunsthalle Bern fand sein Leben das Ende. Max Bill war seit 1956 sein Freund und sein Helfer gewesen.

Glarner hat einen langen Entwicklungsweg genommen, der als Basis für die Resultate offenbar entscheidend geworden ist. Die Berner Ausstellung hat diesen schier zwanzigjährigen Verlauf mit einigen Beispielen aufgezeigt. Der Weg führt vom impressionistisch Gegenständlichen zu räumlichen Abstraktionen, in denen gegenständliche Relikte belassen werden, dann zu lockeren Strukturen, wie sie bei der Zürcher Ausstellung von 1936 zu sehen waren. All dies trägt die Zeichen der Kontemplation, des technisch Beherrschten und des Sensitiven. Die Begegnung mit Mondrian in New York führt zu einem neuen Überdenken. In raschen Schritten entsteht eine flächenhafte Zusammenfassung geometrischer Gebilde, die in ihren Grundlagen gewiß vom Erlebnis Mondrian geprägt ist, aber rasch individuelle Züge hervortreten läßt: die puritanische farbliche Grundsprache des Gelb, Blau, Rot, Weiß mit schwarzen linearen Trennungen, die aber in der Wirkung so gar nicht puritanisch, sondern gelöst, heiter und unerhört lebendig vibrierend ist. Das Zusammenspiel der Farbflächen und -formen wird in ein stets wechselndes Gleichgewicht gebracht, wobei auch die Farbmaterie verlebendigt wird; das geheime Leben des Pinselstriches entfaltet sich, ich möchte sagen, in einer gewissen Majestät.

Schweizerisch? Glarner, Schweizer von Geburt, hat nur wenige Jahre seines Lebens in der Schweiz verbracht. Aber er erscheint trotzdem der Schweizer Malerei eingegliedert. Wesentlich in der Stetigkeit seiner Entwicklung, in der Beharrlichkeit, mit der er den eingeschlagenen Weg verfolgt hat. Aber auch im Klang, im Idiom, im Substantiellen der künstlerischen Sprache, in der inneren Verlässlichkeit, nicht im Scherzo, in dem merkwürdigerweise manche der heutigen Schweizer Künstler brillieren und sich selbst bespiegeln. Er steht im Kreis der Zürcher Konkreten als eine Gestalt für sich, als einer, der sich halten wird.

Hans Curjel

Geschichte der Denkmalpflege

Albert Knoepfli: Schweizerische Denkmalpflege, Geschichte und Doktrinen

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Institut für Denkmalpflege der ETH und der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 220 Seiten mit 90 schwarzweißen und 4 farbigen Abbildungen

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1972. Fr. 64.–

Das Buch beginnt mit einem geschichtlichen Teil. Die Zeit bis 1880 kannte noch keine zusammenfassende Organisation; Denkmalpflege blieb in dieser Zeit Pionieren wie dem St.-Galler Johann Georg Müller vorbehalten. Dann folgten die Gründung der «Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler» und später die Gründung des Heimatschutzes. In diese Zeit fällt zum Teil schon das Wirken von Johann Rudolf Rahn, Robert Durrer und Josef Zemp. Erst die Gründung der Eidgenössischen Kom-

mission für Denkmalpflege und das Wirken Linus Birchlers aber vermochten in der Schweiz eine Grundlage zum wirksamen Kampf für unser überlieferieses Patrimonium zu bilden.

Im zweiten, sehr viel umfangreicheren Teil geht Knoepfli als außerordentlich erfahrener Denkmalpfleger an Problemkreise und Sachgebiete. Grundsätzliche Überlegungen zu Ergänzung, Retusche, Rekonstruktion, Nachschöpfung, Verflechtung und freier Schöpfung am historischen Bauwerk wechseln mit einer Vielzahl von praktischen Erfahrungen. Das Buch wird deshalb für jedermann, der sich als Denkmalpfleger, als Mitglied einer Behörde, als Hausbesitzer oder als Verantwortlicher für Gebäudekomplexe mit den Problemen der Pflege älterer Gebäude befassen muß, ein unentbehrliches Nachschlagewerk.

Zuletzt setzt sich Knoepfli mit der Erhaltungswürdigkeit von Bauwerken des 19. und 20. Jahrhunderts und mit dem Umgebungsschutz sowie mit Orgeldenkmalpflege und den Errungenschaften der modernen Technologie auseinander.

Begriffe der Kunst

Lexikon der Kunst. Band II: G–Lh

Architektur, bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie.

