

Der Aufbruch

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **54 (1967)**

Heft 9: **Aus dem Kanton Tessin**

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

runden das Zeitbild ab. Loos hat verschiedene Wohnungen in Prag, Brünn und Pilsen eingerichtet. Es werden vermutlich noch Möbel vorhanden sein. In Wien sind verschiedene wertvolle Dokumente in privaten Händen und können vielleicht erworben oder reproduziert werden.

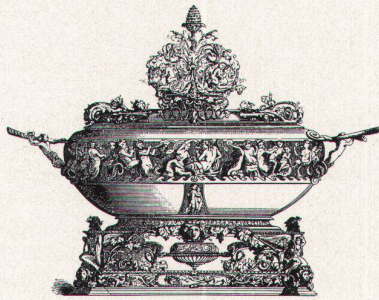
2. Das Loos-Haus wird dem tschechoslowakischen Architekten-Verband respektive der Prager Sektion unterstellt. Er unterhält und verwaltet das Haus. Es wird verwendet als internationales Loos-Zentrum, in dem Empfänge, Vorträge und kulturelle Kontakte stattfinden. Es kann auch in beschränktem Maße als

Gästehaus des Architektenverbandes verwendet werden. Bestimmung des Vorgehens und des Zwecks sind selbstverständlich mit den Prager Kollegen und den Behörden zu diskutieren und festzulegen.

3. Die Kosten für die Renovation und Einrichtung werden durch eine Aktion der europäischen Architekten und ihrer Verbände gedeckt, als Ausdruck der Dankbarkeit für den großen Lehrer und Bahnbrecher Adolf Loos.

Es kann mit Sicherheit Interesse und Einsatz folgender internationaler Kollegen vorausgesetzt werden:

Prof. E. N. Rogers, Milano
 Prof. J. P. Bakema, Rotterdam
 Prof. H. Hoffmann, Graz
 Prof. W. Schütte, Wien
 Prof. Hans Schmidt, Berlin NO
 Prof. Marian Sulikowski, Warschau
 Prof. S. Giedion, Zürich
 Prof. P. Waltenspuhl, Genf
 Prof. Franco Albini, Milano
 Dr. Ulrich Conrads, Redaktor Bauwelt, Berlin
 Dr. Lucius Burckhardt, Redaktor WERK, Basel



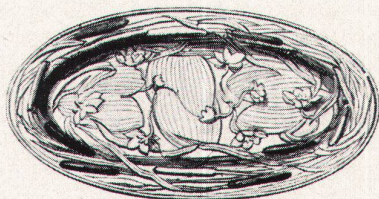
1



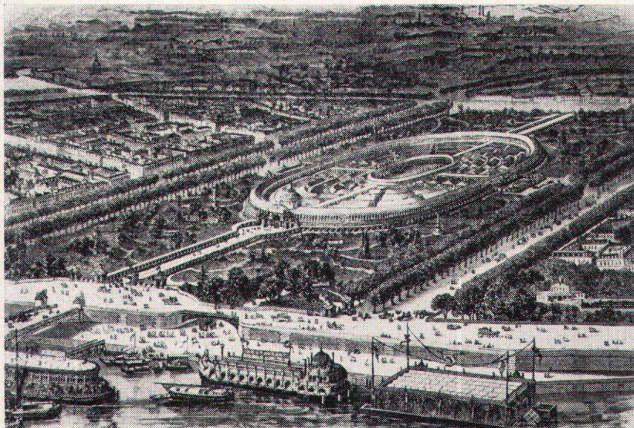
2



3



4



5

1 Silberne Punschbowle. Entwurf von Gottfried Semper, vermutlich 1852-1855

2 Londoner Kristallpalast. Ursprünglicher Entwurf Joseph Paxtons, Aquarell, 1850

3 Londoner Weltausstellung 1862

4 Londoner Weltausstellung 1862. Platte eines Porzellantisches von Minton & Co.

5 Pariser Weltausstellung 1867

6 Pariser Weltausstellung 1867. Schmiedeeisenarbeit von Bishops and Bernard, Norwich

Bildquellen: 1, 2 Gottfried Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst, Florian Kupferberg, Mainz und Berlin 1966; 3, 4 Illustrierter Katalog der Londoner Industrieausstellung, Leipzig 1863; 5, 6 Illustrierter Katalog der Pariser Industrieausstellung, Leipzig 1868; 8 Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung, Leipzig 1875



