

Bücher = Livres = Libri

Autor(en): **Tedeschi-Pellanda, Paola / Seiler, Roger / Möhle, Martin**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **56 (2005)**

Heft 3: **INSA : Bilanz eines 30-jährigen Projekts = INSA : Bilan au terme d'un projet de 30 ans = INSA : Bilancio di un progetto durato 30 anni**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

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.

Entre Tradition et Modernisme.

La Suisse romande de l'entre-deux-guerres face aux avant-gardes

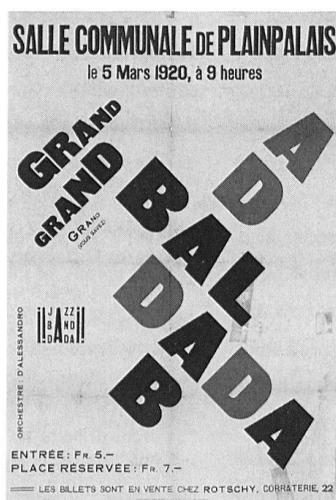
di *Stéphanie Pallini*. Wabern/Berna: Benteli Verlags AG, 2004. Pp. 272, 50 ill. a colori e 170 ill. in b/n. ISBN 3-7165-1313-X, CHF 98.-

Il rapporto della Svizzera con le avanguardie appare, anche a distanza di tempo, problematico, ambiguo e non di rado paradossalmente trascurato, nonostante la lettura filoavanguardistica che contraddistingue l'approccio all'arte del Novecento. Una questione scomoda, insomma, e per molti aspetti irrisolta. È dunque con particolare interesse che va salutata questa pubblicazione di Stéphanie Pallini, che presenta la tesi di dottorato discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Ginevra nel 2002. Il lavoro, di ampio respiro ma molto mirato e ben articolato, verte sulla situazione delle avanguardie nella Svizzera romanda fra le due guerre e viene a colmare un'importante lacuna per quanto concerne lo studio dell'arte elvetica novecentesca: all'ardua penetrazione dei concetti avanguardistici nella regione francofona si è infatti associato non tanto un esplicito rifiuto, quanto un pesante silenzio critico.

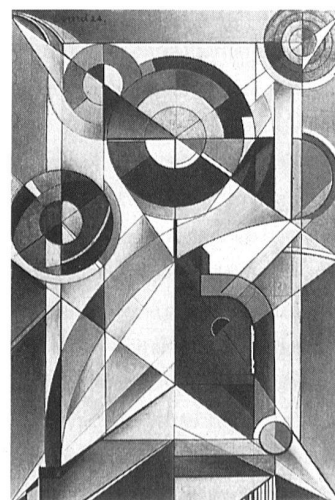
L'indagine porta l'autrice a identificare i motivi per cui le avanguardie sono state accolte con difficoltà nella Svizzera francese. Sono motivazioni in gran parte valide per tutto il paese, che Stéphanie Pallini approfondisce soffermandosi, appunto, sul contesto romando: l'incapacità di giudicare e mettere in discussione tendenze ancora ampiamente contestate nella stessa Parigi; la paura, da parte dei critici, di coprirsi di ridicolo considerando – e dunque commentando – tali

tendenze; le accuse di élitismo e di intellettualità (solo ciò che è anti-intellettuale è valorizzato come fondamento dell'identità romanda); la maggior facilità e immediatezza, da parte della critica, nell'affrontare opere tradizionali, di stampo figurativo, che non implicano la necessità di conoscere e far proprie le nuove teorie; il ripiegamento che caratterizza la Svizzera dell'epoca.

A queste risposte si giunge attraverso un percorso che dà al volume, essenzialmente, tre meriti. Il primo è quello di considerare un panorama artistico assai vasto, che spazia dalla pittura all'architettura e alle arti applicate, a sostegno della valida tesi di fondo secondo la quale un discorso sulla ricezione delle avanguardie non può concentrarsi su un solo genere artistico, deve invece guardare al fenomeno nei suoi svariati aspetti, accostandovisi con un taglio che si può definire multidisciplinare. Così, con il supporto di un apparato illustrativo che sviluppa un interessante *iter* per immagini (alcune delle quali inedite), i movimenti in esame vengono collocati nel loro contesto storico e sociale, allo scopo di evidenziare l'influsso significativo delle questioni politiche, ideologiche e identitarie sul controverso – e refrattario – rapporto degli ambienti romandi con le opere moderniste. Il secondo merito è costituito dagli *ex-cursus* puntuali su alcune importanti riviste selezionate fra le molte presenti nella Svizzera francese della prima metà del secolo: questa analisi consente di evidenziare le varie posizioni critiche e il loro ruolo nella difficile ricezione delle idee avanguardiste, di ricostruire un clima e un dibattito, nonché di mettere a fuoco problematiche essenziali – tra l'altro tipiche pure



Manifesto Grand Bal Dada, Ginevra, sala comunale di Plainpalais, 5 marzo 1920, Ginevra, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des estampes. (riprodotto a p. 20)



André Evard, *Composition en brun*, 1924. (riprodotto a p. 76)

della Svizzera italiana di quegli anni – quali la questione dell'identità e l'idea di una latinità romanda, oltre al bisogno di evadere da una situazione di "dominazione" nei confronti del "centro" Parigi. Il terzo merito consiste nel recupero di artisti e architetti caduti nell'oblio, ma che sia per la qualità della loro opera, sia per il ruolo da essi svolto nella diffusione delle nuove idee, meriterebbero davvero una riscoperta anche a livello espositivo museale. Figure come Gustave Buchet, Auguste Sandoz, André Evard, Rodolphe-Théophile Bosshard, Georges Aubert o Henri-Robert Von der Mühll vengono attentamente indagate, a dimostrazione di quanto il loro lavoro abbia saputo mediare, contribuendo nel contempo a chiarire diversi aspetti dell'atteggiamento ambivalente con cui talune tesi, in particolare quelle di Le Corbusier e di Amédée Ozenfant, sono state accolte in quegli anni nella Svizzera romanda.

Il testo è suddiviso in tre capitoli, ordinati cronologicamente e preceduti da un'introduzione didattica tesa a chiarire il complesso concetto di avanguardia, a valutare lo stato attuale della ricerca e a illustrare le questioni metodologiche. La prima parte si concentra sulla diffusione e la ricezione delle avanguardie immediatamente dopo il primo conflitto mondiale. Si delinea la situazione di una Svizzera francese orientata verso il fulcro Parigi, rivolta alla tradizione francese e segnata dalla ristrettezza del mercato artistico locale: uno stato affine a quello in cui nella prima metà del Novecento si trova, si è accennato, la Svizzera italiana, e che evidenzia la chiusura e l'arretratezza di queste regioni rispetto alle aree germanofone, caratterizzate invece da maggiori aperture, da gruppi di artisti interessati alle nuove suggestioni e da stranieri, attivi sul territorio durante la guerra, in grado di importare le idee moderniste.

Dopo il cosiddetto "ritorno all'ordine", situabile attorno al 1920, si passa al secondo capitolo, incentrato sul decennio fra il 1920 e il 1930, un periodo marcato da una grave crisi economica. La Svizzera si ripiega su se stessa: mostre e manifestazioni d'arte organizzate nelle zone romande rispecchiano una disponibilità limitata e prudente nei confronti dell'estero. Alla migrazione artistica verso metropoli dalla vita culturale più ricca (in particolare Parigi), e al conseguente avvicinamento alle teorie moderniste, corrisponde sempre una certa reticenza, da parte degli artisti romandi, nei confronti delle avanguardie. L'autrice giustifica questo comportamento ambiguo con ragioni soprattutto di mercato: l'obiettivo resta quello di riuscire a vendere le proprie opere in Svizzera e farsi così una clientela, trovare cioè un aggancio con il pubblico.

