

Kunstchronik

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **57 (1970)**

Heft 1: **Bauten für die Landwirtschaft**

PDF erstellt am: **17.05.2024**

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.

Kunstchronik

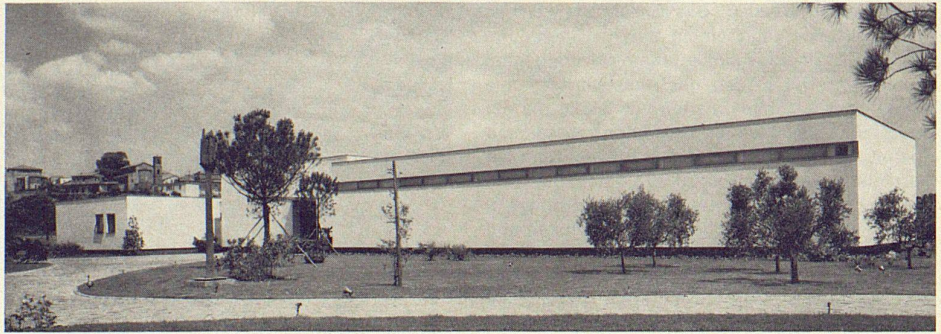
Museum für die Werke von Manzù in Ardea

Architekt: Dr. Tommaso Poni

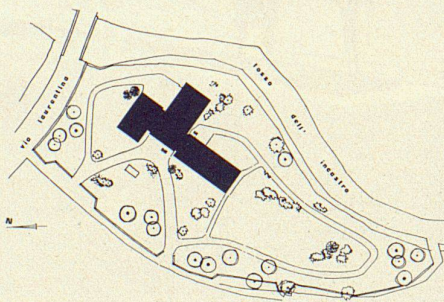
Der Wunsch, ein Gebäude zur Aufnahme von Skulpturen, Zeichnungen und Schmuckgegenständen des italienischen Bildhauers Giacomo Manzù zu errichten, hat sich im Jahre 1966 konkretisiert. Im Sommer vor drei Jahren wurde die «Gesellschaft der Freunde von Manzù» gegründet. Ihr gehören Inge Schabel, Cesare Brandi, Franca Feroli, Ennio Parrelli und Alexander Rosenberg an. Von diesem Komitee wurde die Frage des Standortes des künftigen Museums sowie die Wahl des Architekten abgeklärt. Die gewählte Parzelle, welche eine Fläche von 1,5 ha hat, befindet sich am Rande des kleinen Dorfes Ardea, 35 km südlich von Rom, an der Via Laurentina. Ardea, dessen Ursprung vorrömisch ist, liegt auf einem Tuffsteinhügel, auf dessen höchster Stelle die Ruinen einer Burg aus dem 16. Jahrhundert stehen. Der Platz, für den man sich entschloß, ist vorzüglich gelegen am Fuße dieses Hügels. Die Lage an der Via Laurentina ist auch verkehrsmäßig günstig. Doch den Ausschlag für die Wahl des Standortes gab der Umstand, daß Manzù in Ardea wohnt und arbeitet.

Der Auftrag an den Architekten Tommaso Poni wurde im Frühjahr 1967 erteilt, und der Bau begann erfolgte bereits im Juli des gleichen Jahres. Die verschiedenen Vorprojekte wurden jeweils mit den Mitgliedern der Gesellschaft diskutiert. Aus dieser Zusammenarbeit zwischen dem Architekten und den Freunden des Künstlers resultierte eine relativ rationelle Lösung für einen schlichten Bau, denn die Räumlichkeiten sollten die Wirkung der ausgestellten Kunstwerke in keiner Weise beeinträchtigen. Der Wunsch nach Einfachheit ist denn auch in einem Maße verwirklicht worden, daß die Struktur des Gebäudes weder von außen noch von innen zum Vorschein kommt. Aus dem gleichen Grunde sind die Außenwände nur mit einem feinen Kalk- und Zementmörtel verputzt worden. Die strenge Einfachheit der Volumen kommt außerdem durch die Zurückversetzung des mit dunkeln Marmorplatten verkleideten Sockels gegenüber der Fassade zum Ausdruck. Die Stahlvordächer des Haupt- und des hinteren Eingangs sind mit eloxiertem, bronzefarbenem Aluminium verkleidet.