6

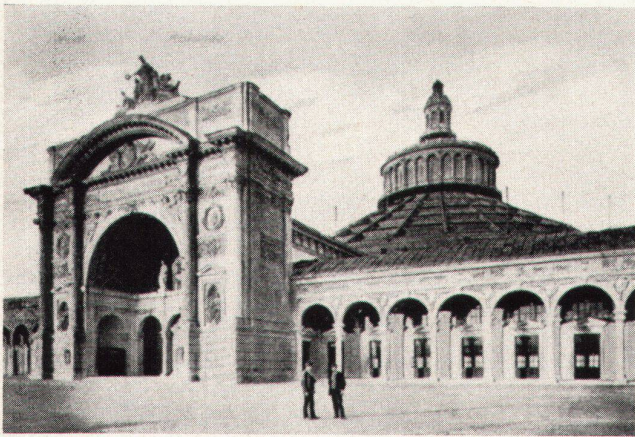
Der Aufbruch

Weltausstellung vor 100 Jahren

Als Kaiser Napoleon III. 1867 die Pariser Weltausstellung eröffnete, war Leonhard Zeugheer, der bedeutende Repräsentant der klassizistischen Ära Zürichs, schon ein Jahr tot. Eine vornehme, disziplinierte Epoche wurde in Europa durch Revolutionserschütterungen gebrochen. Auf ihre strengen, oft fast wehmütvollen Fassaden legte sich Staub; durch Geschützdonner klrirten leise die Kristalllüster, eine Menge tobte vorbei, der Lärm verebbte wieder. Ein Barrikadenbauer, ein Heißsporn jener Geschehnisse auf der Straße, sollte auch, nach Zürich komend, eine neue Zeit prägen: «Obwohl Semper als geflüchteter Revolutionär über England nach Zürich kam, hat er es in seinem ganzen Leben nie verleugnen können, daß er früher und später für Könige und Kaiser baute und von sich selbst aus als Künstler ein wahrhaft fürstliches Naturell hatte», stellt Arnold Pfister treffend fest («Johann Fierz, seine Gattin Nina und Gottfried Semper»).

Die erste Weltausstellung 1851 in London hatte nicht, völkerverbindend, Europa einen bleibenden Frieden geschenkt. Als aber 1867 Kaiser Franz Josef I. in Paris empfangen wurde, schienen immerhin die Schlachten von Magenta und Solferino vergessen. Er schrieb seiner Frau, Kaiserin Elisabeth, nach Wien: «Ich habe viel von Paris erwartet, aber ich bin dennoch paff, denn so überwältigend schön dachte ich es mir doch nicht.» Er besuchte in der Weltausstellung natürlich die österreichische Abteilung, fand aber besonderen Gefallen an Maschinen und Aquarien. Der große Weltausstellungsrummel war von sorglosem Tratsch umrahmt. Kaiserin Eugénie verabredete sich im geheimen mit König Ludwig II. von Bayern zu einer «gefährlichen» Luftballonfahrt, von welcher ihr besorgter Gatte, Kaiser Napoleon III., nichts wissen durfte. Man besuchte Opern, sah Pferderennen, erlebte eine Jagd, bei der 1700 Stück Wild erlegt wurden, und das Volk jubelte (Briefe Kaiser Franz Josefs an Kaiserin Elisabeth).

Die Zeit verstand also, schnell Wunden zu heilen, und nachdem in Wien die Revolution vergessen war, trafen sich Geister aus den verschiedensten Lagern im Barockgarten des ersten Oberhofmeisters Prinz Hohenlohe: Fürsten, Revolutionäre und Industrielle. Während einer Soirée sah man Richard Wagner aus Zürich zu Besuch neben dem Maler Hans Makart, dessen Prunkfeste und Umzüge Wien ein besonders leichtfertige



7
Wiener Weltausstellung 1873. Postkarte

8
Wiener Weltausstellung 1873. Emaillierte Schale von Elkington & Co. in Birmingham



8

ges Gepräge schenkten, und Tegethoff, dem Sieger von Lissa; dort saßen Dingelstedt, der Magier des Burgtheaters, und Gottfried Semper ... (Fred Hennings, «Ringstraßensymphonie», Wien 1963). Es war also eine Zeit, wo sich Seeheldentum, Industriemanagertum, Walzerkönigtum und Pioniergeist (zum Beispiel des Eisenbahnwesens) trafen.

