

Bauchronik

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **32 (1945)**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

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.

eine mehr oberflächlich-persönliche Beziehung einiger Maler zum musikalischen Leben zum Ausdruck kommt. Hier begegnen wir den Portraits bekannter und anonymen Musiker, so etwa dem Bildnis Honeggers von Amiet, Edwin Fischers, Adolf Buschs, Walter Geisers und Felix Weingartners von Pellegrini, Fritz Bruns von Morgenthaler, Paul Sachers von Irène Zurkinden, Ansermets von Blañchet; dann verschiedenen Bildnisbüsten der Bildhauer Maurice Baud, Hermann Hubacher, Milo Martin, Eleonore von Mülinen, Arnold Huggler, Ernst Suter und Jules Trembley. Während bei solchen Werken der Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Musik äußerlich ist und hauptsächlich an den dargestellten Persönlichkeiten haftet (nicht ohne gelegentlich über den Dargestellten hinweg zu dessen musikalischer Welt vorzustossen: so etwa in Amiets Cellospieler oder Blanchets Ansermet-Bildnis), beschäftigen sich einige andere Maler, deren Werke wir auch noch zu dieser ersten Gruppe zählen, ganz allgemein mit musikalischen Motiven. So etwa Werner Hartmann mit einem musizierenden Harlequin, Hans Stocker mit einer Damenkapelle, Fred Stauffer mit einem Quartett, Varlin mit einem Cafékonzert, René Auberjonois, Johann von Tschanner und Niklaus Stöcklin in Stilleben mit Musikinstrumenten.

Neben dieser Gruppe steht eine zweite, in der eine tiefere Konsonanz zwischen Musik und bildender Kunst zum Ausdruck kommt. Hodlers «Lied aus der Ferne» führt uns zu Hermann Hubers arkadischen Kompositionen, und von da geht der Weg zu Otto Meyer-Amdens geheimnis- und stimmungsgeladener «Vorbereitung zur Morgendandacht im Institut», über Alice Baillys monumentale Kompositionen (in diesen Zusammenhang hätten vielleicht noch einige Wandbildentwürfe Karl Walsers gehört) zu den Versuchen von Max von Moos und Charles Blanc-Gatti, die Tonwerte und -zusammenstellungen der Musik direkt in die Farbwerte und -kompositionen der Malerei zu übertragen. Mit solchen äußersten Möglichkeiten einer Kunstgattung ruft die Ausstellung der grundsätzlichen Diskussion, wogegen sie in ihrem ersten Teil eher illustrativen Charakter (in bezug auf die musikalischen Veranstaltungen Luzerns) trägt. – Abgesehen von den Werken der beiden letztgenannten Künstler beschränkt sich die Auswahl surrealistischer Bilder auf je eines von Paul Klee und Hans Erni.

Die Ausstellung verzichtet zum vornherein auf eine erschöpfende Darstellung ihrer Thematik. Sie möchte dem Kunstfreund ganz zwanglos eine Erweiterung seines Gesichtskreises bieten. Ihren intimen Charakter und leicht übersehbaren Umfang nehmen wir umso lieber hin, als er in den Räumen des Kunstmuseums die Neueinrichtung der Sammlung ermöglichte, die uns durch die langwährende Evakuierung entzogen war.

Hp. L.

