

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 45 (1958)
Heft: 9: 50 Jahre Bund Schweizer Architekten

Rubrik: Tagungen

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: 06.02.2026

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



1

1
Stuhl von Rietveld, Entwurf 1917

2
Ausstellungspavillon für moderne Kunst im Park Sonsbeek, Arnhem, 1955. Architekt: Rietveld
Photo: Violette Cornelius, Amsterdam

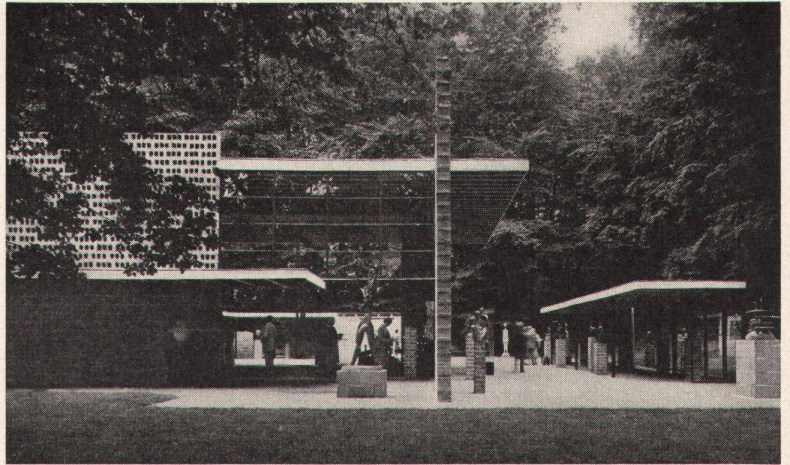
Rohe entwickelt und ins alltägliche architektonische Vokabular eingeführt wurde. – Die Begrenzung des Raumes durch reine Flächen im strengen rechtwinkligen Koordinatensystem wird hier nach außen und in den drei Dimensionen deutlich gemacht; die Kongruenz von Innen und Außen ist großartig. Das Innere ist ein erster Versuch, durch Schiebe- und Faltwände Raumflexibilität zu erreichen; zugleich ist es ein Experiment der Farben als architektonisch raumbildende Elemente. Das Haus steht glücklicherweise immer noch, und es hat nichts von seiner Frische und Einheitlichkeit verloren.

Die meisten seiner späteren Häuser sind von sachlicher, einfacher Architektur. Manchmal überrascht aber sein Experimentieren – so ein kleines, rührend unbefangenes Modell zu einem nichtausgeführten Projekt: ein kleines Haus in den Dünen mit einer höhlenartigen Raumfassung, kombiniert mit großen Glasflächen und stark treppenartig ansteigendem Boden.

Ein ausgeführtes Ferienhäuschen an einer weiten Wasserfläche zeigt, wie unbefangenen Rietveld traditionelle Materialien und Elemente wie rohgesägte Bretter und Strohdach zu einer überraschend räumlichen Schale gestaltet.

Auch die unentwegten Experimente mit Möbeln seien erwähnt, vor allem der sogenannte Zickzack-Stuhl, wobei ein einziges Brett – gebogen oder gefügt – Lehne, Sitzfläche, Tragelement und Steh-element bildet.

Nach dem Kriege nimmt die Aktivität Rietvelds allmählich wieder zu. Er baut in allen Ecken des Landes und im Ausland; größere und vielfältigere Aufgaben werden ihm zuteil.



2

Einige Beispiele davon sind: das Kinderhaus in Curaçao mit seiner freien räumlichen Diagonalstruktur; ein Ausstellungsgebäude für die Utrechter Messe (in Zusammenarbeit mit jüngeren Kollegen), lapidar in seiner Einfachheit; die Fabrikationshallen einer Möbelfabrik; das neue Wohnquartier Hoograven in Utrecht; Entwürfe für verschiedene auszuführende Wohnquartiere; Entwürfe für die Kunstgewerbeschulen in Amsterdam und in Arnhem; Interieurs der neuen Fokkerflugzeuge 'Friendship'; der Entwurf für den Pressesaal im Unesco-Gebäude in Paris.