Anche la nuova architettura si dibatte fra rifiuto e seduzione. Poco considerata nella Svizzera tedesca e praticamente ignorata nella Sviz-

zera romanda degli anni Venti, l'innovazione architettonica è ritenuta una minaccia per l'identità elvetica, che privilegia le tradizioni locali. Campagna e montagna sono lette come un'arcadia, portatrici di sani valori morali. Questa ideologia ruralizzante influenza tutta la cultura politica svizzera fra le due guerre, sulla scia di uno spopolamento delle zone rurali e di una industrializzazione crescente che creano apprensione e disagio nella popolazione. La nuova architettura, associata alla crescita delle grandi città e alla nascita di un proletariato urbano di matrice socialista, è ritenuta foriera di conflitti sociali. Stéphanie Pallini osserva tuttavia come l'architettura moderna riesca a fare breccia assai più facilmente che non altri generi artistici nell'ambiente critico e nella società dell'epoca. Innanzitutto, le riviste si occupano assai più volentieri di architettura per scopi prevalentemente finanziari: la pubblicità fornita dall'industria delle costruzioni costituisce infatti un'importante fonte di guadagno per gli editori. A questo si aggiungono la penuria di alloggi economici, che spinge le riviste specializzate a esaminare più da vicino le esperienze effettuate all'estero da membri del CIAM; la mancanza, a livello di architettura, di quell'ambizione totalizzante tipica della maggior parte dei movimenti d'avanguardia; l'aspetto funzionale, non solo estetico, che caratterizza il campo delle arti applicate. Sono dunque gli aspetti di natura extra-artistica (materiali, socio-economici) propri dell'architettura a facilitare la ricezione di un certo numero di innovazioni formali e tecniche.

Gli anni Trenta, cui il terzo capitolo è dedicato, sono gli anni della messa in discussione delle democrazie e del passaggio dalla crisi economica alla seconda guerra mondiale. L'autrice illustra la radicalizzazione del discorso critico e i problemi che assillano gli artisti, divisi fra la spinta alla ricerca e all'esperimento e la necessità di mantenere una sintonia con i potenziali fruitori. Sono anni di compromessi fra modernità e tradizione anche per quanto concerne architettura ed estetica industriale, una situazione ben evidenziata dalla "Landi" del 1939, che propugna un ritorno alla terra e ai suoi valori – la famiglia e la patria –, cercando nel contempo una sintesi fra tecnica e natura, modernismo e tradizione. In tale contesto, Stéphanie Pallini considera in particolare il ruolo di Henri-Robert Von der Mühll, architetto e architetto d'interni. A questa figura-chiave, che a più riprese tenta di influenzare gli ambienti romandi per quanto concerne le tesi moderniste e che sostiene in particolare protagonisti del Movimento moderno quali gli architetti Alvar Aalto e Alberto Sartoris, l'autrice dedicherà in altra sede studi più esaustivi nell'ottica di una mostra.

È solo all'inizio degli anni Cinquanta che gli ideali del Movimento moderno trovano riconoscimento sulla scena locale. Nel 1949, con la

Gute Form di Max Bill, nasce l'interesse non soltanto per la funzionalità, bensì anche per l'estetica dell'oggetto quotidiano, industriale e prodotto in serie. Questi concetti cominciano a circolare nella Svizzera romanda, dove attorno al 1948–1950 anche le giovani pittura e scultura iniziano a rifiutare i modelli figurativi. Bisognerà tuttavia attendere i primi anni Settanta perché la Svizzera romanda, con importante ritardo rispetto alla Svizzera tedesca, si apra alle avanguardie elvetiche e straniere anche a livello istituzionale.

Il volume si conclude con notizie biografiche sintetiche ma assai utili per situare le figure principali trattate nel testo; la bibliografia, specifica e dettagliata, è ben suddivisa e di facile consultazione.

Con uno sguardo originale e innovativo, metodologicamente solido e ben documentato, Stéphanie Pallini dà il suo contributo alla discussione su una tematica tuttora attuale, traendone considerazioni non scontate: un tassello importante nel bilancio, ancora *in fieri*, dell'arte elvetica del Novecento nel suo insieme.

Paola Tedeschi-Pellanda

Das Luzerner Armenspital. Eine Architekturgeschichte mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Spitalbauten im eidgenössischen und europäischen Vergleich

von Claudia Hermann. Basel: Schwabe, 2004 (Luzerner Historische Veröffentlichungen 39/I und II). 2 Teilbde., insgesamt 468 S., 223 teils farbige Abb. ISBN 3-7965-2006-5, CHF 88.–

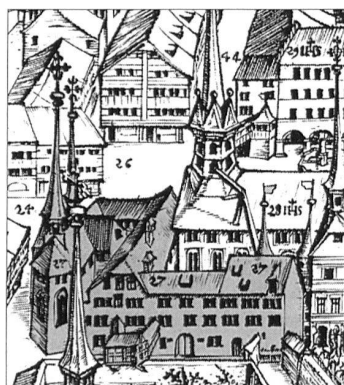
Die Spitalgeschichte steht – so wurde jüngst bemerkt – im Windschatten der Forschung. Es handelt sich um ein komplexes Thema, in dem fachübergreifend Erkenntnisse der Medizin, Theologie, des Kirchenrechts, der Sozial- und Architekturgeschichte zu berücksichtigen sind. Monografisch erarbeitete Beispiele von Spitalbauten vervollständigen nach und nach das komplizierte Puzzle wie die jetzt vorliegende «erstmalige Aufarbeitung der Baugeschichte des Luzerner Hl.-Geist-Spitals». Der zeitliche Rahmen der Untersuchung beginnt mit der Gründung des Spitals und endet mit dem barocken Neubau in der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Das einführende Kapitel stellt die Organisation des allgemeinen Armenspitals vor: Zweck, Finanzierung, Verwaltung, Personal und Insassen. Es beschränkt sich allerdings auf das Mittelalter. Gerne hätten wir mehr darüber im veränderten Umfeld der frühen Neuzeit erfahren. Es folgt die detaillierte materielle Beschreibung des Luzerner Spitals, seiner Bauphasen, seines Standortes innerhalb der Stadt, seiner Funktion und schliesslich im Kapitel «Gestalt des Luzerner Spitals» seiner Architektur. Wie in der Ein-

leitung festgehalten, steht die Frage nach dem «Bautyp», den «jede Epoche unabhängig von der Trägerschaft [...] allein aufgrund ihrer ähnlichen Bedürfnisse» schafft, im Zentrum des Interesses.

Für die architektonische Gestaltung des Luzerner Armenspitals können bis zum Ende des 16. Jahrhunderts nur wenig konkrete Aussagen gemacht werden. 1285 wird das Luzerner Spital erstmals, aber schon als «neu erbaut» erwähnt. Doch erst im Verlaufe des 15. Jahrhunderts haben wir Kunde von verschiedenen Um- und Neubauten. So wird ab 1496 ein neues Wohnhaus, das «spital hus», mit einem hölzernen Obergeschoss errichtet. Schliesslich präsentiert sich das Spital als ein Komplex aus Häusern verschiedener Bauphasen. 1580/81 wird ein massiver Neubau errichtet. Auf der Stadtvedute von Martin Martini (1596/97) erkennen wir dieses L-förmige, dreigeschossige Steinhaus mit einer Kapelle. Weitere Gebäude ergänzen es zu einem Ensemble, das bis zum Abbruch der Spitalgebäude 1655ff. weitgehend unverändert erhalten bleibt (Abb. 19, Bildband). Die Architektur des Neubaus im Obergrund in der Mitte des 17. Jahrhunderts fällt ausserhalb des gesteckten Zeitrahmens.

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich aber nicht auf eine monografische Darstellung des Luzerner Beispiels. Es wird in einem eidgenössischen, ja europäischen Kontext nach dem «Bautypus» des Stadtspitals und dessen Veränderung gefragt. Dabei werden Beispiele aus der Nachbarschaft detailliert beschrieben wie Zürich, die beiden Spitäler in Bern, und – kürzer – Schaffhausen, Burgdorf und Stein am Rhein. Dann weitet sich der Blick nochmals auf grosse



Martin Martini, Ansicht der Stadt Luzern, 1596/97, Ausschnitt mit dem Heilig-Geist-Spital. (Repro, Bd. 2, S. 24)

europäische Beispiele von Spitalarchitektur in Florenz, Mailand, Würzburg. Diese scheinen aber für das Verständnis des Luzerner Spitals wenig beizutragen. Nicht nur das Mailänder Ospedale Maggiore war «für Luzerner Verhältnisse wohl schlicht eine Nummer zu gross».

