

Lisbeth Sachs, Aldo van Eyck, Aldo Rossi und Paul Klee

Eine Quellensammlung

Zusammengestellt von

Osamu Okuda

Forschungsgrundlagen zum Ausstellungsprojekt «Architektur mit Klee. Von Mies van der Rohe bis Lisbeth Sachs», Zentrum Paul Klee, Bern, Juni 2024 – 13. Oktober 2024

Veröffentlichung:

Anlässlich des Erscheinens der 15. Ausgabe der Open-Access-Onlinezeitschrift

Zwitscher-Maschine (2024)

## **Vorbemerkung**

Der Klee-Forscher Osamu Okuda, hat über viele Jahre hinweg die Verbindungen zwischen den Architekt:innen Lisbeth Sachs, Aldo van Eyck und Aldo Rossi und dem Werk von Paul Klee untersucht. Das Ergebnis dieser umfangreichen Forschung ist die vorliegende Quellensammlung, die auch als Arbeitsgrundlage für die von ihm co-kuratierte Ausstellung »Architektur mit Klee. Von Mies van der Rohe bis Lisbeth Sachs« (Zentrum Paul Klee, Bern, 1.6.–13.10.2024) diente.

Die Dokumentation vermittelt einschlägige Inhalte aus Archiven, Bibliotheken, Sammlungen und weiteren Informationsquellen in der Schweiz und im Ausland und versammelt den aktuellen Forschungsstand zu Lisbeth Sachs, Aldo van Eyck und Aldo Rossi. Wo immer möglich, verweist die Sammlung auf online verfügbare Ressourcen.

Chronologisch nach der Schaffenszeit der Architekt:innen aufgebaut, macht die Sammlung bisher unbekannt Zusammenhänge sichtbar und lädt zur weiterführenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema »Klee und Architektur« ein.

Die Veröffentlichung dieser Quellensammlung erfolgt anlässlich des Erscheinens der 15. Ausgabe der *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien* (ISSN 2297-6809)

# Lisbeth Sachs, Aldo van Eyck, Aldo Rossi und Paul Klee. Eine Quellensammlung Zusammengestellt von Osamu Okuda

**M**it der FOKUS-Ausstellung *Architektur mit Klee. Von Mies van der Rohe bis Lisbeth Sachs*, die vom 1. Juni bis 13. Oktober 2024 im Zentrum Paul Klee zu sehen ist, schliessen wir ein Forschungsprojekt ab, das von Osamu Okuda durchgeführt wurde. Während den Recherchen kam eine Menge von Quellenmaterialien zusammen, die eine Auseinandersetzung mit Paul Klees Denken und Schaffen belegen. Einige Architekt:innen besaßen nicht nur Werke von Klee, sondern setzten sich auch intensiv mit seinen Schriften und seinem bildnerischen Denken auseinander. Da in einer Ausstellung nicht die ganze Fülle an Dokumenten gezeigt werden kann, hat Osamu Okuda für diese Ausgabe die Materialien zusammengestellt, welche zentrale Bezüge zwischen Paul Klee und den Architekt:innen Lisbeth Sachs (1914–2002), Aldo van Eyck (1918–1999) und Aldo Rossi (1931–1997) belegen. Wir möchten mit dieser Zusammenstellung dazu anregen, die Forschung zu vertiefen und hoffen, bald weitere Erkenntnisse zu erhalten.

Fabienne Eggelhöfer



Erica Müller-Rieder, SAFFA 1958: Kunsthalle von Lisbeth Sachs, Projektierung ab 1957; ausgeführt 1958, 1958, gta Archiv / ETH Zürich  
© gta Archiv / ETH Zürich