Der Gebäudekomplex besteht aus drei Teilen, welche auch in der Baumasse deutlich hervortreten. Einer der Baukörper, der zentral und gegenüber den beiden anderen erhöht liegt, enthält den Eingang mit den Garderoben und einen Ausstellungsraum. Rechts und senkrecht davon steht ein Gebäudeteil, in welchem ein zweiter, größerer Ausstellungsraum untergebracht ist. Auf der linken Seite sind in einem dritten, niedrigeren Baukörper die Büros, ein kleiner Projektionssaal, ein kleines Archiv, Toiletten und die Wohnung des Hauswartes untergebracht. Die Struktur der zwei Trakte, in denen sich die Ausstellungen befinden, besteht aus Stahlrahmen. In dem einen ist der Achsabstand 3,80 m, in dem anderen 4 m. Die Struktur des dritten Baukörpers ist aus Eisenbeton. Überdacht wurde der ganze Komplex mittels vorfabrizierten Backsteinelementen mit



1



2

1

Ansicht des Museums von Nordwesten mit Haupteingang. Im Hintergrund das kleine Dorf von Ardea

2

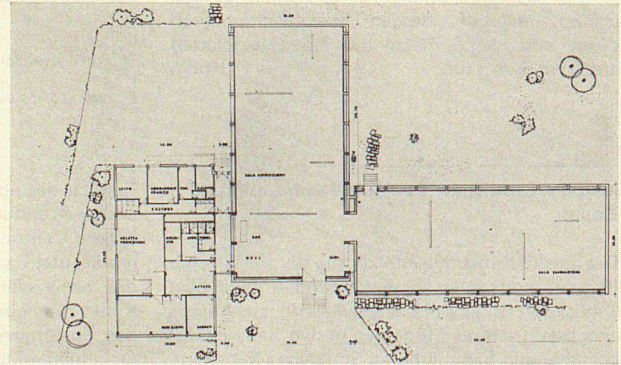
Situation. Der Bau befindet sich auf einer Parzelle entlang des Fosso dell'Incastro. Die Erschließung erfolgt von der Via Laurentina aus

3

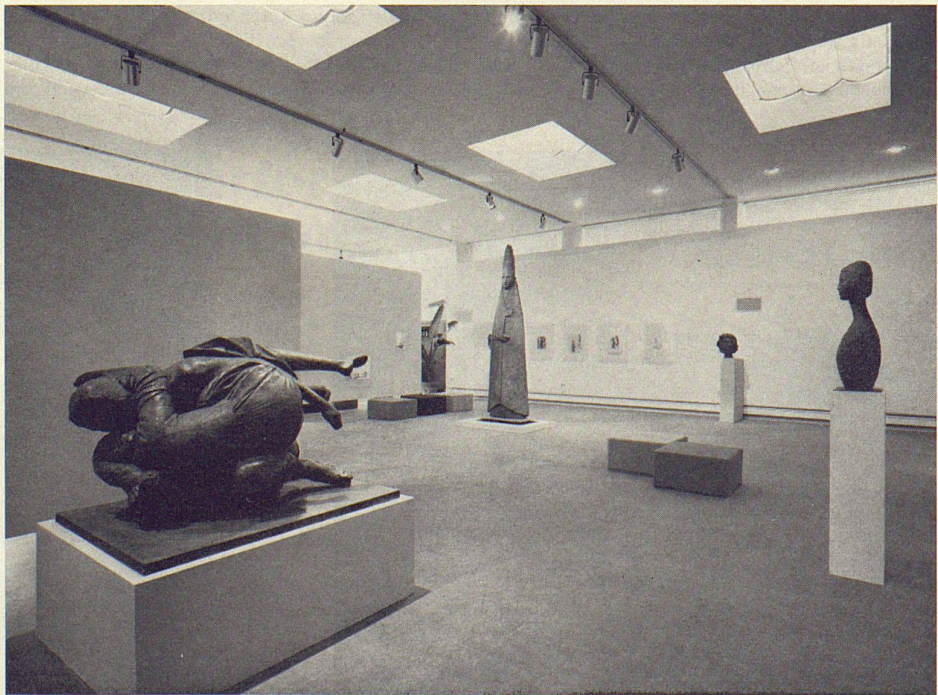
Grundriß des dreiteiligen Gebäudes: links der Baukörper mit den Büros, Projektionssaal, Archiv und Hauswartwohnung; Mitte und rechts die Gebäudeteile mit den Ausstellungsräumen