Adolf Herbst

Galerie Hans Ammann Im Zöpfli, 22. August bis 15. September 1945

Der erst seit wenigen Jahren in Zürich schaffende Luzerner Maler Adolf Herbst konnte sich, auch außerhalb der gemeinschaftlichen Ausstellungen der luzernischen und innerschweizerischen Künstlerschaft, in seiner Vaterstadt schon bei verschiedenen Gelegenheiten den Kunstfreunden präsentieren. Nach einer Ausstellung im Kunstmuseum (im Frühling 1944) bietet nun eine kleine Schau von 37 Bildern und zahlreichen Zeichnungen in den intimen Räumen von Hans Ammann die neuerliche Möglichkeit des Kontaktes. Die Einheitlichkeit der Ausstellung wird durch den Umstand gefördert, daß sämtliche Arbeiten der jüngsten Schaffenszeit von Herbst angehören. Immerhin stellen einige charakteristische Gemälde aus dem letzten Jahr die organische Verbindung mit einer Periode im Gesamtwerk des Malers her, die durch eine inzwischen vollzogene, deutlich erkennbare Wendung als abgeschlossen erscheint. Diese Wendung zu charakterisieren, fällt nicht eben leicht. Sie wird am stärksten in feinen Nuancen spürbar. Immerhin geht man kaum fehl, wenn man als Richtung von Herbsts Entwicklung die entschiedene Abkehr von den letzten Spuren einer literarischen Malerei zum rein Existenziellen hin bezeichnet. Diese Wandlung tut sich auch im Kolorit kund, das sich fortschreitend zu einer ungemeinen Intensität und Dichte gesteigert hat. Die Farben sind weniger leuchtend, dafür aber umso tiefer geworden. Im Sujet sind die Reste einer früheren Freude am Intimen und manchmal fast Genrehaften verschwunden und einer Annäherung an die monumentale Konzeption gewichen.

Indessen wären solche gelegentlich fast minutiösen Feststellungen kaum von großer Bedeutung, wenn sich da-

mit nicht eine viel allgemeinere Erkenntnis verbände, die Herbst in erfreulichen Gegensatz zu vielen Schweizer Malern stellt: daß er, obgleich er wie so manche andere seinen künstlerischen Nährboden Paris vor fünf Jahren hat verlassen müssen, nicht nur auf der einmal erreichten beachtlichen Höhe geblieben ist, sondern eine deutlich positive Entwicklung durchgemacht hat.

Hp. L.

Bauchronik

Lettre de Genève

La mort récente de Paul Valéry n'a pas été seulement une perte irremplaçable pour la poésie et la pensée françaises contemporaines; mais aussi pour tous les artistes qui ont eu le plaisir et le privilège de pouvoir lire et de pouvoir méditer ce qu'il a dit des arts plastiques. Il a consacré particulièrement aux architectes un ouvrage «Eupalinos», devenu, en 20 ans, vraiment classique, par la clarté de l'intelligence, par la pureté, la rigueur de l'attention qu'il y porte aux problèmes que le constructeur doit résoudre. C'est pourquoi il n'est pas inutile que les architectes de la Suisse française s'associent au deuil dont est frappée, en la personne de Paul Valéry, la culture du pays dont leur culture dépend.

L'architecture n'étant pas un art figuratif, peu de poètes avaient su, jusqu'à nous, parler d'elle. Les formes qu'elle définit ne peuvent se transposer directement dans le langage poétique, alors que le même langage excelle à surprendre des similitudes, à adopter des comparaisons, à s'emparer d'analogies dans les formes peintes ou sculptées, parce que ces similitudes, ces comparaisons, ces analogies ont été puisées à une source identique, et que peintres et statuaires ont employé les mêmes pouvoirs pour les faire surgir de l'état de sommeil et de mort où ils les ont trouvées, et pour les faire jaillir du cœur du silence du monde. Les pouvoirs dont est chargée la création poétique ou plastique utilisent le même mécanisme mental pour nous la faire percevoir, l'instrument seul diffère: pierre, mots, couleurs ne sont que matière avant que la rare étincelle les transforme en statue, en poésie, en peinture.

Mais le monde des images est ignoré de l'architecte, qui ne peut faire vivre la

matière en lui donnant une figuration, mais seulement, entre ses diverses parties, un rapport. Dès qu'un rapport se définit en une image, il redevient matière. Chez Paul Valéry, l'enthousiasme et l'oratoire, qu'il ne veut pas considérer comme des attributs du lyrisme, se concrétisent en images tangentes en un seul point de sa pensée. Dès que l'éclair qui les a tirées de la nuit, à lui, elles s'évanouissent: et c'est du seul rapport de ces images entre elles que naît sa poésie. «La poésie absolue ne peut procéder que par merveilles exceptionnelles.» C'est pour cela qu'il a été apte à parler d'architecture, parce que, au contraire de la poésie romantique, qui l'a précédé, et de la poésie symboliste, de laquelle il s'est séparé, il n'utilise pas l'image en soi, mais seulement les rapports des images entre elles. Dualité, oppositions, répétitions, accords, similitudes, chez Valéry, rapports, proportions, chez l'architecte, sont les éléments d'un art identique, et c'est ce qui a fait si profondément comprendre l'art de construire par le poète. Il n'a jamais pris d'autre sujet que lui-même et que sa vie intérieure, non par égoïsme, mais par passion jamais satisfaite, hélas, de découvrir la source de la pure proportion, qui dort en chacun de nous, qu'il n'a pu que pressentir sans jamais la connaître.