Osamu Okuda

Lisbeth Sachs, Aldo van Eyck, Aldo Rossi  
und

Paul Klee

Quellensammlung

mit Einleitungen von

Amélie Florence Joller

&

Fabienne Eggelhöfer

Lisbeth Sacks

**3**

Aldo van Eyck

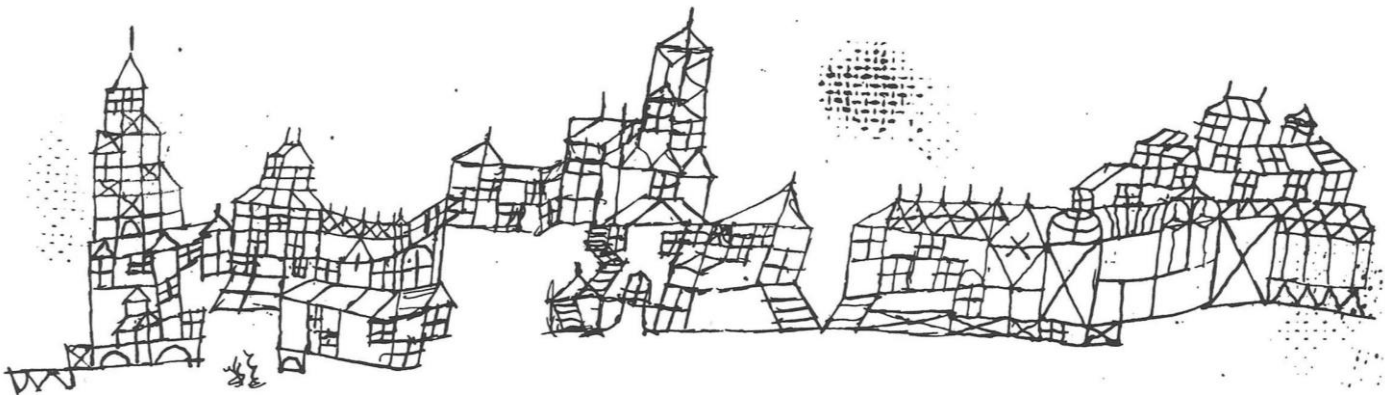
**60**

Aldo Rossi

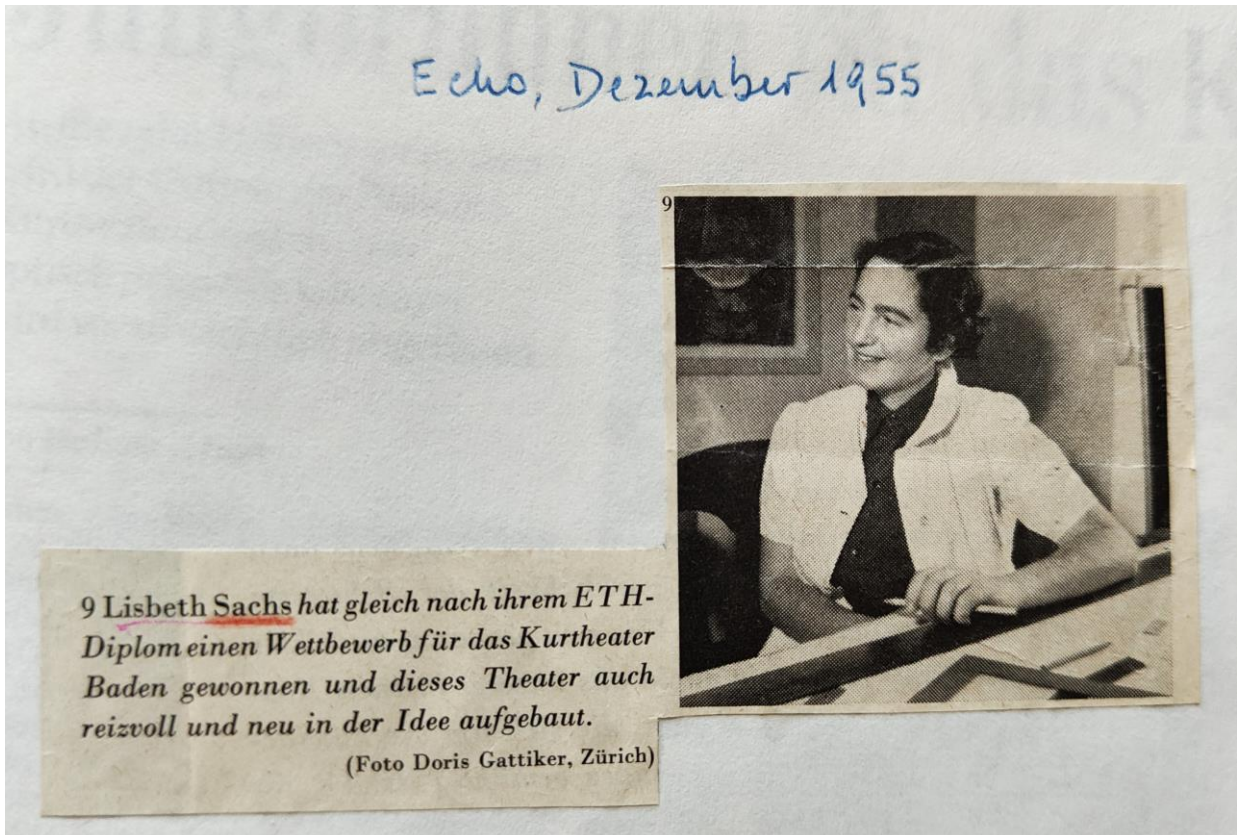
**103**

Danksagung

**143**



## Lisbeth Sachs (1914–1997)



Porträt Lisbeth Sachs, in: *Echo* (?), Dezember 1955, Gosteli-Stiftung, Worblaufen, AGoF 299-194

© Gosteli-Stiftung, Archiv

Lisbeth Sachs war eine der ersten Schweizer Architektinnen, die ein eigenes Büro eröffnen konnten. Sie studierte an der ETH, arbeitete kurze Zeit vor ihrem Abschluss bei Alvar Alto in Helsinki und gewann 1939 als frisch diplomierte Architektin den Wettbewerb für das Kurtheater Baden. Ihr war der Austausch mit den bildenden Künsten wichtig. Sie zeichnete und malte selbst, wie ihre zahlreichen Aquarelle belegen.

