New Yorker Kunstbrief

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **44 (1957)**

Heft 5: **Sonderheft Frankreich**

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-34169

Nutzungsbedingungen

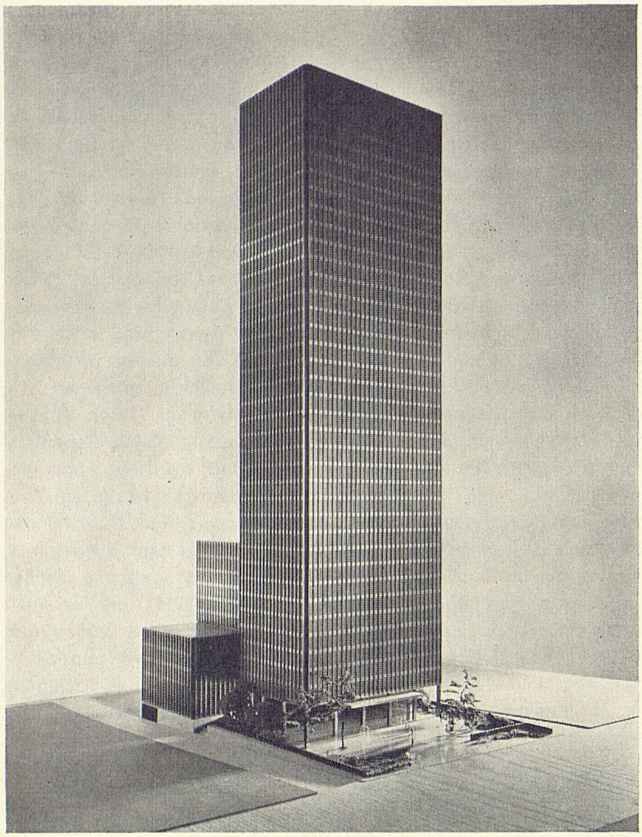
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung 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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



Bürogebäude für Joseph E. Seagram & Sons, New York. Architekten: Mies van der Rohe und Philip Johnson. Modellaufnahme
Photo: Joseph W. Molitor

New Yorker Kunstbrief

Vor mehr als dreißig Jahren, als die Impulse des Neuen Bauens aus Mitteleuropa kamen, konnte Hans Richter in seiner Zeitschrift «G» (Material zur elementaren Gestaltung) den protzigen Konservativismus des Wolkenkratzerkontinents verspotten und der Neuen Welt die Ideen Mies van der Rohes gegenüberstellen. Heute liegen die Dinge anders: noch immer beherrscht freilich ein merkwürdiger Mischstil das New Yorker Stadtbild, dessen Einfallsarmut die üppige dekorative Kruste kaum zu verbergen vermag, doch allenthalben werden die Zwingburgen der Geschmacklosigkeit abgerissen, entstehen neue Komplexe, die wie Perlen aus der Steinwüste hervorleuchten. Das Lever-House in der Park-Avenue hat in seiner Nachbarschaft bereits einige, wenn auch schüchterne Nachfolger gefunden; ihm schräg gegenüber geht das von Mies van der Rohe und Philip Johnson entworfene Bürogebäude für Joseph E. Seagram & Sons der Vollendung entgegen. Dies ist das erste Gebäude, das Mies in New York errichtet. Bot sich bei den Apartment Buildings in Chicago (1951) die Möglichkeit, mit der Stahl-Glas-Struktur ein Gefüge voll makelloser Strenge zu errichten, in dem sich die Unendlichkeit des Umraumes spiegelt, so versagt die eng verbaute New Yorker City dem Architekten eine ähnliche Lösung. Mies griff zur Bronzeumkleidung, die dem Building eine warme und kostbare Oberflächenwirkung gibt, zugleich das Scharfe und Kantige mildert, das die unendlich durchdachte und präzise Formensprache der Details kennzeichnet. Die schlanke Schönheit des Baukörpers wirkt gleichsam kanneliert; seine schwebende Vertikalität wird durch das «subtrahierte» Erdgeschoß betont, dessen Pfeiler hinter den Bäumen aufragen. Der kleine Garten zu Füßen, ein Konzentrat des Organischen, birgt auf engstem Raum, gleichsam in symbolischer Verdichtung, die kontrastierende Freiheit natürlicher, gewachsener Formen. Für einen Teich hat Mies van der Rohe ein Bronzegebilde entworfen, von dem das Modell noch keine endgültige Vorstellung vermittelt.

