

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 57 (2006)

Heft: 3: Klassische Avantgarde = Courants classiques de l'avant-garde = Correnti classiche dell'avanguardia

Rubrik: Hochschulen = Hautes Écoles = Università

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: 12.01.2026

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

L'opera di Camillo Procaccini e della sua bottega nella cappella Pellanda a Biasca

Maria Foletti. Sul finire del XVI secolo Giovanni Battista Pellanda (1541–1615), ricco notevole locale insignito del titolo di Cavaliere nel 1583, ordinò la costruzione di una grande cappella nella chiesa prepositurale dedicata ai SS. Pietro e Paolo a Biasca, capoluogo della valle Riviera, centro delle Tre Valli ambrosiane e importante snodo per i traffici commerciali tra il nord e il sud delle Alpi.

La struttura, esternamente conforme all'aspetto romanico dell'edificio sacro, rivela al suo interno ricchi stucchi, affreschi e tele che esprimono il gusto della Controriforma secentesca: un fiorire di putti, dorature (di cui non restano che poche tracce) e tele legate all'iconografia della Madonna del Rosario. Essa ha conservato praticamente intatto il suo aspetto seicentesco, perdendo unicamente lo smalto e la brillantezza che contraddistinguevano tele e decoro a fresco, oggi minacciati dall'umidità e dalle infiltrazioni d'acqua (si spera in un prossimo restauro in grado di garantire una buona conservazione di questa importante testimonianza artistica locale).

Giovanni Battista Pellanda – sepolto proprio ai piedi dell'entrata della cappella con i suoi discendenti maschi – fece costruire la cappella non soltanto per devozione, ma anche con l'obiettivo di affermare il proprio status sociale e mettere in salvo la propria anima e quella di tutta la famiglia, forse per rimediare alla durezza di una vita in cui il denaro e le attività mercantili erano all'ordine del giorno. A conferma di ciò basti citare il privilegio *pro defunctis*, concesso da Papa Clemente VIII a «quel sacerdote della nostra chiesa prepositurale che celebrerà una

messa de' morti all'altare della cappella nuova del Rosario» (Archivio parrocchiale di Biasca, Inventario Basso). Esso consiste nella liberazione dal Purgatorio delle anime dei deceduti grazie alla recita di una messa quotidiana all'altare della cappella, come spiega la tela collocata sulla parete meridionale in cui tre personaggi inginocchiati devotamente davanti al parroco, verosimilmente il committente e la sua famiglia, assistono alla celebrazione della Messa per i defunti le cui anime (sulla destra nell'angolo superiore della tela) abbandonano il Purgatorio e vengono accolte da Cristo.

La decorazione della struttura venne affidata ai migliori artisti di cui la potente Controriforma lombarda poteva disporre: Camillo Procaccini (1561–1629) e le sue maestranze. A conferma di ciò intervengono alcuni documenti come la *Genealogia Universale Domus Pellandae A.S.R.E Equite Aurato D. Petri Ioanne Baptista deducta*, redatta nel 1722, in cui sta scritto «Capellam Beata Virginis de Sanctissimo Rosario, famoso pictore Mediolanensi Procaccino quotidie pro 3 horas labore victum geminosque aureos pacto extruxit» e un resoconto dell'arcivescovo Pozzobonelli, datato 1745, in cui si legge che vi sono «ubicumque picturis tabisque virorum in arte pictoria celebrium et maxime Camilli Procaccini» (Archivio arcivescovile di Milano, Archivio Spirituale, sezione X, *Tre Valli*, vol. 4, f. 38 e ss.).

Procaccini e bottega si occuparono anche degli stucchi, elaborati secondo modelli che si ritrovano anche in altre cappelle da loro eseguite: in particolare negli stucchi di due navate laterali e nelle cappelle adiacenti della chiesa di Santa Maria di Campagna a Pallanza, in cui lavorarono gli stuccatori Francesco Sala e Giovanni Lezzeno, attivi probabilmente anche a Biasca. Il noto pittore lombardo Camillo Procaccini, cresciuto a Bologna in una famiglia di artisti, si trasferì a Milano attorno alla metà degli anni Ottanta del Cinquecento stabilendovi la propria bottega. Nella capitale della Chiesa lombarda egli si fece interprete di uno stile rigorosamente controriformista che ebbe in Carlo Borromeo il principale estimatore e mecenate e si espanse in tutti i territori visitati dal capo carismatico della Chiesa seicentesca.