Einer der Höhepunkte Rietveldscher Architektur der letzten Jahre ist in der Ausstellung mit reichlichem Photomaterial illustriert: der Plastikpavillon im Park Sonsbeek bei Arnhem, 1955 entstanden. Mit diesem provisorischen Gebäude (es ist leider längst wieder abgerissen), erstellt mit den einfachsten Materialien – Zementsteinen, Holz, Glas, Eisenrohren –, hat Rietveld ein räumliches Gedicht erschaffen, das in schönster organischer Beziehung zu dem umliegenden natürlichen Raum des Parkes stand; die verschiedenen Gebäudehöhen, Raumbegrenzungen und -andeutungen gaben reichlich Möglichkeiten, jede Plastik nach ihrer Art und ihrem Bedürfnis auszustellen.

Eine ähnliche großartige Lösung ist der bescheidene Niederländische Pavillon an der Biennale in Venedig (1954). Seine Größe liegt in der einfachen und starken strukturell-räumlichen Formel – drei gleiche und eine größere Nische, verschieden orientiert und deshalb mit wechselnder Ober- und Seitenlichtführung. Auch hier sind plastische Wirkung, Material und Detaillierung vollkommen dem räumlichen Gedanken untergeordnet.

Daß Rietveld vielmehr ein Poet ist, der mit ungreifbaren Realitäten hantiert, und weniger ein tüchtiger Fachmann solider Bauart und ausgeklügelter Details, ist

auch in dieser Ausstellung und in ihrer Ausstattung zu spüren.

Wer die Arbeiten und die Ausstellung Rietvelds als Baufachmann, als Graphiker, als Detaillist beobachtet, wird manches zu bemängeln haben. Wer hingegen die Architektur vom Künstlerischen, vom Geistigen, vom Strukturellen her beurteilt, wird in dieser Ausstellung Genuß, Belehrung und Freude empfinden, und erkennen, daß das wirklich Große auch einfach ist.

In Giedions «Space, Time and Architecture» wird Mies ein Kapitel gewidmet mit dem Titel «Mies van der Rohe and the integrity of form».

Von Rietveld wollen wir aber sagen: Rietveld and the integrity of space.

H. Hartsuyker

Tagungen

Gespräch über die Situation der jüngsten Kunst

Abtei Seckau, 2. bis 5. Juli

Drei Tage lang war die steirische Benediktinerabtei Seckau der Schauplatz einer Diskussion über die Moderne Kunst. Die Tagung, veranstaltet vom Katholischen Akademikerverband Österreichs und der Galerie St. Stephan (Wien), führte zu einer überaus fruchtbaren Diskussion zwischen Kritikern, Theoretikern und Künstlern. Entsprechend dem Leitgedanken – «Situation und Konfrontation» – stand die allerjüngste Vergangenheit im Mittelpunkt der Auseinandersetzung; vielfach wurde sogar der Versuch unternommen, aus der Gegenwartsanalyse, die ja bereits mit Phänomenen umgehen muß, denen die Konventionalisierung droht, in die Zukunft auszubrechen und die kommenden Möglichkeiten

von Malerei, Plastik und Architektur zu umschreiben. Die Tagung wurde von Monsignore Prof. Otto Mauer (Wien) geleitet. Die am Vormittag stattfindenden Diskussionen waren dem «Forum» vorbehalten; sie wurden von kurzen, pointierten Exposés der Referenten eingeleitet. Die allgemeine Diskussion des Nachmittags diente der Erörterung dieser Thesen und bot vor allem den Künstlern Gelegenheit, ihren Standpunkt zu vertreten. Aus Frankreich waren Michel Tapié und Pierre Restany gekommen, aus der Schweiz Arnold Rüdinger, aus der Bundesrepublik Egon Vietta und Hans Platschek, aus Wien Werner Hofmann. Auch Lothar Schreyer (Hamburg) wohnte der Tagung bei und nahm mehrfach die Gelegenheit wahr, die Erinnerung an das Bauhaus aufzufrischen und von falschen Klischeevorstellungen zu befreien.