Dieses sonderbar bunte Konglomerat verdichtete sich nun während der Weltausstellungen. Die eitle Rede Kaiser Napoleons III. zur Eröffnung der Pariser Weltausstellung 1867 ist für diese Zeit typisch: «Die Dichter des Altertums besangen die feierlichen Spiele, in welchen verschiedene Völkerschaften Griechenlands um den Wettlaufpreis rangen. Was würden sie heute sagen, wenn sie den Olympischen Spielen der ganzen Welt beiwohnten, wobei aber Völker durch den Kampf der Intelligenz sich nebeneinander in die unendliche Bahn des Fortschritts einem Ideale entgegenstürzen, welchem man sich unaufhörlich nähert, ohne dasselbe je erreichen zu können.» (Illustrierter Katalog, Leipzig 1868.)

Der berühmte Wiener Kritiker Eduard Hanslick schrieb hingegen, nachdem er die Weltausstellungen von 1862 und 1867 erlebt hatte: «Hätte Dante lange genug gelebt, um als italienischer Ausstellungs-Commissär im Industriepalast zu fungieren, seine 'Hölle' wäre ohne Zweifel um ein ergreifendes Bild reicher geworden.» («Aus dem Concert-Saal», Wien/Leipzig 1897.)

Will man die Chronologie der Industrieausstellungen verfolgen, erkennt man, daß nicht immer das Banner des Friedens über diesen Ereignissen wehte. Unter dem Zeichen des Sieges und dessen Verherrlichung wurde 1798 der Bazar des Marquis d'Avèze eröffnet. Napo-

leon I. weihte der Industrie einen Tempel. Erst drei Jahrzehnte später, nachdem Kriege über ganz Europa gerollt waren, feierten Mainz 1842, Berlin 1844 und Leipzig 1850 die Leistungen der Industrie. Endlich entfaltete sich ein Jahr später die erste Weltausstellung in London, New York 1853 und München 1854 rückten in den Hintergrund. In München tobte die Cholera, der gleiche ungebetene Gast, der der Wiener Weltausstellung 1873 mit einem Börsenkrach ein Defizit von 15 Millionen einbringen sollte. Eine Weltausstellung will gewagt sein! Trotzdem folgte ein Jahr nach München wieder Paris. Endlich kam eine Atempause, bis 1862 wieder London mit modern anmutendem Reklameaufwand wieder Gastgeber wurde. Diese «Feier des Friedens» wurde unter der Kuppel Fowkes gehalten.

In Aufbau und Organisation schlug aber erst die Pariser Weltausstellung vor 100 Jahren unseren Weg ein. Die straffe Anlage in elliptischer Form blieb ebenerdig, und die Mitte nahm nicht eine Kuppel ein, sondern ein Garten. Die sich darum gruppierenden Hallen aus Glas und Eisen waren eigentlich schon ziemlich selbständige Pavillons einzelner Länder. Jedes Land bot ein möglichst «vollständiges Gemälde» von Wirtschaft, Kultur und Geschichte, dem sich auch ein Restaurant mit nationaler Küche anschloß.

Die Stichworte der Schweiz waren: Uhrenindustrie, Pfahlbauerkultur, Tessiner Küche. – «Endlich war der Plan so angelegt, daß die einzelnen Nationen sich mehr als bis dahin individuell auf dem Grunde des Ganzen ablösten und jede berufen war, ihre Eigentümlichkeiten und Vorzüge möglichst scharf zu betonen» (Administration des schweizerischen Generalkommissärs für die internationale Ausstellung, Paris 1867). Wie gestaltete nun der Architekt Friedrich Jäger eine «Schweizer Kunsthalle»? Man dachte an Motive des Schweizer Bauernhauses, wollte aber zugleich

einen «allzu ländlichen Styl vermeiden». Deshalb hat Jäger die flache, weitausladende Dachkonstruktion auf eine griechische Säulenordnung gesetzt. Man war feinfühlernd genug, bei dieser sonderbaren Ehe die dorische Säule zu wählen, und damit konnte die Anwendung der Triglyphe, ja selbst an Holzbau erinnernd, die letzten Bedenken verschweigen. Welch Glück, als man noch entdeckte, daß das Rot, in der griechischen Polychromie vorherrschend, auch «die spezielle Lokalfarbe bei den ältern Schweizerhäusern» war. Eben hörte ich das Gekicher jener Zeitgenossen, die sich heute gegenüber solch geschilderten Situationen weit überlegen fühlen. Als würden wir uns nicht immer wieder bei ähnlichen Gedankenverbindungen ertappen! In der Zukunft wird man auch über jene Waben lächeln, welche man für die Schweiz in Brüssel formte, um an den bienenhaften Fleiß eines kleinen Völkchens zu erinnern.