Ihre Auseinandersetzung mit dem künstlerischen und theoretischen Werk Paul Klees lässt sich zu verschiedensten Zeitpunkten ihres Lebens feststellen. So verfasste sie eine Rezension zu einer Klee-Ausstellung, besass eine Ausgabe der theoretischen Schriften Klees und auch eines seiner Werke. Im Schaffen und Denken von Paul Klee fand sie eine »Erkenntnis« von inneren Welten, die sie in der Architektur erlebbar machen wollte. Diese Verbindung von Architektur und Malerei wird 1984 in einem von ihr entworfenen, jedoch nie realisierten, Buchprojekt zum Werk des Architekten Frei Otto besonders sichtbar: Ein ganzes Kapitel wollte sie den Bezügen zwischen Gebautem und der bildenden Kunst widmen. Auf dem Umschlag sollte eine Radierung Paul Klees und in einem Kapitel sein Gemälde *Park bei Lu*. (1938) abgebildet werden.

### **Kurtheater Baden (entworfen 1939, ausgeführt 1952)**

Lisbeth Sachs schuf für das Kurtheater Baden eine organische Architektur, die die Dynamik der menschlichen Bewegung in den Räumen miteinbezog. Das Foyer leitet Theater-besucher:innen auf geschwungenen, natürlichen Linien durch den Bau. Diese Raum-dynamik wird durch die Glasfassade zum Park hin und der Verschränkung von Innen und Aussen, Gebautem und Natur noch erhöht. Wie bei Klee verschwimmen die Grenzen zwischen Natur und Künstlichem.

### **Haus Strauss in Aesch am Hallwilersee (1963 – 1967)**

Die am Kurtheater erprobten Prinzipien werden im Haus Strauss am Hallwilersee mit ähnlichem oktogonalen Grundriss und offener Fassadengestaltung durch die Verbindung von natürlichen, gefundenen und industriell hergestellten Materialien weiter vertieft.

### **Kunsthalle der SAFFA 1958, Zürich**

Lisbeth Sachs stellte sich bei der Konzeption der Kunsthalle der 2. *Schweizerischen Ausstellung für Frauenarbeit* (SAFFA) die Frage, wie man Kunst am besten begegne. Ihre Antwort: Vom »rechten, musealen Winkel« befreit, solle man »wandernd, schlendernd, auf geschwungener freier Spur« die Kunst entdecken. Sachs entwarf drei runde, durch freistehende Betonwände immer wieder miteinander verbundene Pavillons, deren Aussengrenzen nicht durch eine Fassade, sondern durch Vorhänge definiert wurden. Die Grenzen zwischen Innen- und Aussenraum wurden komplett aufgelöst. Die Positionierung der Betonwände folgte dabei der Gestaltungslehre von Paul Klee, die erst zwei Jahre vor der SAFFA erstmals veröffentlicht wurde.

Auch die Architektin Verena Fuhrmann scheint sich mit Klees Bildnerischer Gestaltungslehre auseinandergesetzt zu haben: Die Positionierung der Ausstellungswände in ihrer Halle »Eltern und Kinder« folgte den gleichen Prinzipien wie die Kunsthalle von Sachs. In der Mitte wurde ein Blumenbeet angelegt, das eine Kombination von zwei Entwürfen von Klee zu sein scheint.

Lisbeth Sachs' Kunsthalle der SAFFA wird 2025 anlässlich der 19. Architekturausstellung La Biennale di Venezia rekonstruiert und erlebbar gemacht.

### **Jugendhaus, Zürich (entworfen 1971/1981)**

Gepägt von den Auseinandersetzungen um das autonome Jugendzentrum in Zürich (AJZ) entwarf Lisbeth Sachs 1971 ohne Auftrag ein Jugendhaus, das als Insel auf dem Zürichsee schwimmen sollte. Ein Aquarell von 1958 mit der Darstellung von Inseln vor der griechischen Küste scheint der Ursprung dieser Idee gewesen zu sein. Der zweite Entwurf von 1981 zeigt, wie die Konstruktion einem lebendigen Organismus gleich in die Länge und um einige Arme angewachsen ist. Die organische Form mit ihren verzweigten Zellen erinnert an die Radierung von Paul Klee, die wenige Jahre später den Umschlag der Publikation von Frei Otto zieren sollte.

Amélie Florence Joller



**Die selbständige Architektin.** Fräulein Lisbeth Sachs, erstellt nicht nur Pläne, sie übernimmt auch die eigentliche Bauleitung. «Die Handwerker zeigen sich der Frau gegenüber zunächst eher skeptisch; wenn sie aber sehen, daß man seine Sache versteht, und wenn man sie auch gelegentlich um ihre Meinung fragt, stellen sie sich durchwegs positiv ein. Indessen ertragen die wenigsten von einer Frau direkte Vorwürfe. Mein erster Auftrag betraf ein kleines Bauernhaus, ein 'Stöckli'. Besonders die Frauen der Bauherren schätzen das Verständnis, das eine Architektin ihren hausfraulichen Wünschen gegenüber empfindet, sehr. Die Behörden akzeptieren die Frau anstandslos.»