Je ein Diskussionstag wurde der Malerei, der Plastik und der Architektur gewidmet. In der Malerei drehte sich alles Behaupten und Fragen um den «Tachismus» oder besser die «peinture informelle». Zwei gegensätzliche Positionen zeichneten sich ab. Restany verlangte eine Malerei der Gebärde, die sich von jeder Mitteilung enthält und ausschließlich im Akt des Malens verharrt; er sah in jeder Verfestigung der Gebärde zu einer Formensprache die Gefahr akademischer Erstarrung, mußte allerdings einräumen, daß auch das kategorische Zurückweisen von «Gehalten» ein Gefahrenmoment bedeutet. Tapié hingegen wies dem «art informel» nur vorläufige und vornehmlich experimentelle Bedeutung zu. Der von den Tachisten bewirkte Befreiungsakt wurde auch von Rüdinger und Vietta unterschrieben, wobei letzterer auf die Verwandlung des Malers durch das Bild hinwies und die Metamorphose des modernen Menschen als die zentrale Aufgabe des Augenblicks darstellte. Konsequenter hat Vietta diese These auch in den Gesprächen über Plastik und Architektur immer wieder und mit Nachdruck hervorgehoben. Hofmann vertrat die Auffassung, daß sich das Tafelbild seit der Beschäftigung der Malerei mit geistigen Totalitäten in einer Krise befinde, sei es doch ursprünglich von einer ausschnittshaften Darstellungsweise beansprucht worden, gleichsam als «Fenster» in die äußere Welt, indes heute eine andere, ganzheitliche Gestaltung vom bloßen «Ausschnitt» nichts mehr wissen will. Diese heftig umstrittene These fand eine gewisse Bestätigung in den Lichtbildern, welche Tapié von Werken amerikanischer und japanischer Maler vorführte: die Formate wachsen ins Ungemessene, die Bilder werden auf dem Boden gemalt, der Rahmen stellt manchmal das Bild überhaupt

erst her, er ist (anders als früher) zur bildwirkenden Kategorie geworden. Dies gilt besonders für die «peinture ensembliste», in der Tapié reiche Zukunftsmöglichkeiten sieht. Er bedient sich dabei gewisser Denkvorsetzungen der Mathematik (Cantors Gruppentheorie), um die Werke von Tobey, Sam Francis und Serpente als Ausgangsmöglichkeiten zu neuen Positionen nachzuweisen. Figur und Grund stehen nicht mehr in einem Spannungsverhältnis, die Chiffre vervielfacht sich zur Gruppenchiffre, der Raum wird fließend, das Auge des Betrachters kommt niemals zu einem Ruhepunkt, das Bild besitzt keine formalen Einzelstimmen mehr. Es fehlte nicht an Einwänden gegen diese These: zunächst wurde in Erinnerung gebracht, daß bereits die Terminologie der Gestaltpsychologie für ihre Beschreibung ausreiche, zum andern darauf hingewiesen, daß das Zurücknehmen der Chiffre in den Grund die Gefahr der Verflachung (Textur) beinhalte. Wie immer man zu dieser «Malerei von morgen» stehen mag, man wird zugeben müssen, daß Tapié, indem er sie proklamierte, der Diskussion wichtigen Zündstoff lieferte. Die Situation der Plastik wurde von Tapié und Restany unter krisenhaften Vorzeichen gesehen, indes Rüdinger, Vietta und Hofmann leidenschaftlich für die Plastik und deren Zukunftsmöglichkeiten Stellung bezogen. Es zeigte sich, daß die beiden französischen Kritiker einen vielfach von der Malerei her bestimmten Begriff der Plastik im Auge hatten (Tapié zeigte eine reiche Auswahl von Arbeiten der Claire Falkenstein). Die von Restany vertretene Meinung, die Plastik sei notwendig immer um einige Jahrzehnte im Rückstand gegenüber der Malerei, wurde von Vietta und Hofmann durch den Hinweis auf die revolutionären Ereignisse der Plastik widerlegt, welche genau zur gleichen Zeit wie die entscheidenden Taten in der Malerei, nämlich zwischen 1910 und 1914, gesetzt wurden. Einhellig wurde die Überzeugung vertreten, daß gegenwärtig die reicheren Möglichkeiten bei der Metallplastik zu suchen seien; als vielfach unausgeschöpft erkannte man die Chancen der neuen Materialien, nicht minder einmütig wurden Brancusi und Gonzalez als die beiden Väter der Gegenwart akzentuiert. Den damit umschriebenen Gegensatz von Block und Gerüst (Raumzeichnung) versuchte Hofmann auch auf die Architektur zu erweitern und in der Gegenüberstellung von Le Corbusier (wobei ausdrücklich das Spätwerk apostrophiert wurde) und Wachsmann zu präzisieren. Damit sollte auch der Gegensatz zwischen Künstlerarchitektur und Ingenieurarchitektur hervorgehoben werden. Die überaus lebhaft geführte