Mehrere Modelle und Großaufnahmen des Seagram Buildings werden gegenwärtig in der Architekturausstellung «Buildings for Business and Gouvernment» des Museum of Modern Art gezeigt. Expositionen dieser Art betonen den pädagogischen Impetus, der ein wesentlicher Bestandteil amerikanischer Museumstätigkeit ist. Zwar handelt es sich in diesem Falle weniger um Massenerziehung, sondern um die Gewinnung konservativer Kreise unter den Bauherrn für die zeitgemäße Architektur. Mit Befriedigung stellt das Vorwort des Kataloges fest, daß selbst für Staatsaufträge die antiken Formen nicht mehr Monopolgeltung besäßen. Der in der Ausstellung gezeigte Entwurf für die US-Botschaft in New Delhi bestätigt diese Feststellung, doch scheint es, als hätte das Vorbild der Antike nur einem glatten Exotismus den Platz geräumt. (Anpassung an die jeweils indigenen Bauformen als Mittel der Good-Will-Psychologie?) Der zweite Staatsauftrag der Ausstellung, die US Air Force Academy in Colorado Springs (Architekten: Skidmore, Owings und Merrill), demonstriert die vorbildliche Disposition von etwa neun Baueinheiten zu einem lockeren und dennoch kohärenten Ensemble, wobei der landschaftlichen Einordnung besonderer Bedacht gewidmet ist. Die gleiche Architektengruppe plante das Bürohaus der Chase Manhattan Bank, von dem die Ausstellung ein Modell zeigt. Auch hier ist der Baukörper – ähnlich wie bei Mies – vom Gehsteig abgesondert. Über Treppen erreicht man eine terrassenartige Plattform, die «plaza», welche etwa zwei Drittel der Grundfläche einnimmt. (Nur ein Drittel ist verbaut.) Man sieht auch an diesem Beispiel den einfallsreichen Versuch, Garten und Terrasse in die Planung einzubeziehen, dafür so viel als möglich vom teuren Baugrund auszusparen und den Büroturm mit seiner Plattform vielfältig und organisch zu verbinden. Diese Tendenz verspricht eine Verlebendigung der monotonen Häuserfluchten, da sie das Gebäude von der linealgeraden Baulinie befreit.
Ein Wort der Charakterisierung verdient das Konzept der Ausstellung (die überdies noch das General Motors Technical Center und die Hallenanlage des Flughafens von St. Louis zeigt): ihm liegt der Gedanke zugrunde, jeden Bau durch originalgroße Wirklichkeitsausschnitte zu veranschaulichen. Der Betrachter wandert über den Fußboden der Chas Manhattan Bank, geht an einem Stockwerkabschnitt des Seagram-Buildings entlang und steht der brandroten Ziegelwand des Technical Center gegenüber.

Man gewinnt eine Vorstellung von der regen Ausstellungstätigkeit des Museum of Modern Art, und man vermag deren thematischen Umfang einzuschätzen, wenn man bedenkt, daß der Architekturschau eine Pollock-Retrospektive vorausging, während im Erdgeschoß über hundert Graphiken von Edvard Munch ausgestellt waren. Im Souterrain wurden gleichzeitig neuerworbene Zeichnungen gezeigt, denen später eine Ausstellung von Reiseplakaten der letzten 60 Jahre folgte. Wohl um den «Urschrei» Pollocks zu mildern, der sich bei längerem Verweilen in monomanes Gelall verwandelt, hatte man den Wilden Mann aus dem Westen mit Balthus, einem Nachfahren des magischen Realismus gekoppelt. Pollocks Orgasmen der letzten Jahre nehmen die rasende Verzweiflung des Dionysischen für sich in Anspruch; Balthus bewegt sich in den Salons der bürgerlichen Welt, deren Leere er mit provozierender Ausführlichkeit schildert. Eine unheimliche Stille herrscht in seinen Bildern, deren Menschen sich der Untätigkeit gleich einem geheimen Laster hingeben.