4

Blick in den zentralen Ausstellungsraum in Richtung Bar und Eingangshalle



3



4

einem Zementüberzug. Das Gesamtbauwerk ist aus Backsteinen mit einem Luftzwischenraum. Die Fenster sind aus eloxiertem, bronzefarbenem Aluminium. Die Böden der Ausstellungsräume wurden mit Natursteinplatten verkleidet, die der Büros und des kleinen Projektionsraumes mit Spannteppichen ausgelegt. Die Beleuchtung der Ausstellungsräume erfolgt durch natürliches und künstliches Licht. Das natürliche Licht dringt in einem Fall durch das hohe, schmale Fensterband entlang der Nordostwand des zentralen, beziehungsweise entlang der Nordwestwand des anderen Raumes. Deckenöffnungen ermöglichen das Durchdringen des natürlichen Lichtes. Die Fenster befinden sich in den Fassaden, welche nicht dem direkten Sonnenlicht ausgesetzt sind, so daß das benötigte diffuse Licht im Innern der Räume nicht beeinträchtigt wird. Zur Abschirmung gegen die Sonne während der Sommermonate ist die Montierung von venetianischen Storen vorgesehen. Die in der Decke und in jedem Deckenfeld zwischen den Stahlrahmen paarweise ausgeführten Öffnungen sind mit lichtdurchlässigen Kunststoffkuppeln versehen. Die Dimensionierung der Deckenöffnungen erfolgte unter Berücksichtigung der Raumhöhe, der partiellen Beleuchtung durch die seitlichen Fenster sowie der normalen Belichtungskoeffizienten.

Der Gebäudekomplex ist von einem großen Garten umgeben, dessen Rasenfläche durch Wege und kleine Plätze aus Natursteinplatten durchbrochen sind.
J. P. Hodin



5
5
Blick in den größeren Ausstellungssaal des Manzù-Museums

Photos: Oscar Savio, Rom

6
Niklaus Stoecklin, Lago Maggiore, 1916
7
Heinrich Füssli, Liegender Akt, gegen 1800

Neuerwerbungen des Kunstmuseums Basel

Das Basler Kunstmuseum konnte der Presse eine Reihe interessanter Neuerwerbungen vorstellen. Jedes der Bilder, die anschließend zusammen ausgestellt wurden, fügt sich in den Rahmen der bestehenden Sammlung an Schweizer Künstlern, ergänzt die Bestände oder füllt eine Lücke wie Giuseppe Antonio Petrini's «Rebekka am Brunnen», die gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden ist. Petrini (1677 bis zirka 1759) ist in Carona bei Lugano geboren und gehört in den

Bereich der norditalienischen Malerei um 1700. Bisher ist er nur im Tessin, vor allem in der «Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst» von Rancate, repräsentativ vertreten. Für das Basler Museum, das nie versucht hat, systematisch italienische Kunst zu erwerben, ist dieser Kauf der «Freunde des Kunstmuseums» nicht nur zur lückenlosen Dokumentation der Schweizer Malerei willkommen, sondern gleichzeitig auch als Beispiel der italienischen Kunst unmittelbar vor Tiepolo, der Generation von Piazzetta. – Im Zeichen der großen Zürcher Füssli-Retrospektive ist ein bisheriges Depositum angekauft worden: ein mit