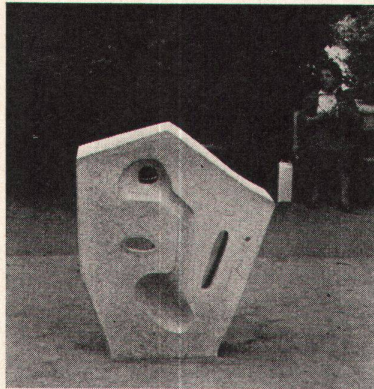
Diskussion entwickelte sich zwischen diesen beiden Polen; sie empfing eine ihrer wichtigsten Anregungen von dem Protest des Malers Hundertwasser gegen die Architektur der geraden Linie. Hundertwasser machte die Tagungsteilnehmer mit seinem «Verschimmelungs-Manifest gegen den Rationalismus in der Architektur» bekannt, worin er in überaus geistreicher Prosa für eine Architektur der totalen Unbewohnbarkeit plädiert. Dieser Aufstand des Lebens gegen die Ratio erinnert an den Traumpalast des Briefträgers Cheval und an Schwitters' MERZbau in Hannover; er kommt allerdings direkt aus dem Lebensgefühl des «Tachismus» (dem Hundertwasser als überzeugter «Trans-automatist» übrigens nicht angehört), wofür etwa folgende Formulierungen sprechen: «Man soll auf die sauberen Glaswände und Betonglätten ein Zersetzungsprodukt gießen, damit sich dort der Schimmel festsetzen kann.»

Vom Standpunkt des Malers scheint dieses Mißvergnügen an der Linealarchitektur durchaus begreiflich; verwundert mußte man aber feststellen, daß auch Architekten jüngerer Jahrgänge sich die unbewohnbare Architektur zur Bauaufgabe erwählten. Restany gab der Diskussion bedeutenden Auftrieb, als er meinte, auch die nach rationalen Prinzipien verfahrenende Architektur könne heute aus der Vielfalt der Materialien neue, während des Bauvorganges auftretende Impulse empfangen, welche das Geplante in eine neue Richtung zu steuern vermögen. Solcherart geschähe das Bauen buchstäblich erst am Bauplatz und sei ein korrigierbarer, modifizierbarer Vorgang – die nötigen finanziellen Experimentiermittel allerdings vorausgesetzt.