Valéry a écrit *Eupalinos* pour se débarrasser d'une promesse, et cela lui a merveilleusement réussi. La technique de son dialogue entre Socrate et Phèdre équilibre en un élégant contraste celle de sa poésie. Je sais qu'on lui reproche de se mouvoir avec plaisir dans l'air raréfié d'une littérature abstraite et dont la perfection d'un langage vigilant à tout ce qui n'est pas précision est un obstacle à une immédiate compréhension. Tout ce qui n'est pas écrit en style publicitaire, qui attire l'œil plus facilement que l'intelligence, est devenu pour nous d'une obscurité opaque. Notre intérêt et nos réactions sont aujourd'hui sollicitées par des manifestations de plus en plus violentes et brutales, à mesure que s'émoussent nos facultés. La prose de Valéry, évidemment, se lit avec plus de difficulté et demande plus de réflexion que la plate compilation de Charles Blanc, par exemple, qui s'est attaqué au même sujet et a certainement trouvé des lecteurs plus nombreux et moins exigeants sur la qualité de son savoir et de son jugement.

Je ne veux pas faire ici une analyse maladroite d'*Eupalinos*. Je recule même devant cette analyse, qui ne

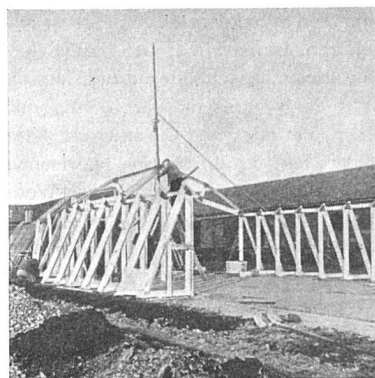
peut entrer dans le cadre d'une chronique. «*Eupalinos*», dialogue entre Socrate le philosophe, et Phèdre l'artiste, ne peut se lire que dans le silence dans lequel il a été conçu. Les difficultés de sa lecture sont un obstacle pour les uns, qui n'ont pas forcément tort: parmi eux se recrutent les réalisateurs, les praticiens; un plaisir pour les autres, qui «s'inquiètent des qualités de la substance qu'ils modifient», mais dont l'inquiétude est parfois hésitante, et empêche la réalisation. C'est peut-être l'envers de la médaille: l'étude du fonctionnement de la pensée de l'architecte a empêché Valéry de voir qu'un édifice est bâti de pierre. La crise de la pensée de son époque n'est pas ailleurs: cette pensée en définitive qui s'est prise elle-même comme objet.

Pierre Jacquet

Révolution de l'architecture

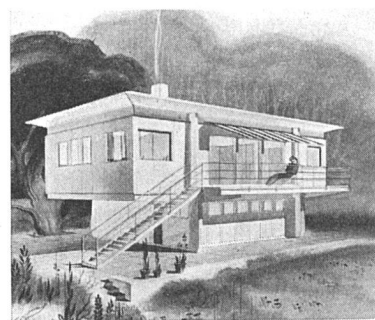
Aperçus symptomatiques

L'homme a toujours cherché à se libérer des entraves de la matière afin d'abonder librement dans les nobles jouissances de son esprit. Les Anciens avaient les esclaves par qui ils se libéraient des contingences: Egypte, Grèce, Monde de l'Islam, Rome, autant de noms qui sont les signes des



Vorfabrizierte Elemente für Notwohnungsbau mit Knotenblechen. Architekt: A. de Saussure, Genf

Vorfabriziertes Haus mit Aluminiumteilen. Architekt: Marcel Lods, Paris



plus fines ou des plus larges civilisations. Toute la démocratie de l'Hellade reposait sur l'esclavage; l'esclavage a été la condition essentielle de l'épanouissement de l'art antique.