Wie jede Ausstellungsmetropole hat auch New York sein «Show Business». In konservativer Aufmachung, als vornehmes gesellschaftliches Ereignis dargeboten, widmen sich diese Manifestationen der Augenfreude des aufgeklärten Kunstfreundes, dessen Geschmacksgrenzen mit dem Ausdrucksumfang der Ecole de Paris identisch sind. Ein Beispiel hierfür ist die Auslese von Kostbarkeiten, die Paul Rosenberg unter dem Titel «Masterpieces recalled» zu seinem 75. Geburtstag ausstellte, sämtliche Werke, die seine Galerie an Sammler und Museen vermittelt hatte. Man fand darunter weitberühmte Mei-

sterwerke wie den Fries der Tänzerinnen von Degas, Cézannes Gärtner und das Bildnis seiner Frau (Art Institute, Chicago), die Dame in Blau von Matisse (1937), Picassos Dame mit dem Fächer (1905) und einige der schönsten Stillleben des reifen Braque, daneben selten gezeigte Bilder, wie die Fußballspieler des Douanier Rousseau und Seurats «Port-en-Bessin».

Eine beinahe überreiche Utrillo-Retrospektive bei Wildenstein bot einen wohlausgewogenen Einblick in alle Schaffensphasen des Malers, vom Spätimpressionismus zu den kargen, sonntäglich leeren Stadtlandschaften zwischen 1910 und 1920, abgerundet von der kindhaft-bunten optimistischen der letzten Jahre. Hier, inmitten einer Stadt, die selbst in ihren verlorensten Winkeln kaum über jene Ausstrahlung verfügt, die das Wort «Atmosphäre» umschreibt, bot diese Ausstellung dem europäischen Betrachter ein seltsam intensives Erlebnis: die Erfahrung nämlich, daß diese Häuser und Gassen die anonyme Physiognomie langsam zerbröckelnder Naturdinge besitzen.

Den Typ der fashionablen Ausstellung mit breitester Publikumswirkung bieten die neugegründeten World House Galleries in der Madison Avenue, wohin sich allmählich das Galeriezentrum New Yorks verlagert. In dem Bestreben, den Besucher selbst dann visuell zu beschäftigen, wenn er zwischen zwei Bildern ausruhen möchte, haben die Architekten Frederick Kiesler und Armand Bartos ein Labyrinth aus schrägen Wänden, gewölbten Decken, unregelmäßigen Raumstollen, grazilen Treppen und frappierenden Durchblicken geschaffen. Kiesler, der 1942 Peggy Guggenheims Galerie «Art of this Century» ausgestaltete, hat diesmal seine Effekte gemildert, doch überschreitet seine raumplastische Architektur unbekümmert die Grenze zum mondänen Panoptikum. Die Eröffnungsausstellung brachte einen Querschnitt von Manet bis zum unvermeidlichen Pollock. Obzwar sich der Leiter der Galerie weltweiten Entdeckermut zuspricht und die Gehilfen seines Spürsinns nach Europa und Australien entsendet, zeigte die zweite Ausstellung «Italy – the new vision» nicht mehr als einen der wohlbekannten Querschnitte durch das gegenwärtige Kunstschaffen Italiens. Morandi und Campigli legten den diskreten Kammerton fest; die Enkel metaphysischer Weltverzauberung beherrschten die Szene (Gentilini, Music, Foppiani). Die etwas lebhafter gestikulierende Komparserie wurde von Afro, Burri und Santomaso gebildet. «Fauves» von der Art Vedovas und Morenis hatte die Auswahl taktvoll übergangen.

Die Empfänglichkeit für den Expressionismus hat hier in den letzten Jahren ständig zugenommen. Beckmann und Kollwitz sind anerkannte Persönlichkeiten, die Würdigung Munchs greift um sich. Egon Schiele, der noch vielfach übersehene österreichische Expressionist, besitzt in der Galerie St. Etienne einen umsichtigen Anwalt. Eine Schau von Zeichnungen, unter denen man zum Teil Blätter aus der Klipstein und Kornfeld-Ausstellung des vergangenen Septembers antraf, gestaltete sich zu einem durchschlagenden Erfolg, der in musealen Ankäufen und weiteren großen Ausstellungsplanungen seinen greifbaren Niederschlag fand. (Zur gleichen Zeit erwarb das Museum of Modern Art das erste Bild von Gustav Klimt.)