Seguendo i dettami della Riforma della Chiesa cattolica, la cappella non poteva che essere titulata «Ad honore/b(eatissi)mae Virg(inis) sub tit(ulo) S(ancti) Rosari» (stele lato est).

La dedicazione alla Madonna si palesa nel decoro a fresco della volta dell'arco e dei pilastri della cappella in cui sono rappresentati gli epiteti mariani: hortus conclusus, quasi oliva, porta coeli, electa ut sol, pulchra ut luna e via dicendo; quella alla Vergine del Rosario è ribadita invece nelle due tele poste rispettivamente sul lato settentrionale e al centro della cappella. La tela che sovrasta l'altare raffigura l'apparizione della

Madonna con il Bambino Gesù a San Domenico. Il fondatore dell'ordine omonimo, secondo la leggenda, avrebbe ricevuto dalla stessa Madonna una corona del rosario e avrebbe imparato per sua bocca le preghiere che ne accompagnano la recita. La tela posta sulla parete laterale mostra invece la Vergine del Rosario con il Bambino circondata da quindici medaglioni in cui sono illustrati i misteri gloriosi, dolorosi e gaudiosi. In questa tela il programma iconografico di stampo controriformista trova la sua forma più esplicita; il rosario viene rappresentato in tutte le sue forme, religiosa e materiale.

La cappella Pellanda dimostra l'esistenza dell'interazione tra centro e periferia, tra il Ticino e Milano, o meglio, Biasca e Milano. Queste due entità regionali, diverse tra loro – l'una profondamente rurale e alpina; l'altra cittadina, sede del potere religioso e centro di tutto il Nord Italia – intrattenevano rapporti sia commerciali che culturali. Inoltre l'esempio di Biasca conferma l'espansione della cultura figurativa lombarda anche in località geograficamente lontane dal centro che ne diede la matrice. In questo caso specifico ciò fu possibile grazie allo zelo di personaggi come Carlo Borromeo e il Cavalier Pellanda che, pure mossi da sentimenti diversi, lasciarono entrambi un segno significativo nella storia e nella cultura delle Tre Valli.

Maria Foletti, «L'opera di Camillo Procaccini e della sua bottega nella cappella Pellanda a Biasca», lavoro di licenza, Università di Zurigo, PD Dr. Brigitte Kurmann-Schwarz, 2005.

Indirizzo dell'autrice: 6527 Lodrino

- 1 La datazione precisa della cappella è ancora oggi avvolta nel mistero. Il muro esterno della struttura, una stele collocata nella stessa e un disegno del prevosto di Biasca Giovanni Basso (Lino Stabarini, *Storia della chiesa di San Pietro*, in *San Pietro di Biasca*, Bellinzona 1967, p. 123) recano la data 1600. La pietra sacra incastonata nell'altare è invece datata 1597. Esiste inoltre un documento datato 1581 (Archivio parrocchiale di Biasca, scatola 9) in cui Bernardino Tarugi, messo del cardinale Borromeo, consente a Pellanda di porre la propria arma sopra un non meglio definito monumento posto nella chiesa.

Karl Mosers Turm der Universität Zürich (1907–1914). Ein krönendes Turmhaus für die Stadt Zürich

Thomas Gnägi. Mit einem Neubau zu Beginn des 20. Jahrhunderts erhielt die kantonale Universität auf dem ehemaligen äusseren Schanzenring einen prominenten Platz über der Stadt: die eidgenössische technische Hochschule neben sich im Norden, neue Quartiere am Zürich- und Adlisberg im Rücken und vor sich die alte Stadt an der Limmat mit den dahinter im Nordwesten sich ausbreitenden Industriequartieren.



