

Widersprüche

Autor(en): **Heller, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **69 (1982)**

Heft 9: **Bauen und Ökologie**

PDF erstellt am: **17.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-52693>

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.

Widersprüche

Der Appetit ist mit dem Essen gekommen – die lange vernachlässigte Aufarbeitung schweizerischer Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts macht Fortschritte.

Zurzeit stehen die dreissiger Jahre im Brennpunkt des Interesses. Eine Ausstellungsreihe von vier Museen in Aarau, Winterthur und Zürich hat letzten Herbst das Terrain erstmals abgesteckt; nächstes Jahr wird in Basel eine Wanderausstellung starten zum Werk und zur Wirkungsgeschichte der Künstlervereinigung «Gruppe 33», bei der auch Architekten wie Hans Schmidt, Paul Artaria, Ernst Egeler oder Ernst Mumenthaler mitmachten. Entsprechende Vergangenheit wird im übrigen auch jenseits unserer Grenzen bewältigt: als jüngstes Beispiel wäre die Mailänder Ausstellung «Anni Trenta» zu nennen.

Der Zugriff auf dieses «Jahrzehnt im Widerspruch» – so die These des Zürcher Kunsthauses in seinem Beitrag an das erwähnte gemeinsame Projekt¹ – geschieht unter besonderen Vorzeichen.

Zur Debatte steht die Ambivalenz eines Zeitabschnitts, in dem die Weiterentwicklung fortschrittlicher, in den zwanziger Jahren erreichter Positionen zusehends von restaurativen Tendenzen überlagert wurde. In aller Deutlichkeit spiegelt die damalige Schweizer Kunst- und Kulturpolitik die politische Eskalation im Vorfeld des Zweiten Weltkrieges wider. Die äussere Bedrohung durch den Faschismus führte zum nationalen Schulterschluss; zur geistigen Landesverteidigung hatte auch die Kunst ihren Beitrag zu leisten. Ein immer stärker dominierender «Heimatstil» konnte mit massiver offizieller Förderung rechnen.

Der Widerspruch und die Zerrissenheit der dreissiger Jahre sind grundsätzlich an allen künstlerischen Disziplinen abzulesen. Indessen hatte die Zürcher Ausstellung gerade im Bereich der Plastik überaus sprechende Werke zusammengeführt, die eine Nachlese an dieser Stelle lohnen.

Eine Nachlese im übrigen, die geradewegs in Richtung Gegenwart führt: die Spuren gesichtsloser Landkunst wären nach dem Krieg an unzähligen Skulpturen gerade auch im öffentlichen Raum weiterzuverfol-

gen. Zu Recht schreibt Guido Magnaguagno vom «Spiegel der Kunst einer Vergangenheit», «... die in ihrem Einfluss auf die visuelle Kultur der Bevölkerungsmehrheit noch immer nachwirkt und deren fortschrittlichste Auffassungen in solcher Vehemenz leider nie mehr zur Diskussion gestellt wurden.»²

Alberto Giacomettis «Fleur en danger» (1933), Walter Bodmers «Drahtkugel» (1937), Hermann Hallers «Tänzerin» (1938) und Hans Brandenbergers «Wehrwille» (1939) sind innerhalb eines Zeitraums von nur sechs Jahren entstanden. Vier Schweizer Bildhauer, stellvertretend für viele andere, in ehrlichem Bemühen, der bedrängenden Zeit standzuhalten. Ihr menschliches und künstlerisches Vermögen hat zu gegensätzlichen Ausdrucksformen gefunden.

Die vier repräsentieren unterschiedliche Generationen. Haller als ältester ist 1880 geboren; wie etwa Jakob Probst und Hermann Hubacher gehört er zu den soliden Traditionalisten, deren Klassizismus eine zeitlose Idylle verhies. Seine «Tänzerin» atmet Frieden und Harmonie – mit Erotik hatte Haller nichts im Sinn. Die Nacktheit der Figur gerät zum bürgerlichen Programm eines alltagsentzogenen, blutleeren Humanismus. Haller wies damit den Fluchweg in eine willkommene Gegenwart.