Nous avons aujourd'hui un nouvel esclave: la machine. Ce changement du serviteur humain au serviteur mécanique a été marqué par la plus grande révolution de l'histoire. La nouvelle condition humaine n'a pu se développer que par des phases violentes et n'est pas encore établie: elle ne le sera que lorsque nous aurons vraiment asservi la machine. Il ne faut pas lutter contre le machinisme mais pour une civilisation machiniste.

C'est de plain-pied que les architectes-urbanistes doivent entrer dans cette nouvelle condition. Faisons un sort définitif à quelques notions fausses et dangereuses telles que: la standardisation tue l'art, le rend monotone.

Du reste, qu'on le veuille ou non, la reconstruction de l'Europe se fera par l'industrialisation du bâtiment, ou ne se fera pas. En effet considérons quelques faits et quelques chiffres:

Pour la seule France on compte un million et demi d'immeubles ruinés ou gravement ébranlés: rasez Paris en imagination et reconstruisez-le en un seul bloc compact de 6 étages, sans cours, sans rues, et vous aurez une idée non encore suffisante du cube à construire. Quelle main-d'œuvre spécialisée du bâtiment pourra jamais entreprendre la reconstruction de l'Europe? Il y a par contre un afflux de main-d'œuvre non spécialisée à résorber, et qui sera de plus en plus grande à mesure que la machine produira plus.

Passer par une phase de constructions provisoires? Pour les bourgs et les villages, oui, et pour des cas d'espèce; et même, pour le provisoire, il faudra passer par une industrialisation éliminant l'obligation de main d'œuvre spécialisée. J'ai déjà noté ailleurs qu'il ne faut pas confondre maison démontable avec maison rapidement montable. La première est issue de besoins militaires. C'est pourquoi la maison provisoire emploie la plaque de plâtre ou de ciment, etc... En règle générale il sera aussi rapide de reconstruire définitivement des immeubles préfabriqués ou standardisés que provisoirement. C'est une question d'organisation qui, il est vrai, sera lente à s'établir. On voit la difficulté de ces problèmes, combien il est important et urgent que des doctrines nettes imposent leurs conclusions tant au point de vue international qu'en ce qui concerne chaque pays. —



Das neue weiträumige Wohnquartier
(Le Corbusier)

Les circonstances ont placé l'architecture sur le terrain de sa révolution avec cette notion nouvelle et primordiale que le chantier doit devenir surtout un lieu de montage. Révolution qui ne peut se faire que si les principes essentiels de l'art architectural et urbanistique sont respectés: la vie de ces principes ne dépend pas des techniques, mais seulement leur mode d'expression: ni le rythme, ni l'échelle, ni la lumière, ni l'expression du caractère, ni l'art de disposer ne peuvent impunément tomber en désaffection. Le rôle mental, moral, social et économique de l'architecture est tel que l'urbaniste prend aujourd'hui l'une des premières places dans la société. C'est plutôt d'une tâche de création dont il s'agit que simplement de réfection:

Sans se perdre en raffinements de recherches les urbanistes anglais ont donné un bel exemple d'esprit réaliste dans le plan du «County Council» de Londres; des points de doctrine y sont fixés: hauteurs et disposition des immeubles, densité de population, importance des communautés, principes de circulation. Toute l'opinion a été éduquée par l'intense diffusion de brochures très bien faites (celle de R. Tubbs par exemple), de slogans. Il est intéressant de noter quelques uns de ces slogans anglais: d'abord des «erreurs à ne pas faire»: élever des gratte-ciel – croire à une architecture internationale etc.... Et celui-ci: «une architecture nationale par la technique internationale».

Si nous passons à l'U. R. S. S. on y trouve une volonté nette d'éviter les plans théoriques encore récemment en honneur, un souci des conditions et même des traditions locales. (Aussi reconstruit-on, à Novgorod, l'église démolie du Sauveur, comme témoin de l'héritage du passé!) Les plans sont souvent élaborés à la nouvelle académie d'architecture, avec Karo Alabiane etc.... Le mot d'ordre semble être en U. R. S. S.: reconstruire définitivement et vite.

En France, dès 1941 un important travail d'analyse et de préparation a été

fait et nous verrons bientôt sortir de cette œuvre une doctrine d'ensemble, en même temps que souple, des plus intéressantes. La foi désintéressée qui règne au «Front National des Architectes» en est un signe réjouissant.