In der architektonischen Entwicklung der Stadtspitäler vom 12. bis 14. Jahrhundert herrsche allgemein die «Halle als ungeteilter Raum in ganz Mitteleuropa als klassischer Typ des mittelalterlichen Spitals» vor. Für die Hl. Geist-Spitäler von Zürich und Bern wird dies aus schriftlichen Quellen erschlossen, für Luzern hypothetisch angenommen. Allerdings stellt sich die Frage, ob diese Hallen immer ungeteilt waren, oder ob uns oft die entsprechenden archäologischen Belege für eine räumliche Gliederung z. B. durch Holzschranken fehlen, wie sie in einigen hochmittelalterlichen städtischen Spitalern oder klösterlichen Infirmarien nachgewiesen sind. Im Spätmittelalter wurden dann die Hallen nach und nach aufgegeben. Es entstanden «Zellenhäuser», «kleinräumige Fürsorgehäuser mit Pfründneranstalten», für welche die zeitgenössischen Bürgerhäuser die architektonischen Vorbilder und Dispositionen lieferten. In diesem Sinne ist die eingangs gestellte Frage nach einem «charakteristischen Bautyp» für das frühneuzeitliche Spital negativ zu beantworten. Erst mit dem barocken Neubau beginnt eine «neue Spitalbau-Epoche».

Wünschenswert wäre in der vorliegenden Untersuchung ein sorgfältigerer Umgang mit dem Mittelalter, dessen Zeugnisse und Erkenntnisse nicht oder zu verkürzt zur Darstellung kommen. Es geht um Aussagen zur Kommunalisierung, zur kirchenrechtlichen Stellung des Spitals als fromme Stiftung oder zum Verhältnis von Gesundheitslehre und Spitalarchitektur, die sich nicht erst in der italienischen Renaissance, sondern schon in den frühmittelalterlichen Infirmarien verbinden. Ähnliches gilt für die Wasserbautechnik. Es muss für die «Erstellung eines unterirdischen Schmutzwasserlaufes» unter dem Spital nicht nach dem möglichen Einfluss der Renaissancearchitekten Alberti und Filarete gefragt werden – nicht, weil es «gar im hochmittelalterlichen Spital von Tonnerre» eine solche Dole gab, sondern weil in unzähligen hochmittelalterlichen Spitalern Entwässerungssysteme vorhanden waren. Ein Blick auf den Wasserversorgungsplan des Klosters von Canterbury lehrt, wie technisch ausgereift das System der Be- und Entwässerung im 12. Jahrhundert angelegt sein konnte – selbst mit der Verwendung des Regenwassers für die Spülung der Latrinen.

Der Wert der Untersuchung liegt in der Ausbreitung eines reichen Materials zur Baugeschichte nicht nur des Luzerner, sondern auch anderer schweizerischer Spitäler für die vorbarocke Zeit. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis hilft für die weitere Orientierung. Dazu prä-

sentiert ein separater Band die vielen Bildquellen. So zeichnen sich bei allen Unsicherheiten schliesslich die Konturen ab, wie das Spital in einer schweizerischen Stadt in der Frühzeit ausgesehen haben mag. Die Arbeit versteht sich daher zu Recht als eine «Grundlagenarbeit der frühen Spitalbaugeschichte» der Schweiz.

Roger Seiler

Johann Jakob Fechter 1717–1797, Ingenieur in Basel

von Doris Huggel. *Lindenberg i. Allgäu: Josef Fink, 2004. 232 S., zahlreiche Farb- und S/W-Abb. ISBN 3-89870-147-6, CHF 42.–*

Der weiträumige Münsterplatz im Zentrum Basels erscheint heute wie ein barockes Ensemble. Platzbestimmend wirken die zwei- und dreigeschossigen Palaisbauten, die sich an seiner Langseite gegenüber der Kirchenfassade aneinander reihen. Dabei handelt es sich weniger um Neubauten aus dem 18. Jahrhundert als vorwiegend um Vereinheitlichungen der Fassaden älterer, nur wenig veränderter Baukörper. Gerade dieses Bestreben, der mittelalterlichen Stadt ein neues «Gesicht» zu geben, scheint kennzeichnend für die Epoche zu sein. Die immense Wertschöpfung des prosperierenden internationalen Handels erlaubte besonders den Seidenbandfabrikanten und Bankiers das Ausleben ihrer «Bauwut». Zum Rhein hin prägten Johann Carl Hemelings Ramsteinerhof und die Zwillinganlage des von Samuel Werenfels entworfenen Blauen Hauses und des Weissen Hauses das Grossbasler Panorama neu. Am Rand und vor den Toren der Stadt liessen sich begüterte Handelsherren ihre Sommersitze errichten, unter denen die «Sandgrube» und das Wildt'sche Haus am Petersplatz zwei charakteristische Beispiele sind. An diesem Baugeschehen hatte Johann Jakob Fechter mit seinen Entwürfen für staatliche und private Auftraggeber einen erheblichen Anteil.

Die architekturgeschichtliche Forschung trug der Bedeutung der bürgerlichen Barockarchitektur früh mit den beiden 1897 und 1904 erschienen Bänden zu *Basler Bauten des 18ten Jahrhunderts* und den Basler Teilen des Werks *Das Bürgerhaus in der Schweiz* (1926–1931) Rechnung. Zwei bedeutenden Architekten widmeten sich jüngere Arbeiten: Maya Müller befasste sich 1971 mit Samuel Werenfels, und eine 1995 im Haus zum Kirschgarten gezeigte Ausstellung stellte Johann Ulrich Büchel und die Anfänge des Klassizismus in Basel vor. Mit Doris Huggels kunstgeschichtlicher Dissertation über Johann Jakob Fechter findet nun der dritte Protagonist im Basler Bauwesen jener Zeit seine wissenschaftliche Würdigung. Das Kernstück der Arbeit ist ein Werkkatalog mit einer architekturgeschichtlichen Bewertung. Diesem gehen ein-

leitende Kapitel zum Ingenieurberuf, zum Lebenslauf Fechters und zur Basler Bauverwaltung im 18. Jahrhundert voran.

Im Unterschied zu Werenfels und Büchel, die sich selbst «architecte» nannten, war Fechter Ingenieur, das hiess zu jener Zeit Militärbaumeister, Technikspezialist und Feldmesser. Die Ausbildung des aus einer Basler Goldschmiedefamilie stammenden Fechter vermutet Huggel in einem französischen Geniekorps, gefolgt von einem dreijährigen Besuch der Strassburger Artillerieschule. 1743 kehrte Fechter nach Basel zurück, wo er als Hauptmann der Freikompagnie für das Geschützwesen und den Zeughausbestand verantwortlich war. Mit den Abschnitten zu Vermessungsarbeiten, Wasserbauten, Brücken und der Erneuerung des Zeughauses führt Huggel den Leser in einen wenig bekannten Bereich des Fechter'schen Œuvres, der sowohl seinen Ausbildungshintergrund erkennen lässt als auch einen nicht unwichtigen Teil seines Gelderwerbs darstellte.

Fechter betrieb kein «Baugeschäft» wie Werenfels und Büchel, d. h. er führte die von ihm entworfenen Häuser nicht selbst aus. Er bewarb sich deshalb intensiv um staatliche Aufträge, 1750 sogar um eine Festanstellung als Lohnherr, die ihm aber verwehrt blieb. Die mehrgliedrige Basler Bauverwaltung funktionierte zu Fechters Zeit nach dem Prinzip des Outsourcings, indem Fechter und andere Spezialisten in Einzelfällen um Gutachten und Entwürfe gebeten wurden. Diese Tätigkeit für den Staat, also im gesamten Kantonsgebiet des Ancien Régime, ist dank der amtlichen Aktenführung vorzüglich dokumentiert und wird von Huggel genau nachgezeichnet. Die kleinkrämerischen Verwaltungsaussch-

setzungen und oftmals im Sande verlaufenden Planungsvorgänge standen, wie andersorts auch, unter dem generellen Diktum der Sparsamkeit. Prononciert arbeitet Huggel dies am Beispiel der Kirche von Jettingen (F) heraus. Der ungeliebten «Baupflicht» nachkommend, musste Basel den Kirchenbau unterhalten und liess 1753/54 von Fechter einen Neubau planen. Der Entwurf fiel absichtlich derart unpraktisch aus, dass die Ablehnung der Gemeinde programmiert war. Huggels Folgerung, die «Basler Obrigkeit beanspruchte grundsätzlich keine architektonische Repräsentanz; sie begnügte sich, soweit es immer möglich war, mit Instandhalten des Vorhandenen, baute in unabdingbaren Fällen auf zurückhaltende Weise neu» (S. 53), gilt hingegen nicht für die innerstädtischen Verhältnisse, wie Huggel am Beispiel der umgebauten mittelalterlichen Domkurien am Münsterplatz, den Amtssitzen der Magistraten, zeigt. Angespornt durch prächtige Neubauten mehrerer Bürger hatten die Bürgermeister, Ratsschreiber und anderen Amtsträger das entstandene «Repräsentationsgefälle» (S. 105) auszugleichen. Die Um- und Neubauten folgten zwar keinem Gesamtkonzept, stellten ihre schlichte Formsprache (zumeist symmetrische Putzfassaden mit stichbogigen Fensterreihen und Mittenbetonung) jedoch in den ortsüblichen Rahmen und bezogen sich mit der Farbwahl (rote statt graublaue Gliederungselemente) auf die ältere Basler Bautradition sowie den Sandsteinton des Münsters. Im gleichen Geist der Bewahrung des Bewährten leitete Fechter 1751–1773 die sehr beachtenswerte Münsterrestaurierung, deren hauptsächlichstes Bestreben die Reparatur und Wiederherstellung des mittelalterlichen Wahr-

zeichens Basels war.