Brandenberger ist mehr als dreissig Jahre jünger. Auch in seinem Werk steckt ein Rest der Arkadien-sehnsucht. Nur: der helvetische Hirte hat sich der bedrückenden Gegenwart gestellt und deckt seine Blöße mit dem rauen Soldatengewand. An die sechs Meter hoch ist dieser «Wehrwille», eine monumentale Auftragsarbeit für die gleichnamige Halle an der Landesausstellung. In effektvoller Inszenierung wollte sich Brandenberger keine Unsicherheit erlauben; die kraftvolle Gestik eines Hodler wird bemüht und in ein noch unerträglicheres Pathos gegossen. An solch zweckoptimistischen Motiven meinte ein Teil der jungen Schweizer Plastik ihre Aufgabe entwickeln zu müssen; Ikonografie und Stil standen dazu schon längst bereit.

Derartige Selbstdarstellung verwies alle nichtkonformen künstlerischen Formulierungen in die Opposition oder – verhängnisvoller – in die innere Emigration.

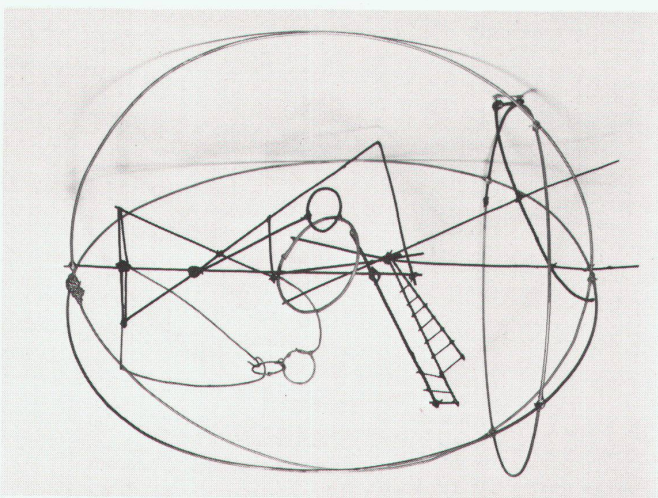
Vor allem die ungegenständlichen Richtungen vermochten sich angesichts des Bedarfs an konfliktloser Bildtradition nur schwer zu behaup-



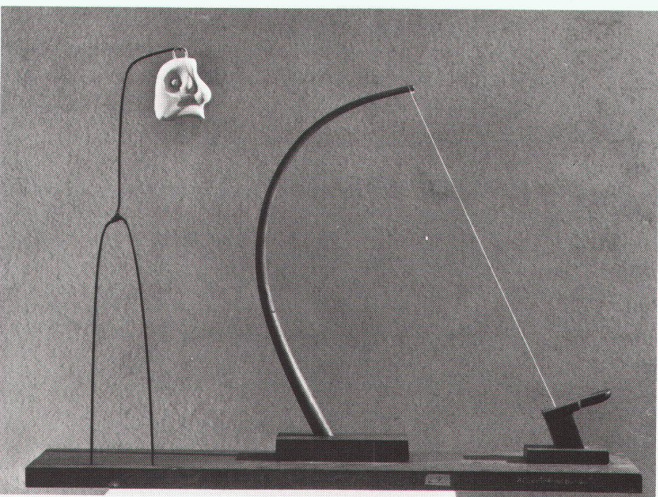
1



2



3



4

1 «Dreissiger Jahre Schweiz – Ein Jahrzehnt im Widerspruch». Kunsthaus Zürich, 30. Oktober 1981 – 10. Januar 1982 2 Ausstellungskatalog S. 62.

2 Hans Brandenberger, Wehrwille, 1939

3 Walter Bodmer, Drahtkugel, 1937, Kunstmuseum Basel

4 Alberto Giacometti, Fleur en danger, 1933, Kunsthaus Zürich

ten. Die surrealistischen und abstrakt-konkreten Exponenten verweigerten jede Verdrängung und Schönfärberei. Ihre Wurzeln lagen ausserhalb der Schweiz; die Auseinandersetzung mit dem Pariser Surrealistenkreis oder mit der Gruppe «Abstraction-Création» liess ein nationalistisches Denken gar nicht erst aufkommen.