Was die Tagung bedeutsam machte, war die Entschlossenheit aller ihrer Teilnehmer, sich nicht bei Erledigtem aufzuhalten und auf bereits gewonnenen Positionen zu verharren. Um dem gesprochenen Wort ein anschauliches Gegengewicht zu bieten, hatte die von Prof. Mauer geleitete Galerie St. Stephan (welcher das Wiener Ausstellungsleben seine radikalsten Impulse dankt) eine Ausstellung von Werken junger österreichischer Maler vorbereitet. So sah man in einem Klassenzimmer der Dorfschule Bilder und Zeichnungen von etwa einem Dutzend Künstler: von Rainer dumpfschwarze Kontraktionen, in denen sich die kreisende Bewegung zur Formkonsequenz verdichtet, von Hollegha, der kürzlich den österreichischen Guggenheim-Preis erhielt, lockere Capriccios voll schöner Farbigkeit. Mikl bewegt sich von den geometrischen Flächenanspannungen weg zu pulsierenden, dicht ineinander geschmolzenen Farb-

leibern. Peter Bischof betreibt Aktionsmalerei mit packender Geste, raumprennende schwarze Zeichen. Bei Bischofshausen werden vorläufig noch verschiedene Möglichkeiten zwischen den Polen Tapies und Mathieu erprobt; das technische Können ist beträchtlich, eine eindeutige Entscheidung würde es binden.

W. H.



1



2

1+2

Ende Juni 1958 wurden in Basel einige vom Basler Staatlichen Kunstkredit in Auftrag gegebene Werke der Öffentlichkeit übergeben. Noch aus dem Programm 1955 stammten acht sogenannte Spielsteine, plastische Arbeiten verschiedener Basler Bildhauer, die auf einem runden Platz im Kannenfeldpark aufgestellt wurden. Während die Kinder längst von dieser Plastik für den täglichen Gebrauch Besitz ergriffen haben, freut sich der Kunstfreund daran, wieviel schöner die Spielsteine gegenüber den eingereichten Modellen geworden sind.

An der Ausführung dieser ausgezeichneten, auf eine Anregung von Stadtgärtner Arioli SWB zurückgehenden Idee waren die Bildhauer L. Balmer (Abb. 1), W. Burger, F. Bürgin, Vera von Reitzenstein, A. Stürchler und E. Oeschger beteiligt.

Ebenfalls im Auftrag des Basler Staatlichen Kunstkredites entstand das in der Verbindung von Realität und Sagen-Wirklichkeit so überzeugend klare in starke Formen gefaßte Steinrelief «Erlkönig» von Bildhauer Peter Moilliet (Abb. 2). Es wurde im Eingang des Landheims «Erlenhof» in Reinach, einer durch private Initiative entstandenen Anstalt für schwererziehbare Jugendliche, angebracht. Photos: Maria Netter, Basel

Ausstellungen

Basel

Ausbildung der Zeichenlehrer

Allgemeine Gewerbeschule

8. Juni bis 6. Juli

Die Allgemeine Gewerbeschule Basel brachte (auch aus Anlaß des Internationalen Kongresses für Kunsterziehung) eine Ausstellung von der Ausbildung (Fachstudium) der Zeichenlehrer in Basel (Fachlehrer für Zeichnen, Schreiben und Handarbeit an Schulen mittlerer und oberer Stufe). Das Fachstudium, zu dem ein Maturitätszeugnis oder ein Schweizer Primarlehrerdiplom erforderlich sind, umfaßt sechs Semester. Der Lehrplan fordert Farben- und Formenlehre, freies Zeichnen und farbiges Gestalten, perspektivisches und konstruktives Zeichnen, Modellieren und Gestalten in Ton, Schrift, Handarbeit (Papparbeit, Buchbinden, Holzarbeit, Metallarbeit, Textilarbeit) und Kunstgeschichte. In allen diesen Fächern kommt es auf selbständige Gestaltungsfähigkeit, künstlerische Sensibilität, handwerkliches Geschick, auf die Beherrschung der technischen Mittel der im gestaltenden Unterricht der Schulen gebräuchlichen Materialien an. Abgesehen von dieser künstlerischen Praxis soll der künftige Zeichenlehrer zugleich fähig sein, die Erscheinungen des künstlerischen Lebens der Gegenwart und die Entwicklung der Kunst geistig zu erfassen, um bei seinen kommenden Schülern eine gleiche Aufgeschlossenheit und künstlerische Aktivität zu entwickeln.