Bekannt ist Fechter hauptsächlich durch seine im privaten Auftrag entstandenen Schlösser und Landhäuser. Deren reiche Bauherren wünschten eine grössere Prachtentfaltung und eine Abkehr vom «Altbaslerischen». Die von Fechter und seinen Berufsgenossen nach französischen und deutschen Vorbildern geschaffenen Bauwerke bildeten sehr bald schon ein gängiges Repertoire dessen, was unter den Auftraggebern als angemessen und anerkannt galt. Mit der «Sandgrube» an der Riehenstrasse verwirklichte Fechter den Typus des zweigeschossigen, siebenachsigen Landhauses mit von einem Giebel überfangenen Mittelrisalit. Weitere Hauptwerke sind die Schlösser Ebnet und (zugeschrieben) Munzingen bei Freiburg/Breisgau, das Wildt'sche Haus am Basler Petersplatz, der Wildensteinerhof in der St.-Alban-Vorstadt sowie (ebenfalls zugeschrieben) der Holsteinerhof in der Hebelstrasse. Huggel hat die Planungs- und Baugeschichte nach den zugänglichen Quellen erforscht und jeweils klar dargestellt; ihre Schilderung der inneren Disposition ist auf Grund der schlecht verkleinerten Grundrisse aus älteren Publikationen hingegen nicht immer leicht nachzuvollziehen. Insgesamt jedoch beeindruckt das Buch durch die qualitätvollen, durchweg farbigen Abbildungen, dank derer besonders die zart kolorierten Planzeichnungen ihren ästhetischen Reiz behalten.

Huggels quellenbasierte Arbeit erschliesst dem Leser nicht nur das Œuvre eines für die Basler Architekturentwicklung wichtigen Baumeisters, sondern gewährt einen fundierten Einblick in das staatliche und nichtstaatliche Bauwesen der Stadt im 18. Jahrhundert. *Martin Möhle*



Basel, Wildt'sches Haus am Petersplatz, Architekt Johann Jakob Fechter, 1761–66, Aufnahme von 1995. (Repro, S. 132, Abb. 78)

Rudolf Olgiati. Bauen mit den Sinnen

von Ursula Riederer. Chur: HTW Chur Verlag, 2004. 432 S., Farb- und S/W-Abb. ISBN 3-9522147-0-1, CHF 115.-

Die Sinne werden bereits am Äusseren des Buches angesprochen: Das kompakte, quaderförmige Format und der weisse Leineneinband nehmen Grundzüge aus dem Inhalt vorweg. Der Klappentext macht mit folgenden Worten neugierig: «Der Architekt Rudolf Olgiati, 1910 in Chur geboren, 1995 in Flims gestorben, entwickelte Mitte des 20. Jahrhunderts eine Synthese zwischen der anonymen Bündner Bautradition, klassischer griechischer Architektur und einer Moderne, die sich an Le Corbusiers Denken und Bauten orientierte. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse dienten ihm als Beweis für seine These, dass es einen zeitlosen, natürlichen Sinn für ästhetische Zusammenhänge gibt: «Schönheit ist ein Wert für unsere Seele. Und dafür ist die Architektur zuständig». Olgiati realisierte eine körperhafte, kubisch aufgefasste Architektur. Er baute vorwiegend Einfamilienhäuser, häufig Zweitwohnsitze im gebirgig ländlichen Graubünden, hauptsächlich in Flims und Umgebung. Auch restaurierte er historisch wertvolle Bauern- und Patrizierhäuser. In seiner Architektur kombinierte er alte Bauteile mit neuen Elementen und übersetzte traditionelle Formen wie beispielsweise das trichterförmige Fenster, die bogenförmigen Überwölbungen, plastisch geformte Wasserspeier und turmartige Schornsteine in eine radikal zeitgenössische Sprache. Seine Bauten waren das Ergebnis einer beharrlichen Suche, Sinne und Intellekt in Einklang zu bringen.»



Flims-Waldhaus, Apartmenthaus
Las Caglias, 1959–1960, Architekt
Rudolf Olgiati. (Repro, S. 202)

Der Inhalt des Buches ist in vier Teile gegliedert: Der erste Teil befasst sich mit der Rezeption des Werkes, der zweite Teil ist der Biografie gewidmet, soweit diese sein Schaffen betrifft, im dritten Teil wird die Umsetzung der Theoriegrundlage anhand von Beispielen erläutert und der vierte Teil enthält das aktualisierte Werkverzeichnis. Ausgangsmaterial bot der Autorin, die Journalistin Ursula Riederer aus Thusis, ihr 1987 gedrehter Dokumentarfilm. Das Buchprojekt entstand aus dem Kontakt zur Hochschule für Technik und Wirtschaft in Chur, die mit diesem Buchprojekt ein eigenes Verlagsprogramm startet. – Die Monografie setzt sich freilich dem Vergleich zum bereits vorliegenden, allerdings vergriffenen, noch zu Lebzeiten entstandenen ausführlichen Ausstellungskatalog aus, den das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) an der ETH Zürich 1977 erstmals herausgab (Neuaufgaben 1979 und 1983).

Ansatzpunkt und Motivation für die neue Publikation offenbaren sich im einleitenden Gespräch mit dem Architekten Peter Märkli, der sich, vor allem in seinem Frühwerk ersichtlich, auf Olgiati bezieht. Damit wird die Bedeutung des Protagonisten angetönt, welche dieser auf das aktuelle Baugeschehen im Graubünden sowie im «Unterland» ausübt. In einer «Annäherung» versucht die Autorin sodann, Person und Werk in den Lebenskontext einzuordnen. Dabei wehrt sie sich gegen die Einvernahme durch die Regionalismusedebatte, innerhalb der Olgiatis Werk bisher hauptsächlich rezipiert wurde. Im Weiteren wird die ansonsten fast zu einem Mythos stilisierte Persönlichkeit näher gebracht anhand einer Reihe von familiären Fotos und einer eingehenden Biografie, welche die Stationen zum und im Beruf ausführlich darlegt. Freilich waren dieser Lebenslauf und die Einflüsse, die auf ihn einwirkten, soweit bekannt: Die Ausbildung an der ETH, die Studienaufenthalte in Italien, Le Corbusier als Bezugsfigur. Sein eigenes, geerbtes Haus in Flims diente ihm nicht nur als Wohn- und Arbeitsstätte, sondern auch als Versuchsobjekt, um seine architektonischen Grundsätze und die dazugehörige Formensprache zu entwickeln. Legendar wurde seine Sammlung alter Bauteile, Möbel und Gegenstände des täglichen Gebrauchs, die er bei seinen Neubauten als Spolien wieder einsetzte. Olgiati selbst bezeichnete sich allerdings «nicht als Sammler, sondern als Magaziner, um die Gegenstände über schlechte Zeiten hinwegzuretten» (S. 81).

Im darauf folgenden Aufsatz geht die Autorin auf die formalen Elemente ein, die zu Merkmalen und Wiedererkennungszeichen des Architekten wurden. Korbboogenförmige Wandöffnungen, Trichterfenster und nicht tragende Säulen sind die typischsten Beispiele. Die eigentümlichste Eigenheit an Olgiatis Bauten war jedoch seine Auffassung vom Haus als Schale. Die Aussenmauern werden als Einfriedung eines

Wohnbezirks verstanden, die ihn von der unwirtlichen Aussenwelt abschirmen. Diese Mauerschale darf nicht durch Fensterbänder verletzt werden, die Fenster sind daher in der Regel nahezu quadratisch. Das schräge Dach – Olgiati verwendete nie Flachdächer – ist hinter die Mauerkrone abgesenkt und tritt möglichst wenig in Erscheinung, was die murale Wirkung der Fassaden unterstützt. Die Wände waren meistens weiss gekalkt, vereinzelt aus Sichtbeton.