Gerade die Entwicklung von Giacometti war untrennbar mit dem geistigen Klima von Paris verbunden. Er und der beinahe gleichaltrige Bodmer (1901 bzw. 1903) hatten sich der Opposition verschrieben, jeder auf seine Art. Von beiden waren Werke an einer der bedeutendsten Manifestationen der dreissiger Jahre zu sehen: der Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik», 1936 im Kunsthhaus Zürich, die Anlass war zu einem stärkeren Zusammenschluss der fortschrittlichen Künstler.

Bodmer war Gründungsmitglied der «Gruppe 33» und eng befreundet mit Otto Abt und Walter Kurt Wiemken. Vielleicht ist denn auch die bei aller Schärfe zerbrechliche Grundstimmung der Visionen Wiemkens in die «Drahtkugel» eingegangen. Bodmer spielt nicht nur mit Linien, sondern offenbar auch mit vielfach gebrochenen Zeitbezug. Die zartgliedrige Plastik erscheint wie ein Weltmodell, dessen Formenspiele den Balanceakt im Zirkus nachvollziehen. Der Reduktionsprozess ist fast nicht mehr weiterzutreiben. Der allein äusserlichen Nacktheit von Hallers «Tänzerin» stellen Bodmers Drähte eine weitaus existentiellere, schutzlose Nacktheit entgegen.

Die «Fleur en danger» und der «Wehrwille»: der Gegensatz lässt sich kaum grösser denken. Lautlos, in fast unerträglicher Gewissheit der eigenen Situation hält die weissgesichtige Blume stand. Giacometti liefert keine Materialschlacht, um Eindringlichkeit zu bewirken. Der Wille der von ihm belebten Pflanze wäre imstande, den Brandenberger-Koloss mit Leichtigkeit in die Knie zu zwingen.

Widersprüche: Es wäre verfehlt, sie allein in den dreissiger Jahren orten zu wollen. Die Risse gehen weiter. Einmalig jedoch ist die kuntpolitische Polarisierung jener Vorkriegszeit. Angesichts der staatlichen Bemühungen um eine in Mittelmässigkeit institutionalisierte Schweizer Kunst angeblich sauberer Gesinnung hatte sich jeder Künstler zu entschei-

den. Die Werke von Haller, Brandenberger, Bodmer und Giacometti sind nicht als Formulierungen widersprüchlich. Sie *spiegeln* Widersprüche einer extremen, rückwärtsorientierten gesellschaftlichen und politischen Situation wider – in klarer und unmissverständlich zu lesender Sprache.

Martin Heller

Alvar Aalto, einmal anders

Zu einer Werkstattausstellung in der Villa Malpensata in Lugano

Wo im vergangenen Jahr eine von der Tessiner Avantgarde der Architekten Le-Corbusier-Retrospektive zu sehen gewesen war, folgte dann die in Turin erstmals gezeigte, vom Aalto-Mitarbeiter und -Schüler Leonardo Mosso zusammengestellte Schau der Arbeit dieses Meisters der Moderne, eine Schau, die vor allem sicht- und spürbar machte, wie Alvar Aalto entwarf und konstruierte, wie in seinem Atelier gearbeitet wurde. Die Überraschung bildeten diesmal schlichte Spuren des Weges, der Schritte, deren es bedarf, vom ersten Niederschlag einer Idee bis zum ausgeführten Detail der Struktur von Wänden, Decken, Böden, eines Geländers, von Stützenfolgen, die den Raum bestimmen und prägen, innen und aussen. Auf Tischen ausgebreitet finden sich vergrösserte Bleistiftskizzen in zartem oder vehementem Strich: erste Visionen von Einzelbauten oder ganzen Stadtplanungen, von Museen, Fabriken, Arbeitersiedlungen, Kongresszentren. Ich erinnere mich aus eigener Arbeitszeit bei Aalto, dass solch eine Vision jeweils plötzlich hervorzutau- chen, auszubrechen schien, nachdem der Meister die Aufgabe, für die Umgebung unsichtbar, im Innern mit sich herumgetragen hatte, etwa auf Wegen im Garten oder in der Stadt. Dann flog auf einmal ein Zettel ins Büro, begleitet von ein paar knizsen Sätzen. Es entstand daraus der erste Preis in einem Wettbewerb oder ein ausgeführtes Bauwerk. Es kam auch vor, dass eine solche Vision die vorangehende überrollte, überholte und wir bereits vollendete Pläne in Windeseile – aber mit Begeisterung, weil die neue Lösung überzeugte – in Tag- und-Nacht-Arbeit neu zeichneten.