einer bekleideten Figur konfrontierter Akt (gegen 1800). Auf der Rückseite des von Tizians «Venus mit dem Orgelspieler» inspirierten Werkes befindet sich zusätzlich die Darstellung dreier Kurtisanen. – Eine ausgesuchte Landschaft des in Vevey geborenen Alexandre Calame (1810–1864), wahrscheinlich aus den Alpes Maritimes, weist auf die Beziehungen des Künstlers zu Böcklin hin und läßt in der klaren, in horizontale Schichten eingeteilten Komposition bereits auf Hodlers Panoramen schließen. – Von Arnold Böcklin (1827–1901) sind zwei Werke gekauft worden: «Astolf reitet mit dem Haupte Orills da-



6



7

von» von 1873 und «Sterbende Kleopatra» von 1878. Das erstere gehört in den Umkreis des «Kampfes auf der Brücke» oder des «Gotenzuges», das andere schon in die reifere Zeit der «Gefilde der Seligen» (Nationalgalerie Berlin): Konfrontation von Sinnlichkeit und Tod, Dokument bürgerlich-puritanischer Alpträume ... in einem grotesk pompösen Rahmen von damals. — Als frühen Hinweis auf Hodlers Theorie vom «Parallelismus» ist ein kleines «Wiesenstück» (gegen 1896) zu verstehen: mit jugendstilhaft ornamental eingesetzten Blumen und einem hochliegenden Horizont. Ergänzend zu dieser Frühstufe des Jugendstils hat Niklaus Stoecklin's «Lago Maggiore» von 1916 Eingang in die Sammlung gefunden — ein Bild, das vom zeitweilig europäischen Rang dieses Baslers zeugt. Auf der Rückseite der Leinwand ist schwach eine Frauenfigur zu erkennen. — Der Kreis der Neuerwerbungen schließt sich mit einem Basler Panorama, vom Bruderholz aus, einem Werk von Walter Kurt Wiemken aus dem Jahre 1940. W.J.

Vorschau

Winterthur

Kubismus, Futurismus und Orphismus in der Schweizer Malerei

Kunstmuseum Winterthur
18. Januar bis 8. März 1970

Noch haben die Begegnungen der Schweizer Malerei mit den Tendenzen des Kubismus, Futurismus und Orphismus weder in einer Publikation noch in einer Ausstellung ihre zusammenhängende Darstellung gefunden. Das Kunstmuseum Winterthur hat es darum unternommen, das Schaffen jener sieben Schweizer Künstler die von dieser Bewegung besonders intensiv und nachhaltig erfaßt wurden, durch Werkgruppen aus der Zeit von 1912 bis 1925 zu zeigen. Es handelt sich um Alice Bailly (1872–1938), Arnold Brügger (geb. 1888), Gustave Buchet (1888–1963), Johannes Itten (1888–1967), Oscar Lüthy (1882–1945), Louis Moilliet (1880–1962) und Otto Morach (geb. 1887), um Künstler also, die als 25- bis 30jährige vor allem in Paris der zeitgenössischen Avantgarde begegneten. Trotz der Beschränkung auf die fruchtbarsten zwölf Jahre und die Zeit der offensichtlichsten Einwirkungen läßt die Ausstellung auch erkennen, wie verschiedenartig die Auswirkung dieser Auseinandersetzung für das einzelne Lebenswerk war, von der Freilegung schöpferischer Energien, die zu immer neuen Problemstellungen und Lösungen führten, bei Johannes Itten über die eindeutige Prägung einzelner Entwicklungsstufen bei Gustave Buchet bis zu der entscheidenden Orientierung des Gesamtwerkes durch Kubismus oder Orphismus bei Alice Bailly oder Oscar Lüthy.