An dieser Stelle sei noch überlegt, was eigentlich die Stilwahl des Historizismus bedeutet. Wir verfolgen dabei eine Richtung, in der nicht mehr der Künstler einem Stil unterstand, sondern sich für einen Stil entschloß, damit dieser, allein zum Instrument seiner Persönlichkeit degradiert, diene. Das Streben nach einer Manier, welche die individuelle Art eines Künstlers unterstreicht, können wir schon im 15. und 16. Jahrhundert beobachten, und dieses hätte sich in der Architektur nach Borromini sehr schnell zu einem Stilpluralismus im heutigen Sinne entwickelt. Der Selbstmord Borrominis rief die Akademien als rückstauende Kräfte wach. Bruno Zevi sieht darin ein Ereignis, das sich bis in die Gegenwart auswirkt. Erst im 19. Jahrhundert gewann das Selbstbewußtsein und das Stilwollen des Einzelnen die heutige Lautstärke. Bezeichnenderweise wurde gerade dann den herrschenden Akademien durch die größten Persönlichkeiten wie Semper, Viollet-le-Duc und John Ruskin der Kampf angesagt. Man beschuldigte die Akademien, daß sie die Eigenart des sich entfaltenden Talentes verdürben. Der Haß gegen die Akademien, wie er auch noch die Jugend Frank Lloyd Wrights erfüllte, hat also sehr persönliche Motive im Vordergrund.

Der entfesselte Individualismus setzt sich über das 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart fort. Diese Zeit der Persönlichkeitsstile, in der jeder Künstler mit einem unverwechselbaren Stil Geschichte machen will, wird vielleicht erst in Zukunft ihren Höhepunkt finden. Den stärksten Antrieb fand diese Entwicklung in den Weltausstellungen. Als man bei diesem Fest der Völker auch lokale Bindungen hinweggespült sah, suchte man enturzelt in der Architektur neue

Barrieren. Schon die Weltausstellung 1867 zeigte sie als konstruiertes nationales Kolorit, mit dem zum Beispiel die Schweiz auf griechische Säulen ihr Dach krönend zu setzen wußte.

Othmar Birkne

Ausstellungen

Ascona

Max Gubler

Galleria Castelnuovo

23. Juli bis 15. September

Ausstellungen von Werken des großen Schweizer Malers Max Gubler, der nächstes Frühjahr siebzig Jahre alt wird, sind immer wieder willkommen. Nach der umfassenden Retrospektive seines Schaffens im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 1962, die auch in München und Hamburg begeisterte Zustimmung fand, haben die Galerie am Stadelhofen in Zürich und die Altstadtgalerie in Zug recht interessante Werkreihen gezeigt. Diesmal ist es Trudi Neuburg-Coray, Tochter des eigentlichen Entdeckers und Förderers von Max Gublers Malerei, Han Coray in Agnuzzo, die eine Reihe repräsentativer Arbeiten Gublers zu einer vielbeachteten Schau zusammenstellte. Neben 22 Ölbildern aus allen Lebensabschnitten und Stilrichtungen sind zwei Gouachen aus der Pariser Zeit und eine Reihe von Kohle-, Bleistift- und Pastellzeichnungen (über das Thema «Der alte Mann und das Meer») zu sehen. Die Landschaften, Bildnisse, Intérieurs und Stilleben sind in einer der Wertung durchaus förderlichen Dosierung vertreten. Während die Werke der Lipareser Periode durch ihre fast klassizistische Verhaltenheit ansprechen und einige Bilder aus Paris einen neuen Aufbruch verraten, sind es vor allem die letzten Landschaften aus dem Limmattal, der Wahlheimat des Künstlers, die der Ausstellung eine wesentliche Dominante verleihen.