Fotograf:in unbekannt, »Die selbständige Architektin«, Presseartikel, ohne Quellenangabe, Gosteli-Stiftung, Worblaufen, AGoF 299-194

© Gosteli-Stiftung, Archiv



Karussell - Gespräch über Otto Rudolf Salvisberg - Play SRF, 1985

1939–1952

## Kurtheater Baden (AG)



Hans Rudolf Baumann, Kurtheater mit Glasfoyer KGS-Nr: 9508, 2012

Wikimedia Commons

[Datei:20120923 Kurtheater 02.jpg – Wikipedia](#)

### Links:

Lisbeth Sachs, »Gedanken über Architektur anlässlich von Entwurf und Bau des neuen Kurtheaters«, in: *Badener Neujahrsblätter*, Jg. 28, 1953, S. 34–37.

[Gedanken über Architektur anlässlich von Entwurf und Bau des neuen Kurtheaters \(e-periodica.ch\)](#)

Rahel Hartmann Schweizer, »Dreh- und Angelpunkt: das Kurtheater Baden von Lisbeth Sachs«, in: *Tec21*, Bd.131, Nr. 35, 2005, S. 5–11.

[Dreh- und Angelpunkt: das Kurtheater Baden von Lisbeth Sachs \(e-periodica.ch\)](#)

Fabian Furter, *Das Kurtheater Baden und seine Architektin Lisbeth Sachs*, Lizentiatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, 2008.

Vgl.

["Überall schlichen die Kurgäste" : aus der Geschichte des Kurparks und seiner Bauten \(e-periodica.ch\)](#)