Die Galerie Sidney Janis zeigte etwa fünfzig Bilder von Jawlensky und den Tachisten Fautrier: Farbe, im Zustand der Palette, gleich einer schwärenden, epidemischen Krätze auf die Leinwand geworfen. Wie köstlich locker, unschuldig und improvisiert wirkt doch dagegen der «Tachismus» Jawlenskys, dessen Jahreszeitenvariationen es mit allen chromatischen Exerzitien eines E. W. Nay aufnehmen können. Die letzten Arbeiten von Gérard Schneider (bei Kootz) entschlossen sich zu temperamentvoller Navigation bei stürmischem Seegang, im Format wirkten sie manchmal zu anspruchsvoll. Theodor Werner (bei Grace Borgenicht) erreicht weder die Dichte noch die Unmittelbarkeit des Franzosen: manches seiner Urgeräusche hat den hohlen Klang akustischer Bühnenrequisiten. Am stärksten teilt er sich in seinen kleinen Formaten und vor allem in den Gouachen mit.

Schließlich muß die Eröffnung eines Museums primitiver Kunst erwähnt werden, dessen räumlicher Nachbarschaft zum Museum of Modern Art auch eine enge innere Beziehung entspricht. Mit diesem Museum hat Nelson A. Rockefeller seine in den letzten zwanzig Jahren aufgebaute Privatsammlung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Leider können die beiden Stockwerke des Museums, das in einem kleinen, vorzüglich adaptierten Privathaus untergebracht ist, vorläufig nur einen Bruchteil der etwa 400 Stück umfassenden Sammlung darbieten. Daß der Begriff «Primitive Art» global verstanden wird, bewies die erste Auswahlschau, welche Objekte aus Mexiko, Zentral- und Südamerika, Afrika und Europa vereinigte. Es ist geplant, der Schausammlung eine Forschungsstätte für Ethnologen anzufügen. Robert Goldwater, dessen Buch «Primitivism in Modern Painting» (1938) leider in Europa viel zu wenig bekannt ist, hat die Leitung des Museums übernommen.

Die zweifellos bedeutsamste Ausstellung des ersten Jahresdrittels widmete das Guggenheim Museum den drei Brüdern Duchamp. Jacques Villon, der Älteste, ist in Europa hinreichend bekannt. Sein in den letzten Jahren ständig wachsendes Ansehen fand in der Verleihung des Biennale-Preises 1956 seine offizielle Bestätigung. Raymond Duchamp-Villon, der frühverstorbene Bildhauer, wird zumeist als der Schöpfer des «Pferdes» und des Baudelaire-Kopfes apostrophiert. Die Ausstellung erweiterte die Vorstellung von diesem bedeutenden Künstler. Sie zeigte seinen «Torso eines jungen Mannes» (1910), dessen straffe Körperlichkeit gleich Schaufeln in den Raum greift; die Büste «Maggy», ein Jahr nach dem Baudelaire entstanden, ein praller, wuchtiger Schädel voll verhaltener Dämonie; dann die «Katze» von 1913, bei der man – ebenso wie bei «Pferd und Reiter» (1914) – an Verwandtes im Stimmungspathos von Franz Marc denkt. Auch Duchamp-Villon blieb nur ein Ansatz vergönnt, doch geht durch seinen Entwurf der Welt die kühne Anspannung zum Letzten, Äußersten und Mystischen – am fühlbarsten Form geworden im Porträt des Prof. Gosset, das gleich einem romanischen Kapitell aus Wölbung und Vertiefung seine Unnahbarkeit bezieht. Neben dem Idealismus Raymonds der ästhetischen Ausgeglichenheit Jacques Villon erscheint Marcel Duchamp als ein unruhiger, mephistophelischer Geist. Seit Jahrzehnten in den USA seßhaft, widmet er sich heute hauptsächlich dem Schachspiel. Soeben hat er an einem neuen Film Hans Richters mitgewirkt («8 × 8»), dessen surrealer Symbolismus dem Schachbrett entlehnt ist. Wie eindringlich Duchamp mit seinen wenigen Bildern und mit seinen Ready-Mades gewirkt hat, wie stark der experimentelle, anti-ästhetische und denkerisch-spekulative Nimbus seiner Persönlichkeit ist (obwohl oder vielleicht eben weil verhältnismäßig wenig Veröffentlichungen vorliegen), bedarf an dieser Stelle weder der Betonung noch der Erklärung. Wenn indes die Ausstellung des Guggenheim-Museums neue Einblicke eröffnete, so lagen diese ganz woanders. Was mir aus der Konfrontation der mechanischen Choreographie («Le Passage de la Vierge à la Mariée», 1912) mit früheren aus dem Intimismus Vuillards herkommenden Bildern deutlich wurde, ist die leitmotivische Kontinuität, welche Duchamps Metaphern auszeichnet. 1910 malt er ein Bild «Die Schachspieler»: das grüblerische Manipulieren mit den «Figuren» wird nur in der geduldigen Regungslosigkeit der Spieler angedeutet. 1911 entsteht das «Porträt der Schachspieler», mit schwingenden Kurven