927 Seiten mit Abbildungen

VEB E. A. Seemann, Leipzig 1971. M. 48.–

Der zweite Band dieses auf vier Bände disponierten Kunstlexikons ist wiederum ungemein reichhaltig, in der Thematik weit gespannt und im illustrativen Teil überraschend unkonventionell. Wie bei jeder lexikalischen Illustration mehr zufällig, mehr zur Belebung des über 900 Druckseiten umfassenden Textes. Und wie bei den Lexika stets meist von minderer bildlicher Qualität – abgesehen von den Farbtafeln. Die Texte sind begreiflicherweise auf die Mentalität des DDR-Staates ausgerichtet. Das Soziologische nimmt einen breiten Teil ein, viel Dogmatisches wird vorgebracht, der sozialistische Realismus wird vor allem bei der bildenden Kunst hervorgehoben, wodurch allerhand künstlerisch Unbedeutendes – bis zum inhaltlichen Kitsch – erscheint, «Künstler», denen in westlichen Parallelpublikationen der Eintritt verwehrt bliebe. Auch byzantinische Artikel sind aufgenommen. Zum Beispiel ein umfangreicher Artikel «Lenin». Allerdings, wenn man ihn aufmerksam gelesen hat, stellt man überrascht fest, allerhand gelernt zu haben über die Verflechtung von politischer Theorie im Zusammenhang mit künstlerischer Ideologie, wobei die Frage des Wozu und des Wohin gestellt wird.

Auch über die Auswahl der Stichworte – abgesehen von den Künstlernamen, die sorgfältig monographiert sind – mag der westliche Leser skeptisch und gar ironisch denken. Nur ein paar Beispiele: Gaststätten, Gemäldeuntersuchung, Genie (!), Gesamtkunstwerk, Gips, Kopfbedeckung usw. Aber selbst bei diesen zu Begriffen erhobenen Dingen liest man zum eigenen Erstaunen das Ausgeführte mit Interesse. Ausgezeichnet sind die Artikel über Karikatur, Kunstkritik, Landschaftsmalerei, Kitsch, Informationsästhetik usw. Allenthalben stellt man nicht uninteressiert fest, daß eine andere politische und damit auch

künstlerische Mentalität nicht nur möglich, sondern auch ergiebig sein kann.

Im ganzen gesehen füllt dieses Lexikon eine offenbare Lücke. Da es im einzelnen sehr seriös bearbeitet ist und neue Gesichtspunkte berührt, kann es einläßlich empfohlen werden. H. C.

Ein Ereignis des 19. Jahrhunderts

Utz Haltern: Die Londoner Weltausstellung von 1851

Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert 398 Seiten

«Neue Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung.» Band 13 Aschendorff, Münster, Westfalen 1971. Fr. 78.60

Sagen wir es offen heraus – Weltausstellungen haben sich heute überlebt. Die Weltausstellung war eine Idee des 19. Jahrhunderts. Die erste Weltausstellung in London 1851 war der Höhepunkt, nie mehr sollte eine Weltausstellung so bedeutsam werden. Bedeutsam nicht an der Zahl der Aussteller gemessen, sondern an den kulturpolitischen Folgen. Dampfmaschinen setzten sich in Bewegung, und man glaubte mit naiver Inbrunst, daß ein aufgeklärtes Zeitalter nur noch Fortschritt und wachsendes Glück für die Völker bringen würde. Utz Haltern schildert das erhebende Gefühl der Besucher: «So glaubte sich der Historiker Macaulay beim Betreten des Ausstellungsgebäudes an die Traumwelt aus 1001 Nacht erinnert, die alle Schaustellungen der römischen Cäsaren überstiege, und verglich seine Gefühle mit dem Erlebnis beim Eintritt in den Petersdom in Rom.» Nie mehr war man von einer zeitgenössischen Leistung so tief erschüttert. Die Eröffnung wurde zu einer kultischen Handlung: «Die nationalreligiöse Tendenz der Eröffnungsfeierlichkeiten wurde noch unterstrichen durch die von allen Seiten ausgehende Orgelmusik, die den Einzug der Königin in den Kristallpalast begleitete und sich am Ende des Gebets mit dem von einem Chor von 600 Stimmen gesungenen Hallelujah aus dem 'Messias' von Händel zu einer eindrucksvollen Kundgebung selbstbewußter Frömmigkeit vereinte.» Und der Kristallpalast von Joseph Paxton, war er wirklich so eine überragende Leistung, in der man die Schöpfungen des 20. Jahrhunderts bereits voraussehen konnte? Die Dimensionen waren für den Weltausstellungsbesucher ungewöhnlich. Das, was sich hier an Gütern anbot, war ebenso ungewöhnlich – aber die Bauweise des Kristallpalastes war in zahlreichen oft recht eindrucksvollen Treibhäusern schon wiederholt geübt worden. Um den Glaspalast haben sich schon so viele Legenden gewoben, daß wir für die leidenschaftslos klare und genaue Darstellung der Entstehungs- und Baugeschichte des Kristallpalastes durch Utz Haltern sehr dankbar sind. Dieses Buch mit fast 400 Seiten Text ohne Illustrationen gehört zu den besten und seriösesten Dokumenten über die Geschichte des 19. Jahrhunderts. Die Schleier lösen sich, und es wird uns folgendes klar: Die erste Weltausstellung hatte auf Architektur und Kunstgewerbe den größten Einfluß. Nicht deshalb, weil man von den Leistungen berauscht war, sondern weil einige wenige kritische Geister nach diesem Spektakel ernüchert heimkehrten! Nach dem, was schon