Biasca, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, Cappella Pellanda, veduta generale. (M. Foletti)

Die Universität Zürich war seit ihrer Gründung 1833 in verschiedenen Gebäuden der Stadt untergebracht. 1855 mietete sich das eidgenössische Polytechnikum bei der Universität mit ein. Um die kantonale Hochschule mit der eidgenössischen räumlich zu vereinen und Sammlungen, Aula und Hörsäle gemeinsam zu nutzen, plante und finanzierte der Kanton über der alten Stadt den Bau eines grossen Hochschulgebäudes, das beiden Institutionen zur Verfügung stehen sollte. Nach Plänen Gottfried Sempers (1803–1879) wurde ein monumentaler Bau, das heutige Hauptgebäude der ETH, im Stile der Renaissance ausgeführt. 1864 konnte das Polytechnikum den nördlichen Teil und die Zürcher Universität den Südflügel beziehen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der Raummangel an der Hochschule dermassen gross, dass eine Erweiterung der Universität gefordert wurde. Architekturprofessor Alfred Friedrich Bluntschli, der am Polytechnikum lehrte, lieferte erste architektonische Projektstudien zu einem Neubau. Sein Vorschlag war geprägt von der axialen Symmetrie des Semper'schen Baus; zudem nahm er die neuen Gebäude der Universität gegenüber dem Polytechnikum im formalen Ausdruck stark zurück. Die Baukommission forderte jedoch eine bessere Verteilung der Gebäude auf dem Gelände und eine prägnantere architektonische Lösung. Der darauf öffentlich ausgeschriebene Wettbewerb konnte schliesslich das Karlsruher Büro Curjel & Moser für sich entscheiden.

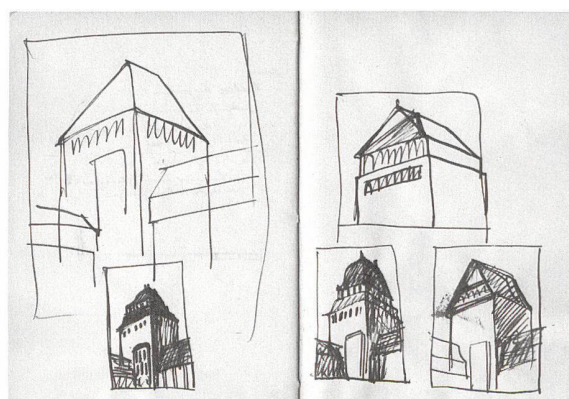
Mit der gewählten Konfiguration von zwei horizontal liegenden Gebäudekörpern, die gegeneinander verschoben und durch einen turmartigen Aufbau miteinander verbunden sind, antworteten die Architekten auf die wichtigsten

Punkte der Ausschreibung: Einerseits mussten die zu projektierenden Bauten, das Kollegiengebäude und das biologische Institut, zu einer Baugruppe vereint werden; andererseits war die Gesamtanlage ans Terrain anzupassen und in das Stadtbild gut einzugliedern.

Der für das Projekt zeichnende Schweizer Architekt Karl Moser (1860–1936) führte zusammen mit Robert Curjel (1859–1925) von 1887 bis 1915 in Karlsruhe ein sehr erfolgreiches Architekturbüro. Die Architekten bauten im süddeutschen Raum und in der Schweiz zahlreiche Villen und Bankhäuser ebenso wie Kirchen. Prominente Beispiele dafür sind die den Stadtraum besonders prägenden Pauluskirchen in Basel und Luzern sowie die das Zürcher Quartier Hottingen dominierende Antoniuskirche und die Kirche Fluntern am Zürichberg. Moser, der für die Ausführung der Bauten in der Schweiz zuständig war, entwarf den Badischen Bahnhof in Basel, das Kunsthaus in Zürich und später die erste Kirche in Sichtbeton, die Antoniuskirche in Basel.