# Impressionen des Badener Kurtheaters

Fotos (1–11): Osamu Okuda, 26.8.2023



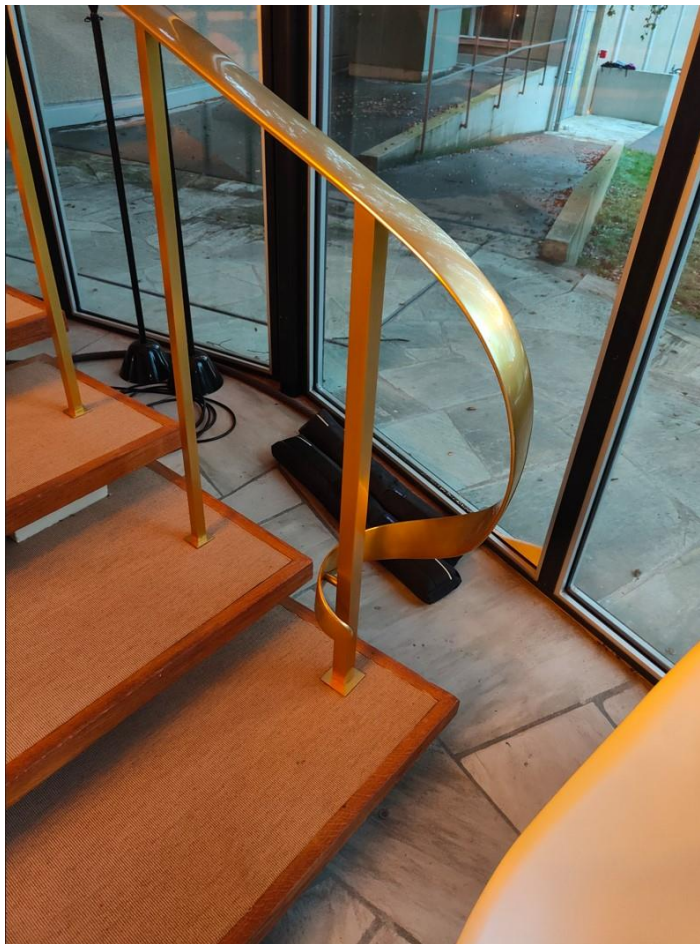
1



2



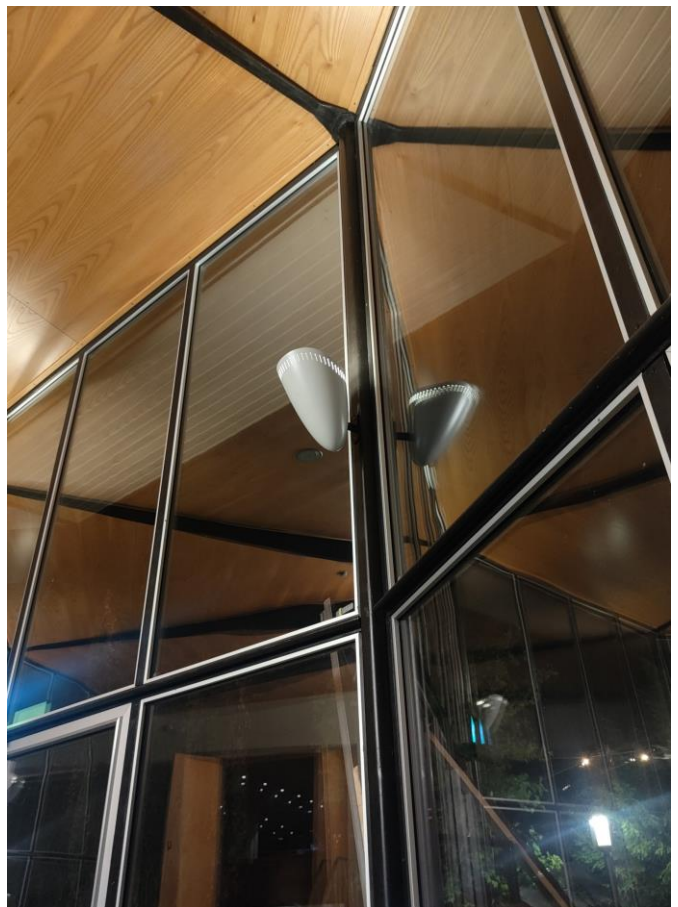
3



4



5



6



7



8



9

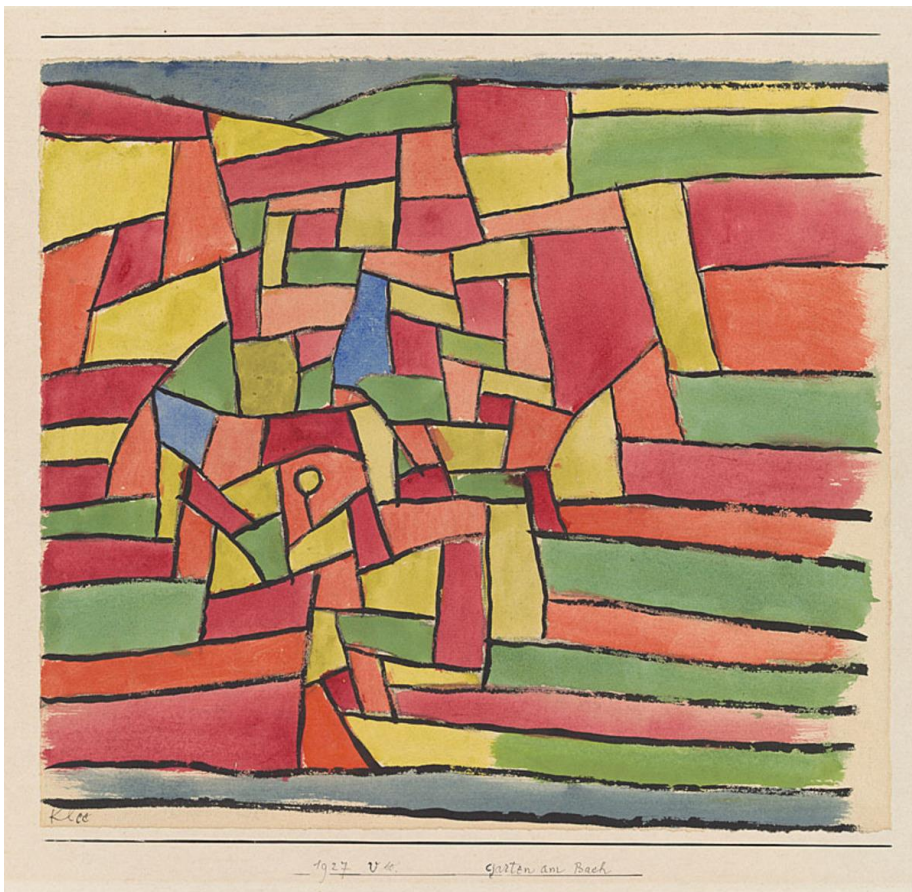


10

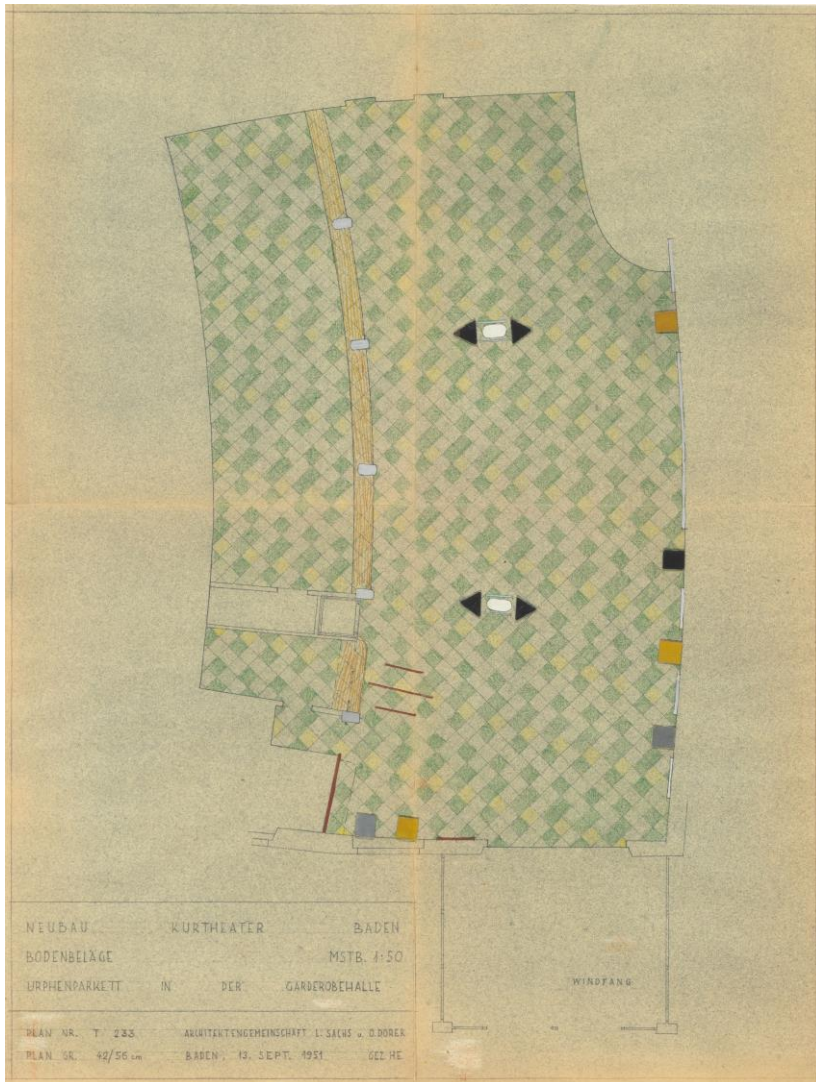


11

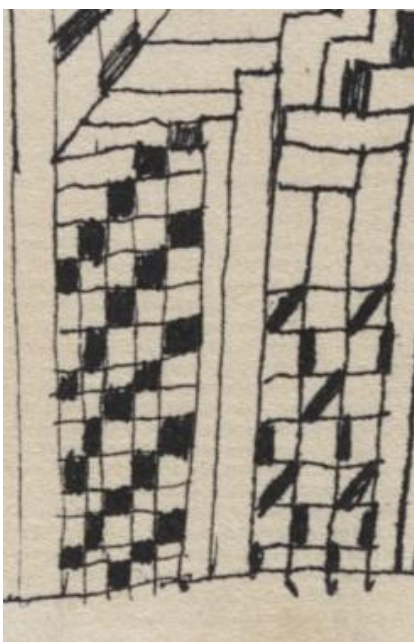
Die Bodengestaltung hat entfernte Gemeinschaft mit Klees dynamischen Farbfelder-Kompositionen wie *Garten am Bach*, 1927, 220.