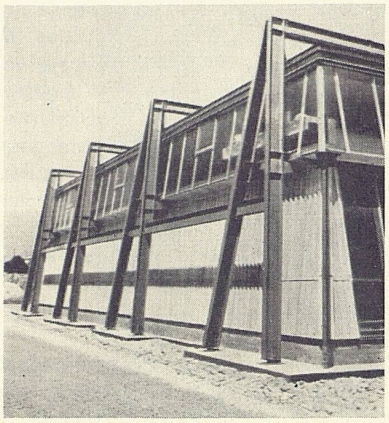
durchsetzt: nun treten die Figuren, diese seltsamen «Gebilde», gleich evokativen Zeichen zwischen den Köpfen auf. Man begreift: die Schachfigur ist das Symbol für die Verwandlung des Menschen in den Gegenstand, und alle Operationen, die Duchamp auf seinen Bildern der nächsten Jahre vornimmt, haben ihre Wurzel in der Strategie des Schachspielers, der seinem Spiel neue Figuren, neue Protagonisten und Statisten erfindet. «Der König und die Königin» (1912) – das ist eine szenische Konstellation, die direkt zu Schlemmers Triadischem Ballet führt. Aus der Perspektive des Schachspielers wird die Figur, die sich über das Brett schiebt, zum Gegenstand, sie wird vertauschbar – hier dürfte eine der gedanklichen Wurzeln der «Ready-Mades» zu suchen sein, von denen die Ausstellung nur das zahmste, den Zuckerkäfig, zeigte.

Werner Hofmann

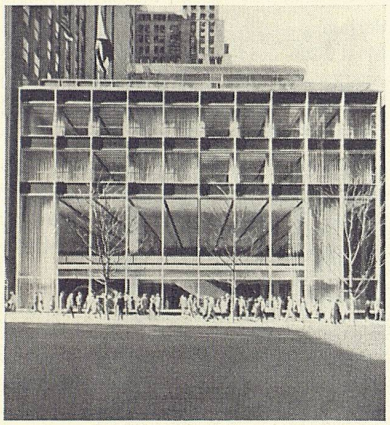
Bücher

Bauen in Stahl / Construire en acier
Herausgegeben aus Anlaß des 50jährigen Jubiläums vom Schweizerischen Stahlbauverband
376 Seiten, reich illustriert
Schweizer Stahlbauverband, Zürich
Fr. 29.–

Die Leitung des Schweizerischen Stahlbauverbandes hat sich dadurch, daß sie zum Anlaß des fünfzigjährigen Bestehens desselben nicht eine übliche Jubiläumsschrift, sondern ein für Ingenieure, Techniker und insbesondere auch für Architekten äußerst wertvolles Handbuch des modernen Stahlbaus herausgegeben hat, sehr verdient gemacht. Die 372 Seiten umfassende schöne Publikation enthält über hundert Beispiele verschiedenartiger praktischer Anwendungen von Stahlkonstruktionen im Hochbau, in Fabrikbauten, Hallen, Sportbauten, Wohnbauten usw. Jedes der nach strengen Prinzipien ausgewählten Beispiele wird anhand von Photos, klaren technischen Zeichnungen und Details und einem kurz gefaßten Erläuterungsbericht dargestellt. Besondere Anerkennung gilt den Herausgebern dafür, daß sie sich trotz des äußeren Verbandsanlasses nicht etwa ausschließlich auf schweizerische Beispiele beschränkt haben, sondern auch eine ansehnliche Zahl ausländischer mit berücksichtigt hat. So stammen allein aus Nordamerika 22 Beispiele, darunter die vorzüglichen Bauten des «Lever House» in New York, des «General Motors Research Center» in Detroit, die Bauten von Mies van der Rohe in Chicago. Aus Deutschland stammen sieben Beispiele, ferner einige wenige aus Frankreich, England, Italien und Kanada.