Karl Moser hat Gedanken zu seinen Entwürfen in kleinformatigen Skizzenbüchern aufgezeichnet, die sich im Nachlass des Architekten, am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) der ETH Zürich befinden. Darin sind mehrere Skizzenfolgen zu identifizieren, die von Ideen der Gesamtgestalt des Neubaus der Universität bis zur konkreten Form des Dachabschlusses des Turmes reichen. Mit den ersten Studien begann er unmittelbar nach der Ausschreibung, also im frühen Herbst 1907. Moser fertigte damals in rascher Folge zwölf teilweise sehr schematische Skizzen und Grundrisse von der Disposition des neu geplanten Universitätsgebäudes an. Die geforderten Bauten, das Kollegiengebäu-

de mit Aula, Vorlesungssälen, Instituten und archäologischer Sammlung und das separate biologische Institutsgebäude mit der zoologischen Sammlung, setzte Moser als zwei grosse Gebäudekuben nebeneinander. Dabei schob er gleich in der ersten Skizze den südlichen Teil nach hinten an die Rämistrasse zurück und den nördlichen nach vorne an die Künstlergasse. Das Bestreben Mosers, das Ensemble als einheitliches Ganzes zu präsentieren, verlangte nach einem Akzent an der Verbindungsstelle der zu einem offenen Winkel versetzten Kuben. In einer ersten Perspektive hat Moser einen Bau, der als Uhrturm gekennzeichnet ist, zwischen die beiden Hauptbauten eingeschoben. Moser suchte nach einem Motiv, das er der Universität repräsentativ voranstellen konnte: Die nach aussen sichtbar als Halbrund formulierte Aula oder ein das Dach durchstossender Mittelrisalit mit einem krönenden runden Giebfeld am zurückversetzten Kollegiengebäude wären solche Möglichkeiten gewesen, wie sie bei repräsentativer Architektur jener Zeit üblich waren. Den Turm und andere Motive verworf Moser jedoch vorerst. Viel mehr interessierte er sich zunächst für die Verteilung der Gebäudemassen. So endet diese erste Skizzenfolge mit einem denkbar einfachen Vorschlag: Zwei gleich grosse blockhafte Gebäude mit Innenhöfen verschränken sich miteinander in ihrer äussersten Ecke. Bei der Wettbewerbs eingabe blieb denn auch die parallel verschobene Verschränkung der Gebäude das wesentliche Thema des Projektes und die damit erreichte gelungene Disposition im Gelände der ausschlaggebende Punkt für den ersten Preis. Der Turm war zunächst Nebensache. Er war gewissermassen der verbindende mittlere von drei Baukuben. Erst spä-



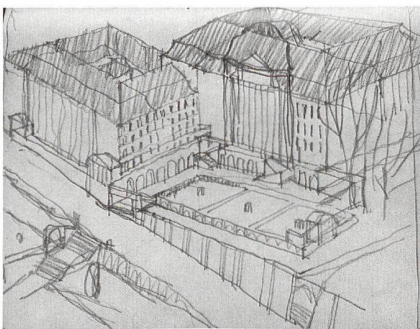
Karl Moser, Studien zur Form des Turmes des neuen Universitätsgebäudes, 1907, Archiv gta, ETH Zürich.

Zürich, ETH (links) und Westseite der Universität Zürich, Fotografie 1914, Archiv gta, ETH Zürich.

ter wurde dieser mittlere Bauteil von Moser und der Baukommission als wichtigstes repräsentatives Element erkannt und entsprechend in Höhe und architektonischer Ausführung betont. Wie man aus den Skizzenbüchern entnehmen kann, scheint es, als würde Moser sich in Bezug auf die Universität erst jetzt über die formale Lösung hinaus auch mit den inhaltlichen Konnotationen eines Turmes beschäftigen. Moser untersuchte alte Stadtansichten, Kirchtürme, mittelalterliche Wohntürme sowie zeitgenössische Turmbauten und versuchte in einer Reihe von Skizzen der Gestalt des Universitätsturms eine passende vertikale Gliederung zu geben.