Den grössten Teil des Buches nimmt die Bilderung ausgewählter Bauten und Projekte ein. Die Schwarz-Weiss-Fotos erfüllen dabei weniger die Ansprüche klassischer Architektur fotografie, sondern vermitteln eher einen selektionierten Zugang zu Formen und Räumen. Reizvoll wirken die Entwurfsskizzen, die jedoch schwer nachzuvollziehen sind. Pläne sind leider nur spärlich vorhanden. Es handelt sich also weniger um eine vollständige Dokumentation – welche ausführlicher in der gta-Publikation zu haben war –, als vielmehr um einen Einblick in die poetische Arbeitsweise des eigensinnigen Architekten. Diesen Eindruck unterstützen die Texte, die aus Interviews heraus entstanden und mit vielen Zitaten durchsetzt sind und damit einen authentischen Eindruck von Olgiatis Prinzipien vermitteln. Die flüssige, leicht verständliche Sprache eignet sich auch für Leser ohne architektonisches Vorwissen. Das Buch ermöglicht die gewiss Gewinn bringende Auseinandersetzung mit Rudolf Olgiati, der eine schöpferische Ausnahmeposition innerhalb der Schweizer Nachkriegsmoderne einnimmt. Michael Hanak

Performativ! Performance-Künste in der Schweiz. Ein Reader

eingesammelt von Sibylle Omlin, hrsg. von Pro Helvetia. Zürich 2004 (Kultur Information). 116 S., S/W-Abb. ISBN 3-909622-04-6, CHF 24.-

Ein Reader hat die Aufgabe, den Lesenden einen schnellen und klaren Einblick in das vorgegebene Thema zu bieten. Diese Vorgabe erfüllt *Performativ!* fast durchwegs in mustergültiger Manier. Darüber hinaus leistet der kleine Band dringend Notwendiges, indem er der in diesem Bereich auffällig intensiven Tätigkeit Schweizer Kulturschaffender Rechnung trägt. Die Lücke ist umso erstaunlicher, als dass mittlerweile eine rege Textproduktion zu Performance im internationalen Umfeld existiert. Trotz dieser, nicht selten wissenschaftlich orientierten, Anerkennung verfügt die Performance nicht über die Popularität, wie sie andere, zur selben Zeit entstandene künstlerische Strömungen aufweisen – so ist man als durchschnittlicher Kunstmuseumsbesucher geneigt zu denken. Dass dieses Urteil nur vordergründig Geltung hat, darauf verweist unter anderem der spartenspezifische Serviceteil, der dem Reader hinten angefügt ist: Wohl

sind weder Performances, noch deren Dokumentation in traditionellen Kunsthäusern so prominent vertreten wie etwa der Minimal-Art-Künstler Dan Flavin mit seinen farbigen Neonröhren, doch wurden insbesondere im Verlaufe der 1980er- und 1990er-Jahre zahlreiche kleinere Institutionen gegründet, die einen ihrer Schwerpunkt auf die Präsentation performativer Kunst legen. Dazu gehören etwa der Kasinokondensator in Basel, das Festival Beluard Bollwerk International in Fribourg oder auch das Perforum/Seedamm-Kulturzentrum in Pfäffikon. Damit sind nun aber vorerst Beispiele aus dem Bereich der bildenden Kunst aufgezählt, was laut der für diesen Band verantwortlichen Person, der Kunsthistorikerin Sybille Omlin, als durchaus symptomatisch erachtet werden kann, gilt doch diese seit dem Dadaismus als «Basisheimat» performativer Vorgehen.

Doch nur zwei Aufsätze widmen sich dem Performativen in der bildenden Kunst und dessen spezifischer Ausformulierung im Schweizer Umfeld. Auch hier bestätigt sich das populäre Vorurteil nur bedingt, nach dem die Schweiz kaum zur künstlerischen Avantgarde gehört, denn vielmehr mit Verspätung nachvollzieht, was international bereits Anerkennung gefunden hat. Wohl setzten sich hauptsächlich Kunstschaffende mit Bezug zum Ausland mit Performance auseinander, der Verweis auf frühe Formen der Performance beim Dadaismus in Zürich macht aber klar, dass diese Stadt auch ein wichtiges Zentrum für diese Kunstform ist. Dies schildert Françoise Ninghetto in ihrem historischen Abriss über die «Die Anfänge: Von Dada, Fluxus und Happening zur Performance» und gibt dabei detailreiche und spannende Einsichten in

die Aktivitäten der Genfer Performance-Gruppe *Ecart*. Diese hat sich in den späten 1960er-Jahren rund um John M. Armleder formiert und ist mit vielfältigen künstlerischen Tätigkeiten bis in die frühen 1980er-Jahre aktiv gewesen. Rayelle Niemann schildert die Schweizer Performance-Szene mit einem Fokus auf die jüngere Szene, die sie im Titel treffend mit «Performance-Netzwerk Schweiz» bezeichnet. Es gelingt ihr anhand ausgewählter aktueller Beispiele vorzuführen, wie sich diese Szene gerade in der Schweiz in sehr vielfältiger Weise zu entwickeln vermochte. Geschickt verbindet sie die Schilderungen einzelner Aktionen mit der Beschreibung von sich langsam herausbildenden Strukturen, die eine professionelle Auseinandersetzung mit dieser neuen Kunstform erst ermöglichten. Dazu zählen etwa die Kurse von Gerhard Johann Lischka an der Kunstschule Form+Farbe in Zürich oder auch die Klasse von Norbert Klassen an der Hochschule für Musik und Theater in Bern. Die relativ grosse Anerkennung der Performancekünste begründet Niemann mit der Tatsache, dass deren Aufführungen stets gleichsam als soziale Anlässe funktionieren. Dieser Umstand vermochte der anfänglich schwierigen Kategorisierung dieser künstlerischen Aktivität eine Geste entgegenzustellen, die sich mittlerweile als deren Stärke hervorgerufen hat.

Die direkte Bezugnahme zum Publikum wird geschätzt, und dies nicht nur im Umfeld der bildenden Künste. Performance bedeutet heute insbesondere das Sprengen scheinbar anerkannter Bereichsgrenzen, betreffe dies nun die Musik, das Theater, den Tanz, die Lesung oder die populäre Klubkultur. In die jeweils spezifische Ausformulierung der Performance in all diesen Bereichen vermitteln kurze Texte aufschlussreiche Einsichten. Dabei werden nicht nur exemplarische Arbeiten kurz vorgestellt, stets wird mit Hinweisen auf die strukturellen Rahmenbedingungen und historischen Referenzen ein umfassender Überblick geliefert. Dass dabei etwas tiefer greifende Analysen kaum auftauchen, ist ob der Fülle an vermittelten Informationen verschmerzbar. So erfahren wir dennoch, dass die Öffnung des Theaters in Richtung Performance zu einem neuen Verständnis von diesem als Labor geführt hat (Dagmar Walser), dass der Tanz dadurch die Vermittlung realer Erfahrung probt (Christian Thurner) und dass im Bezug auf musikalische Aufführungen Performance als Versprechen zur Unkonventionalität verstanden wird (Peter Kraut). Einzig die Ausführungen zur Klubkultur (Christian Hubschmied) und zu interaktiven Arbeiten (Emmanuel Grandjean) verfangen sich zeitweise in zwar populären, dennoch etwas wagemutigen Thesen. So etwa die Behauptungen, dass mit der Ausbreitung der Klubkultur angeblich ein Demokratisierungsschub einhergehe oder, dass interaktive Projekte automatisch zu einem performanten Betrachter füh-

ren würden. Diese weit ausgreifenden Referenzen, die durch die Textauswahl vorgenommen werden, sind dadurch nicht anzuzweifeln. Sie zeigen aber auch, dass ganz so schnell eine Performance denn doch nicht hergestellt wird.