Sehr eindrucksvoll nehmen sich die Bildnisse aus. Auch ein Werk aus der einst vielbeachteten Serie der Venedig-Bilder befindet sich in der Ausstellung. Zwei prachtvolle Stilleben aus derselben Zeit, 1945–1950, runden den Eindruck einer malerischen Tätigkeit ab, die in der Schweiz ihresgleichen sucht. Das Fragmentarische des Gublerschen Ausdrucks gibt den Werken eine packende Unmittelbarkeit; das Kompositorische mündet mit der Zeichnung, Farbgebung und Farbführung in eine schöpferische

Intensität ein, die in allen Metamorphosen des Künstlers die Echtheit des künstlerischen Erlebnisses als schmerzberührender Lust bestätigt. Max Gubler hat stets mit seinem eigenen gestalterischen Dämon gerungen, und aus der Kraftquelle der bewältigten Abenteuer erwächst die flackernde Pracht seines Œuvres. H. N.

Bern

Science Fiction

Kunsthalle

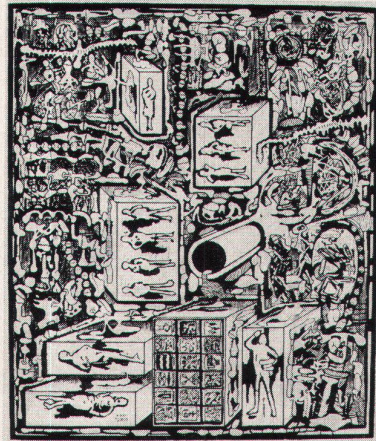
8. Juli bis 17. September

Eine faszinierende Ausstellung: die sehr persönliche (Pionier-)Leistung des Leiters der Kunsthalle. Im Vorwort definiert er sein Anliegen: «SF ist keine reine Kunstausstellung, sondern Demonstration eines sowohl literarischen und künstlerischen als auch populären Phänomens, das sich überall und in jeder Form manifestieren kann.» – Die beträchtliche Materialsammlung umfaßt die Gebiete Raumfahrt, Bildende Kunst, Literatur, Film, Roboter, UFO, Humor, Spielwaren, Schallplatten (zum Beispiel Donovans «Sunshine Superman»), Gadgets, Comic Strip und Comic Book. – Hochinteressant ist die in Kästen ausgestellte Science-Fiction-Bibliothek Pierre Versins (Lausanne), des Herausgebers der ausgezeichneten Zeitschrift «Ailleurs».

Bei einer solchen Fülle von Objekten wird ersichtlich, daß Science Fiction ein sehr dehnbare Begriff ist, in welchem das Phantastische eine oft wesentliche Rolle spielt und, vor allem im Film, entsprechend ausgewertet wird. (Die reine Science Fiction ist sehr danach bestrebt, eine rationale Erklärung für außerordentliche Ereignisse zu liefern, was für die Kategorie des Phantastischen nicht zutrifft.) Allgemein kann man feststellen, daß in der Science-Fiction-Gesellschaft die Maschine dominiert: eine Art totale Maschine, welche die politischen, moralischen oder religiösen Instanzen verkörpert. Diese wurde entweder vom Menschen geschaffen, oder sie erscheint als Produkt von Invasionspsychosen in Gestalt zum Beispiel von UFOs oder Daleks (Markus Rätz nennt in einem Comic Strip sein amorphes, busenbewehrtes Invasionsgebilde «Goom».) Seit Isaac Asimovs «Foundation» (1951), einem Markstein in der Science-Fiction-Literatur (Heyne-Bücher, Nr. 3080), scheint sich diese mehr und mehr von rein technischen Phänomen abzuwenden. Andere Spielarten treten auf, und neuerdings erhält gerade in den Comic Strips die erotische Komponente einen starken Auf-



1



2



3

1 Aus dem Comic Strip «Connie» von Frank Godwin

2 Albert Johansson, Klinisk Observans Nr. 6, 1966. Galerie Bonnier, Lausanne

3 Martial Raysse, Je pilote l'avion-fusée X-15, 1963. Holz, Karton, Metall. New Smith Gallery, Brüssel

trieb: denken wir nur an «Barbarella» von Jean-Claude Forest.

Die bildende Kunst belegt zwar keinen dominierenden, aber einen wichtigen Sektor in der Ausstellung. Hier stellen sich nun gewisse Bedenken ein, handelt es sich doch oft um Arbeiten von durchschnittlicher, ja unterdurchschnittlicher Qualität. Es zeigt sich, wie schwierig die konsequente Durchführung eines Pro-