Die Suche nach einem einer kantonalen Universität entsprechenden architektonischen Ausdruck blieb während der gesamten Bauzeit das Hauptaugenmerk Mosers. In der von ihm immer weiter getriebenen Form des Turmes kulminierte schliesslich dieser Anspruch. Im Wettbewerbsvorschlag von 1908 war der Turm noch vermittelnder Verbindungsbau zwischen Kollegiengebäude und biologischem Institut. Im überarbeiteten Entwurf von 1910 mutierte er zu einem hohen Haus mit Giebel. Im Laufe der weiteren Planung wurde er zum krönenden Motiv der Universität und als räumliche Ergänzung ausformuliert. Mosers Turm überhöht die gesamte Überbauung und dominiert seine Umgebung als eigenständiges Bauwerk.

Thomas Gnägi, «Karl Mosers Turm der Universität Zürich (1907–1914). Ein krönendes Turmhaus für die Stadt Zürich», Lizenzatsarbeit Universität Zürich, Prof. Dr. Stanislaus von Moos, 2004. Adresse des Autors: Berlinstr. 1, 8032 Zürich



Karl Moser, «[...] Lösung ohne Thurm [...]», Skizze vom Standort der neuen Universität, 1907. Blick auf Künstlergasse mit Sempersteig, Archiv gta, ETH Zürich.

eduard lanz – die genossenschaftlichen siedlungsbauten

Nathalie J. Ritter. Die genossenschaftlichen Siedlungsbauten des Architekten Eduard Lanz (1886–1972) standen bis anhin im Schatten seines architektonischen «exploits», dem Volkshaus der Stadt Biel, (1932). Lanz' Schaffen wurde denn meist auch im Kontext der Neugestaltung des Bahnhofquartiers in Biel in den 1930er-Jahren thematisiert. Die Siedlungsbauten, die ihn über Jahrzehnte beschäftigten und zu seinen wichtigsten Engagements zählen, wurden bisher nur punktuell besprochen und nicht systematisch erforscht.

In Biel geboren, studierte Lanz 1905–1910 Architektur am Polytechnikum in Zürich und ergänzte die Ausbildung mit Vorlesungen in Geschichte und Volkswirtschaft. Bereits in dieser Zeit kam er in Kontakt mit sozialistisch-religiösen Ideen. Ein Zwischensemester an der Akademie der bildenden Künste in München 1908/09, wo er auch Vorlesungen des sozialkritischen Volkswirtschafters Ludwig Josef Brentano besuchte, hatte auf sein späteres soziales und politisches Engagement einen wesentlichen Einfluss. Im Weiteren prägten Anstellungen bei Bruno Möhring und German Bestelmeyer in Berlin, die Konfrontation mit den desolaten Wohnverhältnissen breiter Bevölkerungsschichten in deutschen Grossstädten, das Gedankengut der Deutschen Gartenstadtgesellschaft sowie der Kontakt zu dessen Generalsekretär Hans Kampffmeyer die Architektursprache und das sozial-politische Engagement von Lanz. Reisen in England, Deutschland, Schweden und Frankreich bildeten eine Grundlage für sein offenes und weitläufiges Verständnis der zeitgenössischen Architektur.

Eine Anstellung 1919 bei den Schweizerischen Bundesbahnen in Basel ermöglichte es Lanz, den genossenschaftlichen Siedlungsbau am Beispiel des Freidorfes in Muttens von Hannes Meyer, der Bauten von Hans Bernoulli und auch von Paul Artaria zu verfolgen. Die Rückkehr nach Biel Anfang der 1920er-Jahre, wo er sich selbstständig machte, und der Bau der Siedlung Rennweg 1926 bildeten dann den Ausgangspunkt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem genossenschaftlichen Siedlungsbau. Zwischen 1926 und 1932 sowie 1943/45 baute Lanz in Biel und dem angrenzenden Nidau insgesamt sechs solcher Siedlungen. Die ersten – Rennweg, Falbringen und Möösli – entstanden 1926 und 1927. Sie zeigen sich in ihrem Gesamterscheinungsbild und insbesondere durch den Einsatz des Walmdachs noch traditionell. Moderne Anklänge sind durch die betonte Vertikalität, die Nord-Süd-Orientierung sowie eine klare, einfache und reduzierte Formensprache zu finden. Die danach zwischen 1929 und 1930 entstandenen Siedlungen Nidau-Hofmatten, Champagne und Linde sind in ihrem Äusseren klarer und moderner gestaltet. Sie werden von streng aufgebauten, reduzierten Fassaden und einem auf knappste Weise auf den Kubus aufgesetzten Dach bestimmt. Der Einsatz von Glasbausteinen oder klammerartig angesetzten quadratischen Fenstern stellen Anknüpfungspunkte zu Vorbildern in Deutschland dar. Trotz einem von Lanz durchgehend angewandten Formenvokabular und einer modularen Bauweise lassen sich neben vielen Gemeinsamkeiten auch Eigenheiten bei den einzelnen Siedlungen feststellen. Gemeinsam ist allen die Lage an der damaligen Peripherie der Stadt, die grossen Gärten zur Selbstversorgung,