1 Otto Morach, Asphaltarbeiter, 1914. Kunstmuseum Winterthur

Photo: Michael Speich, Winterthur

Ausstellungen

Basel

Basler Kunstchronik

Zum zweiten Male innerhalb kurzer Zeit überraschte das *Basler Kunstmuseum* sein Publikum mit Werken des Düsseldorfer Akademieprofessors Joseph Beuys (15. November bis 4. Januar). Diesmal nicht mehr mit Zeichnungen und kleinen Objekten, «sondern mit raumfüllendem Schutt aus den tiefsten Tiefen des Unterbewußtseins, mit formgewordenen Vorformen geistiger Konzeptionen», wie das «Basler Volksblatt» schrieb. Was Direktor Dr. Franz Meyer «einen Markstein in der Museumsgeschichte» nannte, glich einem Kreuzgang durch Fett und Filz. Denn Fett und Filz, daneben auch Kupfer, Holz, Mullbinden und alte Zeitungen sind die Grundstoffe, die der neue Stephan George benötigt, um vor aller Augen seinen unterschweligen Protest gegen eine Industriegesellschaft auszubreiten. Beuys, der uns eigentlich nur zeigt, was von seinen vielfach in der Öffentlichkeit abgehaltenen «Aktionen» übriggeblieben ist, besteht nur aus Kunst. Schon seine Unterschrift, so wähnt er, sei Kunst; seine Empfehlung, die Berliner Mauer um fünf Zentimeter zu erhöhen, sei Kunst.

Das tönt sehr abwegig, ist jedoch nur konsequent. Denn wenn einer im Zuge der allgemeinen Bewußtseinswerdung und in der Hoffnung auf «den mündigen Menschen» wie Beuys die Stirne hat, «die Schuld für den Schneefall vom 15. bis zum 20. Februar» auf sich zu nehmen, muß er auch daran glauben, daß alle seine Denkabfälle und Aktionsrelikte mit besonderer Bedeutung aufgeladen sind. Daneben kann jedoch nicht übersehen werden, daß Beuys seine an den Rändern zwischen «Concetto» und Vorform empfangenen Signale manipuliert und sie nur durch präventöse Anordnung zum Ticken bringen kann. Ein Raum voller Filzdecken,



1



2

2 Agierende Kinder anlässlich der Vernissage in der Kunsthalle Basel

Photo: Elisabeth Hackenberger, Basel

Kupferplatten und einigen verharzten Transformatoren umgibt den Besucher der Fäkalien-schau zuerst mit einem penetranten Kasernengeruch. Sonst stellen sich jedem Betrachter Fettecken, ein Schrank voller Zivilisationsabfall und mit Seelenschutt überladene quergestellte Vitrinen in den Weg. Mit rußigem Holz, oxydierten Metallbrocken und noch einmal Filz hypnotisiert Beuys schließlich das Publikum in den kleinsten Kabinetten. Nichts von dem, was alles so demonstrativ «zufällig» entstanden ist, wird ohne dramaturgisches Konzept aufs Parkett gestellt. All die vielen Gegenstände von scheinbar so verschiedener Herkunft sind zudem durch militantes Grau in Grau, Rostbraun und Schwarz auf einen einzigen auf die Bewußtseinslage von Wolfgang Borchert deutenden Nenner gebracht. Und damit ist denn auch des Künstlers neodadaistische Nachkriegsallüre offensichtlich ... auch wenn ein Schweizer Sturmgewehr oder ein Zivilverteidigungsbuch mitten in diesem literarischen Muff aktuelles Engagement verraten soll, auch wenn elektrische Spannung durch den Leiter Kupfer und das Isolationsmaterial Filz augenfällig gemacht wird, wenn abendländisches Kulturgut durch Kreuz und Krücken hypostasiert unser Gemüt treffen soll.

Das Interesse an Beuys entzündet sich also an ästhetischen Normen mit nicht einmal durchwegs negativen Vorzeichen, an durchaus museumsgerechten Situationen, die nur mit Mühe Aggression, jedoch mit Leichtigkeit expressionistische Poesie verströmen.

In der Basler *Kunsthalle* war man während der Dauer eines Monats für «Veränderungen aller Art» (6. bis 20. November) und ließ eine Gruppe von Avantgardisten gewähren. «Do it yourself» überschrieb die «National-Zeitung» ihre Betrachtung zu den spontan entstandenen «Inszenierungen von Räumen» und erläuterte: «... das ist ein mobiles Inventar, das zu inneren