Aus den ansonsten mit ausgeprägtem Sinn für Verständlichkeit und Zugänglichkeit verfassten Artikeln sticht die theoretisch etwas zu ambitionierte Einleitung hervor. U. a. mit Referenz an die Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal versucht Sybille Omlin darin eine Begriffsklärung, die in ihrer Spezifität eindeutig an ein Fachpublikum gerichtet ist und im Rahmen dieses an Übersicht interessierten Bandes wenig zum Verständnis der performative Akte beiträgt. Als Hinweis darauf, welche Diskussionen sich anschliessend an die gelungene, einführende Übersicht weiterverfolgen lassen, scheinen auch diese Überlegungen einen Zweck zu erfüllen und trüben die Freude ob der kleinen, aber sehr feinen Zusammenstellung kaum. Rachel Mader

Terraingewinn. Aspekte zum Schaffen von Schweizer Architektinnen von der Saffa 1928 bis 2003

hrsg. von Inge Beckel und Gisela Vollmer.
Bern/Wettingen: eFeF, 2004 (gender wissen 5).
184 S., S/W-Abb. ISBN 3-905561-58-1, CHF 35.–

«Terraingewinn» ist ein glücklich gewählter Titel; er ist anspielungsreich, positiv, prospektiv und doch geerdet und ganz konkret. In diesem einen Wort wird deutlich, weshalb das vorliegende Buch wichtig ist. Denn das Schaffen der Schweizer Architektinnen gewinnt auf allen Ebenen: an Quantität, Masse, Beachtung, Interesse, Selbstverständlichkeit – Qualität aber war ihm schon immer eigen. Gewinnen deutet den aktiven Prozess an, der noch lange nicht abgeschlossen ist und lange nicht abgeschlossen sein kann, stehen doch der jüngsten Geschichte architektonisch tätiger Frauen Jahrhunderte einer männlich geprägten Baukultur gegenüber. Gewinnen ermutigt auch, am Erreichten anzuknüpfen.

Der Terraingewinn wird besonders greifbar, wenn man die spannenden Porträts von Architektinnen und Gestalterinnen der unterschiedlichen Generationen liest. Hatte die 1932 geborene Churer Architektin Monica Brügger ihr Studium mit sechs Frauen begonnen, 1957 aber als Einzige mit 80 Männern abgeschlossen, gleicht sich heute die Zahl der Studentinnen und Studenten an den Hochschulen immer weiter an. Brügger hat in ihrem Berufsalltag Situationen erlebt, von denen sie glaubte, als Frau wenig ausrichten zu können, und die scheinbare Notwendigkeit «männerkonform» aufzutreten, hat sie oft genug erschöpft. Christine Binswanger, Partnerin im Architekturbüro Herzog & de Meuron, kennt zwar noch immer die Schwierigkeit, innerhalb von Männergremien als Frau voll ak-



Hier kommt das Mammut, Konzertperformanceprogramm von Les Reines Prochaines, 2001. (Foto Heiner Vogel-sanger; Repro, S. 15)

zeptiert zu werden, hat aber auch das Gegenteil erfahren, nämlich «dass einem Kraft seiner Weiblichkeit mehr Wohlwollen entgegengebracht wird». Trotz dieser veränderten Perspektive aber wünscht man sich mit der jüngsten Generation der porträtierten Architektinnen, mit Valérie Jomini etwa, «dass in der Praxis ebenso viele Frauen anzutreffen wären wie im Studium; nicht zuletzt auch im eigenen Büro». Denn trotz der hohen Zahl gut ausgebildeter Architektinnen, die Semester für Semester die Hochschulen verlassen, können sich nur wenige im Beruf etablieren. Diese Problematik hat Christina Schumacher, Dozentin für Soziologie an der ETH Zürich, zum Thema ihrer Dissertation gemacht und sie stellt fest: «In der Berufswelt scheinen ganz andere Kriterien zu gelten als an den Hochschulen.»

Hier wird deutlich, dass es bei der Auseinandersetzung mit dem Schaffen Schweizer Architektinnen nicht um das Behaupten explizit weiblicher Vorzüge geht, sondern um das Darlegen von Prozessen, die hinter einer Arbeit stecken und welche immer auch durch geschlechtsspezifische Erfahrungen geprägt werden. So versteht man Annette Gignons Skepsis gegenüber weiblicher Autorschaft als Kriterium für ein Buch, wenn es um die Qualität der geleisteten Arbeit geht – die kann und will sich allein im Rahmen der gesamten Architekturproduktion messen. Die vorliegende Publikation aber ist gerade deshalb so unentbehrlich, weil sie sich um historische Voraussetzungen, um Wahrnehmungsmuster, um Fremd- und Eigenbilder bemüht und das Thema sowohl theoretisch wie ganz konkret und persönlich angeht. Und Zahlen nennt; Zahlen, die belegen, dass es noch viel

zu tun gibt. Zahlen, die dann besonders sprechend sind, wenn sie der kollektiven Wahrnehmung zuwiderlaufen.

Einen solchen Widerspruch zwischen Fakt und Gefühl zeigt Bernadette Füscher in ihrem Aufsatz zum Geschlechterverhältnis an der Expo.02 auf und entlarvt den Mythos einer weiblichen Landesausstellung. Dieses Bild haben vor allem die erste künstlerische Leiterin, Pipilotti Rist, und die Generaldirektorinnen Jacqueline Fendt und später Nelly Wenger geprägt. Die tatsächliche Frauenpräsenz mit 20% bei den Architektinnen und 30% bei den Kunstschaffenden aber zeigt, dass Frauen in führenden Positionen noch immer etwas so Aussergewöhnliches darstellen und entsprechend so viel Interesse wecken, dass die eigentlichen Verhältnisse überdeckt werden. Um dieser allein gefühlten Präsenz entgegenzuwirken, gibt es Quoten. Solchen Verteilungsschlüsseln aber haftet noch immer der schale Geschmack von Qualitätsverminderung an. Die Erfahrungen von Ines Lamunière – sie ist seit 1994 erste weibliche Architekturprofessorin an der ETH Lausanne – während ihrer Gastprofessuren in Harvard aber zeigen: Quoten fordern erst dazu auf, nach engagierten Frauen zu suchen und diese für eine leitende Stellung zu motivieren. Da Frauen meist über nicht so tragfähige Netzwerke verfügen, sind sie scheinbar weniger präsent. Zudem verändern mehr Frauen in einer Branche, einer Hochschule, einem spezifischen Ort das Klima und machen es für andere Frauen angenehmer, lustvoller und selbstverständlicher, sich zu behaupten und hervorzutreten. Denn, es gibt noch viel Terrain zu gewinnen.

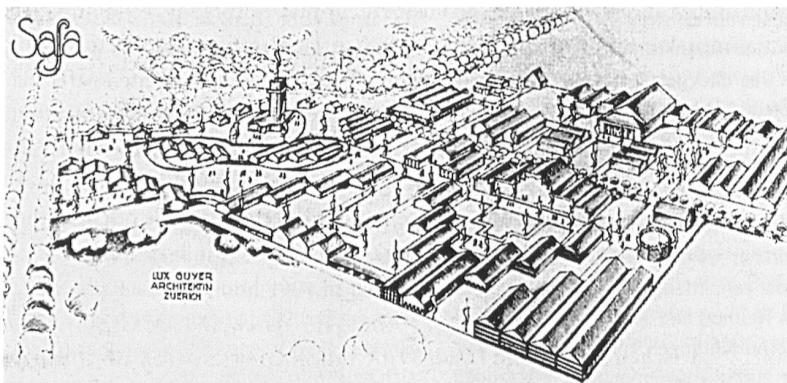
Cordula Seger

Flora Steiger-Crawford 1899–1991

mit einer Autobiografie von Flora Steiger-Crawford, einem Vorwort von Marianne Burkhalter und Gret Loewensberg, Beiträgen von Jutta Glanzmann, Evelyne Lang Jakob, Arthur Rüegg, Franz Müller, Peter Steiger. Zürich: gta Verlag, 2003 (Dokumente zur modernen Schweizer Architektur). 172 S., 170 Abb. ISBN 3-85676-112-8, CHF 69.–

Anders als Architektur- und Lebensgemeinschaften wie die von Ray und Charles Eames oder Alison und Peter Smithson erlangte diejenige von Flora und Rudolf Steiger-Crawford nie eine nur annähernde Bekanntheit. Zwar hat das 1924 errichtete Haus Sandreuter in Riehen als Gemeinschaftswerk und «erstes konsequent formuliertes Haus des Neuen Bauens auf Schweizer Boden» (S. Giedion) ins historische Gedächtnis Eingang gefunden, insgesamt blieb aber die Wahrnehmung von Flora Steiger-Crawford (1899–1991) von Anfang an überschattet von derjenigen ihres Mannes. Die systematische Unterschlagung ihres Namens zog sich wie ein roter Faden durch die Werkliste der gemeinsam erstellten Bauten. So wurde etwa das 1932 fertig gestellte Zett-Haus, einer der ersten modernistischen Bauten in Zürich, in der Besprechung der Zeitschrift *Werk* nur dem männlichen Part des Architektenpaares zugeschlagen, obwohl ein ganzer Gebäudeteil nachweislich von Steiger-Crawford entworfen wurde. Während Rudolf Steiger im Laufe der 1930er-Jahre zu einem der Schweizer Hauptexponenten der modernen Architektur aufstieg, zog sich Flora Steiger-Crawford in eben dieser Zeit schrittweise aus ihrem erlernten Beruf zurück, um sich fortan vornehmlich der Bildhauerei zu widmen.