Nidau, Siedlung Hofmatten 1927, Genossenschaftsgebäude, Aufnahme 2004. (N. J. Ritter)

die harmonische Innenstruktur – die teilweise durch den Zeilenbau und die symmetrisch gestalteten Fassaden gegeben ist –, Baumalleen sowie zentral angelegte Brunnen. Die Kernelemente des Neuen Bauens – Dachform, Fensterbänder, Flächigkeit der Fassade, Horizontalität wie Vertikalität, kubische Baukörper – sind in adaptierter, zurückhaltender Form umgesetzt. Die Siedlungen erhalten durch ihre jeweilige Farbgebung Einheitscharakter. Die Bauten waren mit hellen Farben versehen, wobei Lanz mit durchgehend weissen Fensterrahmen und dunkelgrünen Fensterladen Akzente setzte. Nur bei den Häusern der Siedlung Nidau-Hofmatten verwendete Lanz eine expressive Farbarchitektur, die einen Bezug zum deutschen Architekten Bruno Taut herstellt.

Die sparsame Innengestaltung der meist kleinen Häuser verweist in ihrer Konzeption auf Funktionalität und Wirtschaftlichkeit. Die als modern geltende Koch-Küche, die auf die «Frankfurter Küche» von Margarethe Schütte-Lihotzky zurückgeht, begrenzte Lanz auf wenige Quadratmeter. Die Küche sollte wie eine Werkbank funktionieren und dabei Bewegungs- und Zeiteinsparungen ermöglichen. Als weitere Errungenschaft gilt das Bad, das meist an die Küche grenzte und am Anfang gleichzeitig als Waschküche diente. Später verlegte Lanz es in die erste Etage neben die Schlafzimmern. Mit den modulartigen architektonischen Gestaltungselementen, die Lanz den Bedürfnissen der Bewohner anpassen konnte, versuchte er, den oft grossen Familien mit meist geringem Einkommen auf kleiner Grundfläche ein Optimum an Wohnqualität zu ermöglichen. Er wollte den Ideen der Genossenschaft und der Gartenstadtbewegung, die die Menschen zu solidarischem Handeln «erziehen» sollten, architektonisch zum Durchbruch verhelfen. In Biel waren, bedingt durch einschränkende Rahmenbedingungen, keine baulichen Experimente möglich.

Die von Lanz angewendete Architektursprache zeigt eine Verwässerung radikaler Architekturkonzeptionen, die er in Deutschland kennen gelernt hatte. Seine Siedlungsbauten veranschaulichen eine architektonische Position zwischen Tradition und Moderne und verweisen so auf eine gut durchdachte, einfache und solide Bauweise. Gerade im Hinblick darauf, dass das Gros des Bauvolumens nicht von Pionierarchitekten geleistet wurde, sondern von Architekten, die die radikalen Konzeptionen für einen Lebensalltag adaptierten, sind die genossenschaftlichen Siedlungsbauten von Lanz mit ihrer «durchschnittlichen Architektur» als beispielhaft zu betrachten und zu würdigen.