Paul Klee, *Garten am Bach*, 1927, 220, Bleistift, Pinsel und Aquarell auf Papier auf Karton, 27,5 x 30,2/30,6 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Lisbeth Sachs, Kurtheater Baden, Wettbewerb 1939/1940, 1. Preis; ausgeführt 1950/1952, Plan 1:50, Bodenbeläge Garderobehalle, 13.09.1951, 54.7 x 40.5 cm, gta Archiv / ETH Zürich © gta Archiv / ETH Zürich

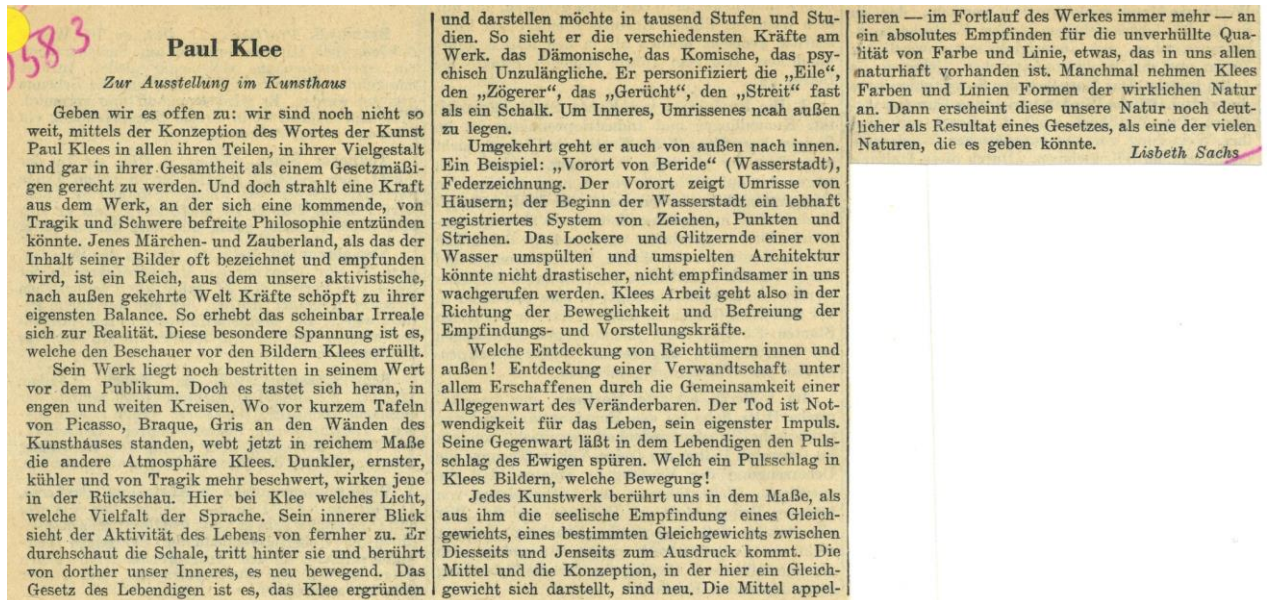


Paul Klee, *Beride (Wasserstadt)*, 1927, 51, Feder auf Papier auf Karton, 16,3/16,7 x 22,1/22,4 cm, Detail, Zentrum Paul Klee, Bern © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Siehe S. 18, Abb. 6