Die 2003 im gta Verlag erschienene Publikation *Flora Steiger-Crawford* macht es möglich, ein Verständnis für die gleichermassen gesellschaftlichen und individuellen Ursachen für einen solchen Ausstieg zu entwickeln. Exemplarisch lässt sich Steiger-Crawfords langer Abschied von der Architektur als eine Form der Identitätssuche begreifen, wie sie vielen Architektinnen innerhalb eines «männlerdominierten Berufsfeldes» bis heute auferlegt ist. Sie ist mit beachtlicher Selbstverständlichkeit ein Leben lang ihren unterschiedlichen Interessen nachgegangen – ohne dabei allerdings die verbreiteten Erwartungen an ihre Rolle als Mutter und (architektonische) Unterstützung ihres Mannes zu vernachlässigen. Aussergewöhnlich und in einem heutigen Sinne modern war nicht zuletzt ihr Vermögen, Berufs- und Familienarbeit unter einen Hut zu bringen. Die Architekturpublizistik hat den Eindruck ihrer Abwesenheit während der Pionierzeit der Schweizer Moderne noch verstärkt. «Erst die neuere Architekturgeschichtsschreibung», schreibt Evelyne Lang Jakob in ihrem Beitrag, «erkennt zunehmend den eigen-



Die Planung von Lux Guyer für die Saffa 1928. (Repro, S. 32)

ständigen Beitrag und die Bedeutung von Flora Steiger-Crawford als Architektin und Möbeldesignerin im gemeinsamen Werk mit ihrem Mann.»

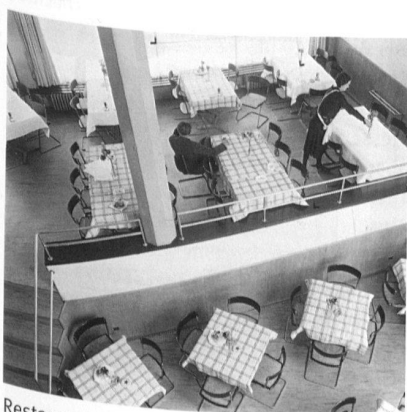
Die Publikation stellt zweierlei in den Vordergrund: Einerseits wird die pionierhafte Bedeutung von Steiger-Crawford als erste diplomierte ETH-Architektin herausgestellt und weiter vertieft. Andererseits wird der Versuch unternommen, ihren Anteil an der gemeinsamen Arbeit mit Rudolf Steiger präziser als bisher darzustellen. Damit sind, neben den eigentlichen architektonischen Arbeiten wie Entwurf, Ausführungsplanung und Bauführung, insbesondere ihre heute zum Teil berühmt gewordenen Möbelentwürfe angesprochen, die sie alleine oder in Zusammenarbeit mit Rudolf Steiger entwickelt und umgesetzt hat. Arthur Rüegg bezeichnet in seinem Beitrag den für das Restaurant des Zett-Hauses mit Flacheisen konstruierten Stapelstuhl gar als «das Opus magnum Flora Steigers in jeder Hinsicht».

Aussergewöhnlich ist die Publikation deshalb, weil es sich bei ihr weniger um eine Monografie, denn um eine ausgiebig kommentierte, von verschiedenen Beiträgen begleitete Autobiografie handelt. 1984, im Alter von 85 Jahren, hat Flora Steiger-Crawford mit der Aufzeichnung der für sie entscheidenden Lebenserinnerungen angefangen. Die dabei entstandenen Texte erlauben u. a. Einblicke in den so leichtfüssig anmutenden Werdegang zur Architektin und in die zahlreichen Bauprojekte, in die sie involviert gewesen ist. Der Stolz, der aus diesen Berichten spricht, hat allerdings seine Kehrseite: Obwohl die bildhauerische Tätigkeit über 40 Jahre ihres Lebens eingenommen hat, wird diese von ihr

kaum zur Sprache gebracht! Dichte und erfüllte Lebenserfahrung, so macht es bei der Lektüre dieser Aufzeichnungen den Anschein, war Flora Steiger-Crawford immer nur im nächsten Umfeld zur Architektur, und sei es als Rat- oder Gastgeberin der zahlreichen befreundeten Architekten, möglich. Bis auf wenige Ausnahmen – Flora Steiger-Crawford hat kaum je ihre Skulpturen und Zeichnungen ausgestellt – vollzog sich die künstlerische Arbeit in einem privaten, der Öffentlichkeit entzogenen Rahmen. Wie sehr sie um die Relevanz ihrer Kunst ein Leben lang gerungen haben mag, lässt sich, nicht zuletzt im Lichte dieser Aufzeichnungen, nur vermuten. Der eher konservative, an einer figurativen Kunst der 1920er-Jahre geschulte Charakter ihrer Plastiken kann ihr, zumal sie diesem Ansatz auch in der Nachkriegszeit treu geblieben ist, nicht entgangen sein. Ihr Gefühl für Plastizität, das ihren architektonischen Arbeiten ein solch «modernes» und «fortschrittliches» Aussehen verlieh, blieb in der altehrwürdigen Technik der Bildhauerei ohne vergleichbare wegbereitende Folgen.

Die Publikation macht deutlich, wie schwierig es ist, nachträglich eine im Schatten Gestandene auf ihre (heutige) künstlerische Relevanz zu prüfen – zumal die Messlatte ein von männlichen Biografien geprägtes Kunst- und Werkverständnis ist. Die Würdigung muss hier zwangsläufig über die fein säuberliche Rekonstruktion des «künstlerisch» Geleisteten, die Arbeitsanteile am Werk des Mannes erfolgen. Dies aber wiederholt in einem gewissen Sinne die lebenslange Sicht von Flora Steiger-Crawford auf sich selber. Am 5. Februar 1984 hat sie rückblickend notiert: «Doch war die Architektur und deren Ausbau ein drängendes Bedürfnis, ein Teil meines Denkens und Fühlens. Grosse Persönlichkeiten als Freunde zu haben, ist wohl ein grosser Reichtum, aber sie schädigen die Selbsteinschätzung, unfähig, mich selbst zu beurteilen. Ich war in tiefster Seele glücklich, als Rudi [Steiger] mir sagte, die grösste künstlerische Hilfe sei ich gewesen. Das nicht als Trost, sondern voll und ganz ernst gemeint.»

Sascha Rösler



Restaurant im Zett-Haus, Inneneinrichtung von Flora Steiger-Crawford, 1932. (Repro, S. 148)



Baukultur in Zürich. Schutzwürdige Bauten und gute Architektur der letzten Jahre, Bd. 4: Wiedikon, Albisrieden, Altstetten

hrsg. vom Hochbaudepartement der Stadt Zürich. Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2005. 194 S., zahlreiche S/W-Abb., 16 x 27 cm. ISBN 3-03823-153-3, CHF 38.–

Der Architekturführer zeigt auf, wie aus den Dörfern Wiedikon, Albisrieden und Altstetten Zürcher Stadtteile wurden. In Wiedikon begann diese Entwicklung mit der Industrialisierung. Die weiter abseits gelegenen Bauerndörfer Altstetten und Albisrieden blieben bis ins späte 19. Jahrhundert von der städtischen Bebauung unberührt. Altstetten wuchs mit der Öffnung der Bahnlinie Zürich-Baden. In Albisrieden entstanden die ersten Industrie- und Infrastrukturbauten zu Beginn des 20. Jahrhunderts an der Gemeindegrenze zu Altstetten nahe beim Bahnanschluss. So unterschiedlich wie die Entwicklungsphasen der drei Quartiere sind auch die Bauten, die das Autorenteam nach Strassen geordnet in Text und Bild vorstellt. In Albisrieden finden sich Bauernhäuser mit Bausubstanz aus dem Spätmittelalter und aus der frühen Neuzeit neben Vertretern der frühen Industrialisierung. In Wiedikon sind die Blockränder prägend. Altstetten bietet mit dem Lindenplatz ein neues Zentrum, das sich an der Stelle des früheren Dorfkerns befindet.