1



2

1
Versuchslaboratorium CERN, Genf, 1955–56. Architekt: Dr. Rudolf Steiger BSA/SIA, Zürich; Ingenieure: C. Hubacher, Davos, und Fietz & Hauri, Zürich. Aus: Bauen in Stahl

2
Manufacturers' Trust Co., New York, 1954. Architekten: Skidmore, Owings & Merrill, New York. Aus: Bauen in Stahl

Die Bearbeitung der Publikation besorgte die Kommission für Konstruktionsblätter und Zeichnungsnormen des Verbandes. Die sehr klare und den Sinn des Buches restlos erfassende typographische Gestaltung ist Richard P. Lohse SWB, Zürich zu danken. Der Präsident des Schweizerischen Stahlbauverbandes, Dr. C. F. Kollbrunner, Zürich, schrieb das Vorwort, während der Präsident der mit der Bearbeitung des Buches betrauten Kommission, Dr. M. Bäschlin, Zürich, die kurz gefaßte Einleitung verfaßte. Darin wird die Entwicklung des Stahlbaus gestreift und auf die große Bedeutung der Stahlkonstruktion für den heutigen Hochbau hingewiesen.

Zu der in deutscher und französischer Sprache abgefaßten Publikation kann man dem Schweizerischen Stahlbauverband nur gratulieren! Sie wird zum besseren Verständnis der Architekten, Behörden und Auftraggeber für das Wesen und die Zweckmäßigkeit der Stahlkonstruktion wesentlich beitragen, aber auch den Ingenieuren ein sehr nützliches technisches Nachschlagewerk sein.

A. Roth

Wolfgang Schöne:
Über das Licht in der Malerei
304 Seiten mit 19 Abbildungen und 12 Figuren
Gebrüder Mann, Berlin 1954. Fr. 32.–

Dieses Buch verleiht der Feststellung, die Wölfflin 1920 machte, daß es, neben der inneren Geschichte des Farbgefühls, der Gestalt- und Raumempfindung, auch eine innere Geschichte des Lichtgefühls gebe, konkreten historischen Gehalt. Ein dringliches Desideratum findet späte Erfüllung. Denn so ausgiebig in immer neuen Ansätzen sich die Kunstwissenschaft mit den Kategorien der Körper- und Raumwiedergabe und schließlich auch mit denjenigen der Farbengebung beschäftigt hat – im letztern Zusammenhang genügt es, an Hetzers Tizian zu erinnern, der ja eine Geschichte des abendländischen Kolorismus von Giotto bis Tiepolo einschließt, so sehr blieben Wesen und Funktion des Lichtes in der Malerei vernachlässigt. Das kam nicht von ungefähr. Wiewohl das Bildlicht unlöslich mit der jeweiligen Farbgebung verknüpft ist und es demzufolge bei der Erörterung der Farbe gelegentlich in den Blick und zur Sprache gelangen mußte, schienen sich der denkerischen Durchdringung seiner wesentlichen Eigentümlichkeiten kaum überwindbare Schwierigkeiten entgegenzusetzen: das Bildlicht entzieht sich unter allen Gestaltungselementen der Malerei am stärksten der künstlerischen ebenso wie der wissenschaftlichen Reflexion; es wurzelt in irrationalen Bereichen. Gerade deshalb aber kommen ihm die Qualitäten eines Stilphänomens sui generis zu.

Wolfgang Schöne schafft erstmals überhaupt die begriffliche Grundlage, dem Problem auf den Leib zu rücken. Zugleich liefert er eine in Einzelheiten gehende Ästhetik und Geschichte des Lichtes. Eine Einleitung bietet die tragenden Gedanken dar: in der ottonischen Miniatur leuchtet die Bildwelt als solche; in Signorellis «Großem Pan» sind «die dargestellte Bildwelt und das Licht als Lichtquelle geschieden». «Das Licht zeigt das Dargestellte.» Die erstere Erscheinung wird Eigenlicht (oder Sendelicht), die zweite Beleuchtungslicht (oder Zeigelicht) genannt. Das erste