Die übersichtliche, gut gegliederte Ausstellung zeigte an ausgewählten Beispielen überzeugende Proben aus diesen Unterrichtsgebieten. Wohltuend stellte man fest, daß jede übertriebene Modernität vermieden ist, daß man weder aus der Lockerung noch aus dem freien Spiel eine Methode macht, daß Zufall und Willkür selbst auf rein emotionalen Übungsgebieten ausgeschlossen sind, daß man in allen Fällen und auf allen Gebieten ein verantwortetes Üben und Können vermittelt, in dem sich der Lernende zu bewähren hat, um seine Individualität nach allen künstlerischen Möglichkeiten hin frei zu entwickeln.

Das perspektivische und das Projektionszeichnen (Unterricht Eya, Klotz und Bernoulli) überzeugen durch die Folgerichtigkeit ihrer Entwicklung. Die Handarbeit (Pappe, Holz, Metall, Textil) bringt aus allen Semestern ausgezeichnete Beispiele, die erkennen lassen, wie gründlich immer die Werkstoffe in ihren Eigen-

heiten studiert worden sind, wie aus dieser Kenntnis und Erfahrung heraus sinnvolle Gebilde entstehen (Unterricht Nielsen, Guggenbühl, Kretz). Man ist erfreut, festzustellen, daß Lehrer wie Walter Bodmer und Theo Eble, die als ungegenständliche Maler weit über die Schweiz hinaus einen Ruf haben, in ihren Unterricht (Bodmer: Kopf- und Aktzeichnen, Eble: Tier- und Landschaftszeichnen) zuerst einmal die künstlerische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit fördern, die Übertragung des Natureindrucks in die spezifischen graphischen oder malerischen Sprachmittel, wie es ihnen dabei gelingt, immer auch der Eigenart ihrer Schüler Rechnung zu tragen, die nicht – wie in vielen Fällen – Nachbeter ihrer Lehrer sind, sondern sich um die Ausbildung ihrer eigenen Sprache bemühen. Wenn man bedenkt, daß der Unterricht in Kunstgeschichte, daß die kunstgeschichtlichen Führungen und Unterweisungen vom Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung, Dr. Georg Schmidt, betreut werden, der die erworbene Praxis der Studierenden von seiner wegweisenden Sicht auf das mächtige Gebiet der Kunst her erhellt und klärt, dann darf die Ausbildung der Zeichenlehrer an der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel als vorbildlich gelten.

H.-F. G.

Hommage à Edgard Tytgat

Kunstmuseum,

12. Juli bis 24. August

In seiner zusammenfassenden Einleitung zum Ausstellungskatalog «Quelques artistes belges depuis Ensor» (Palais des Beaux-Arts, Brüssel, April bis September 1958) bezeichnet Paul Haeserts die Rolle Edgard Tytgats (1879–1957) innerhalb der belgischen Malerei wie folgt: «Sa situation dans la peinture belge est semblable à celle d'un Dufy dans la peinture française, celle de quelqu'un un peu à l'écart, d'authentique et d'irremplaçable». Für die Basel ist dieser lebenswürdige und poetische Maler à l'écart eine vertraute Figur. Dank der Emanuel-Hofmann-Stiftung und der Sammlung Maja Sacher ist Tytgats Œuvre in Basel ausgezeichnet vertreten und hin und wieder auch in kleineren Kollektionen ausgestellt worden. Die Ausstellung des Kunstmuseums beschränkte sich diesmal auf das graphische Werk. Sie war eine Fundgrube bezaubernder kleiner Kunstwerke, die thematisch in zwei Gruppen eingeteilt waren: «Künstlerleben» und «Märchen und Fabeln». Beides geht in Tytgats Werke jedoch ebenso ineinander über und überdeckt sich, wie sich Naivität und Raffinement, Harmlosigkeit und Pfif-