Nathalie Jacqueline Ritter, «eduard lanz – die genossenschaftlichen siedlungsbauten»,
Lizenziatsarbeit Universität Bern, Prof. Dr.
Peter J. Schneemann, 2005. Adresse der
Autorin: Nathalie Jacqueline Ritter, Diamant-
strasse 16, 2503 Biel, nathalie.ritter@bluewin.ch

Hans Finsler und die Schweizer Fotokultur. Werk – Fotoklasse – Moderne Gestaltung 1932–1960

Museum für Gestaltung Zürich

Die Ausstellung präsentiert erstmals umfassend das Schweizer Werk von Hans Finsler (1891–1972), gebürtiger Deutscher und einer der profiliertesten Fotografen der Neuen Sachlichkeit der 1920er-Jahre. In der Schweiz, wo er sich nach 1932 rasch etablierte, arbeitete Finsler mit bedeutenden Gestaltern und Vermittlern wie Marcel Breuer, Emil und Alfred Roth, Max Ernst Häfeli, Rudolf Steiger, Hermann Siegrist, Max Bill und Sigfried Giedion zusammen. Und es entstanden wichtige Fotoserien für fortschrittliche Firmen wie den Möbelladen Wohnbedarf, den Möbelhersteller Embru, die Porzellanfabrik Langenthal, die Druckerei Fretz und die Textilfabrik Heberlein. Neben den Auftragsarbeiten schuf er auch ein weitgehend unbekanntes freies Werk, in dem er sich eingehend mit der Stadt, der Landschaft und dem Licht beschäftigte.

Als Lehrer, langjähriger Werkbundvorsitzender und Theoretiker beeinflusste Hans Finsler – selbst als Fotograf ein Autodidakt – nachhaltig das Schweizer Fotoschaffen. Ebenso einflussreich war die Verbindung von Fotografie und Grafik, wie sie an der Fotoklasse durch Alfred Willmann gelehrt wurde. Das gemeinsame Lehrkonzept konnte von 1932 bis 1958 eine ungewöhnliche Qualität fotografischer Arbeit gewährleisten, die in Europa und vor allem im deutschsprachigen Raum herausragend war. Gezeigt werden auch eigenständige Arbeiten von so unterschiedlichen Schülern und Schülerinnen wie Walter Binder, Werner Bischof, René Burri,

Anita Niesz, Ernst Scheidegger, Emil Schulthess, oder Michael Wolgensinger.

Die fünf Themenschwerpunkte der Ausstellung sind dem Raum in Architektur, Stadt und Landschaft, dem Umgang mit Objekten und Materialien, dem Licht und dem Experiment, der berichtenden Fotografie sowie der Verbindung von Bild und Schrift gewidmet. Ein deutlicher Akzent liegt auf der Zeit nach 1945, als sich zunehmende Kontraste zwischen Finslers sachfotografischem Fotografie- und Ausbildungskonzept und dem aufkommenden Bildjournalismus zeigten.

Die insgesamt mehr als 600 Exponate stammen ungefähr zu gleichen Teilen von Hans Finsler und von Schülern und Schülerinnen der Fotoklasse. Mit ausgewählten Arbeiten wird zudem Alfred Willmann erstmals als Gestalter retrospektiv dargestellt. Zu sehen sind vorwiegend Vintage Prints, die aus dem Finsler-Nachlass der Stiftung Moritzburg Halle/Saale, aus dem Institut gta der ETH Zürich, der Fotostiftung Schweiz, Winterthur, und zahlreichen weiteren Archiven stammen. Neben der Fotografie selbst wird deren Anwendung in ganzer Breite gezeigt: sie reicht von Grafik-, Layout- und Werbe-Entwürfen über Buchmaquetten und Fotomontagen bis zu Zeitschriften wie *Das Werk* und *du* sowie Foto-büchern und Plakaten.

Zur Ausstellung ist eine Publikation erschienen.
pd/rb

bis 1. September 2006, Di–Do 10–20 Uhr
Fr–So 10–17 Uhr, 1.8. geschlossen. Museum
für Gestaltung Zürich, Ausstellungsstrasse 60,
CH-8005 Zürich, Tel. 043 446 67 67,
www.museum-gestaltung.ch



Hans Finsler, Wohnausstellung Neues Schloss, Stockerstrasse, Zürich
(Wohnbedarf AG), 1934 (© Stiftung Moritzburg Halle/Saale)