1

Die intensive Haltung verantwortlichen Dienens an einer Aufgabe, zeigen auch in der Ausstellung ausgerollte Heliographien von Ausführungs- und Detailplänen. Das Durchhalten eines Stils von der grossen bis zur kleinsten Form zeichnet jegliche bedeutende Architektur aus. Denselben Einsatz zeigen auf weiten Podesten ausgelegte Modelle von zerlegten Stühlen und Lampen mit Schnittzeichnungen dazu. An die Wände gestreut die Reminiszenz der fertigen Bauten: kleinformatige Fotografien, in Gruppen nach Objekten getrennt, die Gesamt- und Teileindrücke wiedergeben, den Zusammenklang mit der Natur draussen oder die Struktur eines einzelnen Raumes von innen.

Vielen Epigonen der Moderne ging der Einsatz aus Liebe zu den Menschen ab. Deshalb entstanden die Wucherungen gleichförmiger Überbauungen an den Rändern und in unsern Städten. Rief Aalto in einem seiner Vorträge an der ETH in den siebziger Jahren den Studenten umsonst zu, dass es ihre Aufgabe sei, die psychischen Slums der Monotonie auszumerken? Sonst könne es sein, dass diese unsere Zeit nicht als prosperierende, sondern als eine dekadente in geschichtlicher Erinnerung bleiben werde. (Ob solche Mahnung manch einen zur Postmoderne trieb?)

Während bei Le Corbusier der Einfluss des Kubismus in seinen lapidaren weissen Baukörpern im Vordergrund steht, geht Aalto Schritte weiter und beginnt, mit strukturierten Oberflächen, zum neuen Erlebnis der *grossen Form* hinzu, die feinere Sensibilität des Vorüber-schreitenden, des Bewohners anzurühren, zum Beispiel mittels des Wechsels von Material an demselben Bau: von Holz zu verputzter oder

geschlammter Mauer, wo die Fugen und die rote Farbe des Backsteins noch durchschimmern, wo Eisen-Rohr-Säulen, teils mit Bast oder Pedigrohr umwickelt, Decken stützen. Für das Haus der Kultur in Helsinki wurden konische Backsteine für die geschwungene Form gebrannt.

Blau glasierte, gewölbte Kacheln bilden, in Mörtel gedrückt, die Aussenhaut des Rathauses einer finnischen Kleinstadt. Man kann sie in der Ausstellung abtasten. Aalto trachtet, über das Auge das *Empfinden* des Menschen zu beleben, um das Schöpferische in ihm anzuregen. Er sagte einmal, dass in jedem, auch dem unscheinbarsten unter uns, etwas Besonderes stecke, das aufzuspüren, herauszufordern eine wesentliche Aufgabe von Architektur, gerade heute, sei.

Der finnische Kunsthistoriker und wohl beste Kenner und enger Freund Aaltos, Göran Schildt, findet in dessen Werk auch anarchische Züge und Einflüsse, ich würde sagen, solche, die aus tiefen unreflektierten Gründen der Bewegtheit kommen und wiederum eine Tiefe anrühren.

Leonardo Mosso hat in Turin ein *Alvar-Aalto-Institut* zu Studium und Forschung moderner und historischer Architektur gegründet. Diese seine Aalto-Ausstellung wird gestützt vom finnischen Aalto-Museum und vom Kulturministerium Piemont. Sie ist selbständig und ergänzt die grosse Gedächtnis-Ausstellung des 1976 verstorbenen Meisters, die indessen durch Amerika wanderte, in ausgezeichneter didaktischer Weise.

Lisbeth Sachs

1 Alvar Aalto, Haus der Kultur, Helsinki 1955–1958, aus: Alvar Aalto by Leonardo Mosso, Torino 1981