Tous les pays d'Europe qui ont à reconstruire savent le rôle pré-éminent de l'architecte-urbaniste: cela fortifie notre espérance que la révolution de l'architecture ne risque plus de faire long feu et de s'enliser dans les attardements navrants de l'art considéré comme agrément. Si seul le Beau est la splendeur du Vrai, comme aime à le répéter A. Perret, après Platon, le joli, éphémère, n'a rien de commun avec l'éternelle nécessité de la beauté qui retrouve aujourd'hui de puissants et nouveaux moyens d'expression.

A. de Saussure.

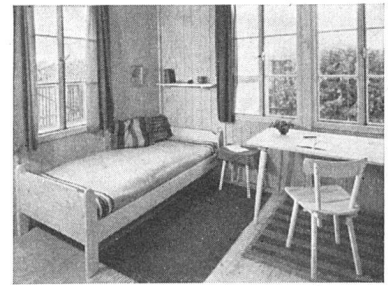
Möbel

Die Typenmöbel der «Wohnhilfe», Werkgenossenschaft des Schreinergerwerbes

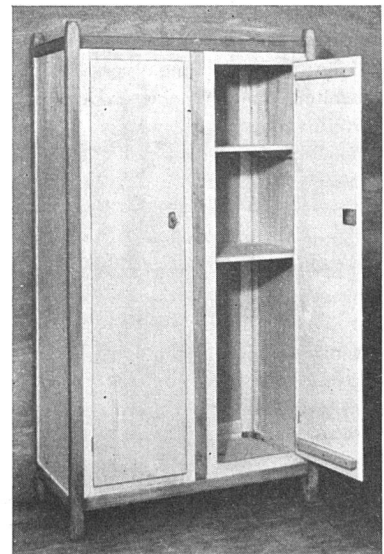
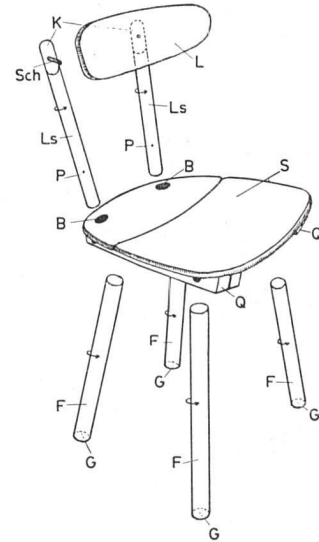
Die Aufgabe, für den Wiederaufbau billige und leicht transportable Typenmöbel zu schaffen, veranlaßte ein Zürcher Werkbundmitglied, Schreinermeister J. Müller, in Zusammenarbeit mit einem in der Emigration lebenden Techniker, H. Wallis, nach neuen Lösungen zu suchen. Die ersten Modelle entstanden so vor einem Jahr und entwickelten sich allmählich zu den hier dargestellten Typen.

Das Konstruktionsprinzip sieht den Zusammenbau der Möbel aus *genormten Elementen* vor, die lösbar und doch stabil miteinander verbunden werden. Damit ist der Transport und die Lagerung auf kleinstem Raum ermöglicht, die Reparaturfrage durch Austausch eventuell beschädigter Teile gelöst. Der Zusammenbau der Möbel kann bei sparsamster Verwendung von Handwerkszeug durch Nichtfachleute erfolgen, die gleichzeitig durch Veredelungsarbeiten, zum Beispiel Oberflächenbehandlung, zur Fertigstellung der Möbel selber beitragen können.

Die Form dieser zerlegbaren Typenmöbel wurde aus dem konsequent durchgeführten Konstruktionsprinzip und aus dem Zweck heraus entwickelt. So weisen zum Beispiel die Sitzmöbel gewölbte, gegeneinander geneigte Sitzbretter, ausgekehlte und mit Bohrungen versehene Querleisten, sowie zy-



Zerlegbare Notwohnungsmöbel der «Wohnhilfe». Entwurf: J. Müller SWB und H. Wallis



Zerlegbarer Doppelschrank

Bettgestell mit Untermatratze aus Eschenholzfedern