1948

## Lisbeth Sachs verfasst eine Rezension zur Klee-Ausstellung im Kunsthaus Zürich.



Lisbeth Sachs, *Paul Klee. Zur Ausstellung im Kunsthaus*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 169, Nr. 2128, 12.10.1948, Blatt 1

Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Archiv

Paul Klee

*Zur Ausstellung im Kunsthaus*

»Geben wir es offen zu: wir sind noch nicht so weit, mittels der Konzeption des Wortes der Kunst Paul Klees in allen ihren Teilen, in ihrer Vielgestalt und gar in ihrer Gesamtheit als einem Gesetzmäßigen gerecht zu werden. Und doch strahlt eine Kraft aus dem Werk, an der sich eine kommende, von Tragik und Schwere befreite Philosophie entzünden könnte. Jenes Märchen- und Zauberland, als das der Inhalt seiner Bilder oft bezeichnet und empfunden wird, ist ein Reich, aus dem unsere aktivistische, nach außen gekehrte Welt Kräfte schöpft zu ihrer eigensten Balance. So erhebt das scheinbar Irreale sich zur Realität. Diese besondere Spannung ist es, welche den Beschauer vor den Bildern Klees erfüllt.

Sein Werk liegt noch bestritten in seinem Wert vor dem Publikum. Doch es tastet sich heran, in engen und weiten Kreisen. Wo vor kurzem Tafeln von Picasso, Braque, Gris an den Wänden des Kunsthauses standen, webt jetzt in reichem Maße die andere Atmosphäre Klees. Dunkler, ernster, kühler und von Tragik mehr beschwert, wirken jene in der Rückschau. Hier bei Klee welches Licht, welche Vielfalt der Sprache. Sein innerer Blick sieht der Aktivität des Lebens von fernher zu. Er durchschaut die Schale, tritt hinter sie und berührt von dorthin unser Inneres, es neu bewegend. Das Gesetz des Lebendigen ist es, das Klee ergründen und darstellen möchte in tausend Stufen und Studien. So sieht er die verschiedensten Kräfte am Werk. das Dämonische, das Komische, das psychisch Unzulängliche. Er personifiziert die „Eile“, den „Zögerer“, das „Gerücht“, den „Streit“ [Abb. 1, 2, 3, 4] fast als ein Schalk. Um Inneres, Umrissenes nach außen zu legen.



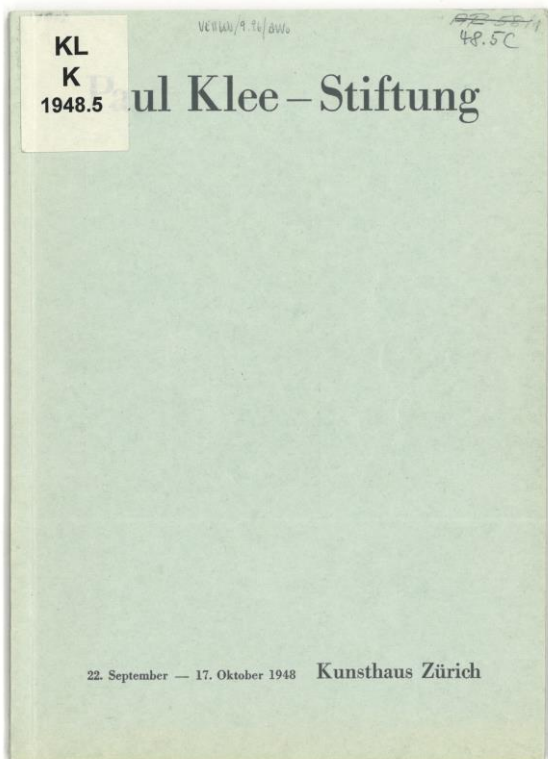
Umgekehrt geht er auch von außen nach innen. Ein Beispiel: „Vorort von Beride“ (Wasserstadt), Federzeichnung. (Abb. 5, 6) Der Vorort zeigt Umrisse von Häusern; der Beginn der Wasserstadt ein lebhaft registriertes System von Zeichen, Punkten und Strichen. Das Lockere und Glitzernde einer von Wasser umspülten und umspülten Architektur könnte nicht drastischer, nicht empfindsamer in uns wachgerufen werden. Klees Arbeit geht also in der Richtung der Beweglichkeit und Befreiung der Empfindungs- und Vorstellungskräfte.

Welche Entdeckung von Reichtümern innen und außen! Entdeckung einer Verwandtschaft unter allem Erschaffenen durch die Gemeinsamkeit einer Allgegenwart des Veränderbaren. Der Tod ist Notwendigkeit für das Leben, sein eigenster Impuls. Seine Gegenwart läßt in dem Lebendigen den Pulsschlag des Ewigen spüren. Welch ein Pulsschlag in Klees Bildern, welche Bewegung!