Ein Ziel des Architekturführers ist es, die Zahl der Personen zu erhöhen, die das Inventar der schützenswerten Bauten kennen – und damit den Wert dieser Bauten für die Stadt Zürich zu ermessen und schätzen können. Die Reihe «Baukultur in Zürich» widmet sich aber auch der aktuellen Entwicklung der Quartiere. Den neuesten Band ergänzt unter anderem ein Kapitel über das Letzigebiet: Es ist dort entstanden, wo Wiedikon, Albisrieden und Altstetten zusammengewachsen sind.

pd



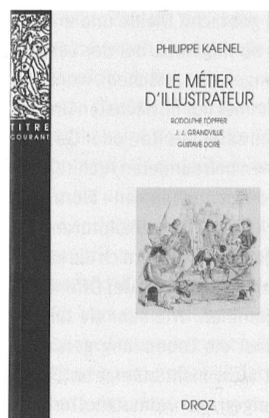
**Architekturführer Bodensee.
Zeigenössische Bauten in Deutschland,
Österreich und der Schweiz**

von Nina Baisch. Winterthur 2004.
252 S., zahlreiche S/W-Abb., 14 × 20,5 cm.
ISBN 3-7212-0521-9, CHF 48.–

Der Bodensee trennt Deutschland, die Schweiz und Österreich, er ist aber zugleich auch inneres Bindeglied, das die Grenzen verwischt und den gesamten Raum zu einer wirtschaftlichen und kulturellen Region vereint. Wer den architektonischen Siedlungsraum im Blick hat, stellt sich die Frage, welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten sich in der Architektur am See herausgebildet haben. Gibt es eine klar erkennbare deutsche, österreichische oder schweizerische Architektursprache, oder lassen sich diesseits und jenseits der Grenzen ähnliche Bauweisen erkennen?

Der Architekturführer Bodensee ist als eine Reise um den Bodensee konzipiert. Er ist in sechs städtebaulich und landschaftlich zusammenhängende Regionen gegliedert: Höri, Bodanrück, Konstanz und Überlinger See; Deutscher Obersee; Bregenzer Bucht; Vorderes Rheintal, Vorarlberg; Schweizer Obersee und Untersee; Stadt St. Gallen. Derart werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Architektur und Bauweise am schweizerischen, deutschen und österreichischen Ufer deutlich.

Rund 100 ausgewählte Bauten werden mit Baudetails, Plänen und den architektonischen Kontext herstellenden Texten vorgestellt. Umfangreiches Bildmaterial fängt die Atmosphäre der Gebäude und ihrer Umgebung ein. Architektenindex und ein Ortsregister sorgen für eine einfache Orientierung. pd



**Le métier d'illustrateur (1830–1880).
Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville,
Gustave Doré**

par Philippe Kaenel. Genève: Droz, 2005
(2^e édition). 640 p., ill. en n/bl, 12,3 × 19 cm.
ISBN 2-600-00531-5, CHF 34.80

Les vignettistes du XVIII^e siècle ont pour héritiers les illustrateurs qui se multiplient à partir de 1830. Au XIX^e siècle, presque tous les artistes ont travaillé pour la librairie. L'illustration, véritable journalisme du crayon selon Théophile Gautier, devient pour beaucoup un lieu de passage, un tremplin pour la notoriété et le plus souvent un lieu de relégation. Car l'illustration, jugée populaire, industrielle et mercantile, a mauvaise presse. L'illustrateur, quant à lui, se voit souvent accusé de trahir la pensée de l'écrivain, tandis qu'il souffre à son tour d'être trahi par les graveurs de reproduction. Rodolphe Töpffer (1799–1846) doit sa renommée à la fortune inattendue de ses histoires en estampes, rebaptisées «bandes dessinées». C'est l'exemple typique de l'écrivain tenant la plume et le crayon, le modèle de cette double vocation si fréquente à l'âge de la fraternité des arts. J.-J. Grandville (1803–1847) a réfléchi à la condition de son métier, défendu sa position de «professionnel» de l'illustration et lutté pour révaloriser le statut de l'illustrateur. Gustave Doré (1832–1883) est certainement le plus célèbre des illustrateurs. Il est devenu l'incarnation de son métier jusque dans les moindres détails de son style de vie, de son comportement, de son corps même. Sa soumission tragique et paradoxale à l'étiquette de l'illustrateur, alors même qu'il se destinait au grand art, jette un éclairage sur le fonctionnement de la critique, sur la domination symbolique exercée par la hiérarchie des genres et des techniques. cp

**Sol LeWitts Skulptur Cube in Zürich –
ein umstrittenes und verhindertes Kunstwerk
im öffentlichen Raum**

Charlotte Tschumi. 1986 sollte der Stadt Zürich ein Kunstwerk zur Aufstellung im öffentlichen Raum geschenkt werden. Ende Januar 1986 teilt Walter A. Bechtler, Vorsitzender der gleichnamigen Stiftung, in einem Brief an den damaligen Zürcher Stadtpräsidenten Thomas Wagner mit, er sei sehr froh und dankbar, dass die Stadt Zürich das vorgeschlagene Kunstwerk *Cube* von Sol LeWitt als Geschenk annehme und einen geeigneten Platz am Zürichhorn, in der Nähe des Sees, gefunden habe. Das Aufstellen des Werkes werde sein Sohn Thomas W. Bechtler in die Wege leiten und überwachen. Das Geschenk sei somit zur Zufriedenheit aller Beteiligten realisiert; es müsse nunmehr die Reaktion der Öffentlichkeit abgewartet werden.

Die Aussenskulptur von Sol LeWitt – ein weisser Würfel von fünf Metern Seitenlänge – wurde jedoch bis heute nicht realisiert. Obwohl Walter A. Bechtler die Aufstellung des *Cube* in seinem Brief als beschlossenes Projekt beschreibt, bedurfte das geschenkte Kunstwerk zum damaligen Zeitpunkt noch einer offiziellen Annahme durch den Gesamtstadtrat. Während den darauf folgenden sechs Jahren versuchte die Stadtregierung vergeblich, zusammen mit der Stiftung, dem Künstler Sol LeWitt, der Galerie Verna und einzelnen Ämtern der Stadt Zürich, einen geeigneten Standort zu finden. Welches waren die Gründe für die sehr lang andauernde Debatte und warum musste das Projekt scheitern?

Als Vertreter der Minimal- und Concept-Art arbeitet Sol LeWitt hauptsächlich mit geometrischen Grundformen, die in seriellen Variationen Veränderungen erfahren und dabei einer bestimmten Systematik folgen. Ist ein schlichter, aus Bausteinen aufgemauerter Würfel Kunst? Diese Frage beschäftigte nicht nur die Behörden der Stadt Zürich, sondern bewegte auch die Presse. Vor allem der *Tages-Anzeiger* berichtete über die Jahre hinaus ausführlich zu diesem Thema. Den Auftakt machte eine polemische Ausführung zu Kunst im Stadtraum Zürich und zur geplanten Aufstellung von *Cube* am Zürichhorn. Der Artikel mit dem Titel «Betonkunst soll das Zürichhorn verschönern» und die Fotografie der Maquette, die am Standort zur Probe aufgestellt worden war, provozierten weitere Artikel zum geplanten Würfel und zum Sinn oder Unsinn von Kunst im öffentlichen Raum.

Die Leserschaft war ebenso aufgerufen, ihre Meinung kundzutun. «Es fehlt die handwerkliche Meisterschaft» wurde da etwa gesagt, oder «geometrische Formen sind Formübungen – aber keine Kunst.» Mit den Stellungnahmen der beiden Künstler Max Bill und Richard Paul Lohse präsentierte der *Tages-Anzeiger* zwei Kunstpreissträger der Stadt Zürich, die durch die kons-