Jedes Kunstwerk berührt uns in dem Maße, als aus ihm die seelische Empfindung eines Gleichgewichts, eines bestimmten Gleichgewichts zwischen Diesseits und Jenseits zum Ausdruck kommt. Die Mittel und die Konzeption, in der hier ein Gleichgewicht sich darstellt, sind neu. Die Mittel appellieren – im Fortlauf des Werkes immer mehr – an ein absolutes Empfinden für die unverhüllte Quantität von Farbe und Linie, etwas, das in uns allen naturhaft vorhanden ist. Manchmal nehmen Klees Farben und Linien Formen der wirklichen Natur an. Dann erscheint diese unsere Natur noch deutlicher als Resultat eines Gesetzes, als eine der vielen Naturen, die es geben könnte.«

*Lisbeth Sachs*

[Neue Zürcher Zeitung 12. Oktober 1948 — e-newspaperarchives.ch](http://www.e-newspaperarchives.ch)



Paul Klee  
1939 · Am Bild «Vorhabens» arbeitend

Katalog, *Paul Klee-Stiftung*, Kunsthaus Zürich, 22.9.–17.10.1948, Umschlag und S. 45

<https://digital.kunsthhaus.ch/viewer/image/44307/1/>



**Abb. 1**

Paul Klee, *Eile*, 1938, 77, Kleisterfarbe auf Papier auf Karton, 48,9 x 33cm, Zentrum Paul Klee, Bern

© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



**Abb. 2**

Paul Klee, *Cunctator*, 1938, 61, Kleisterfarbe auf Papier auf Karton 53,5 x 35 cm, Zentrum Paul Klee, Bern

© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



**Abb. 3**

Paul Klee, *Fama*, 1939, 502, Ölfarbe auf Leinwand auf Keilrahmen; originale Rahmenleisten, 90 x 120 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



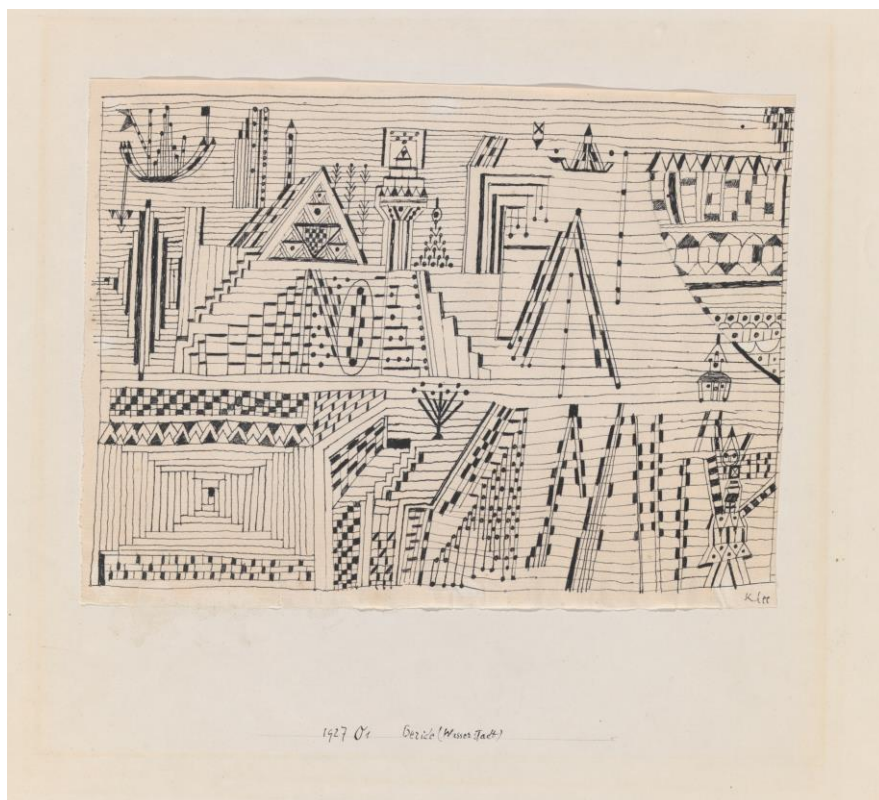
**Abb. 4**

Paul Klee, *Disput*, 1929, 232, Ölfarbe auf Leinwand; originale Rahmenleisten, 67 x 67 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



**Abb. 5**

Paul Klee, *Vorort von Beride*, 1927, 54, Feder auf Papier auf Karton, 29,6 x 31 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



**Abb. 6**

Paul Klee, *Beride (Wasserstadt)*, 1927, 51, Feder auf Papier auf Karton, 16,3/16,7 x 22,1/22,4 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

»LS [Lisbeth Sachs] spricht von ihrer Beziehung zur Kunst:

Natürlich habe ich mich... dann in Zürich für alles Moderne interessiert, besonders für die bildende Kunst. Ich sah die ersten Picasso- und Klee- Ausstellungen im Kunsthaus mit Faszination.

Sie waren damals noch umstritten. Braque schätzte und schätze ich sehr. Anfang der 40er Jahre lernte ich in Bern enge Freunde von Paul Klee kennen (der bald starb). Bei Klee hat mich die Farben- und Formenwelt fasziniert, zuerst ohne den Inhalt. Dann aber hat sie die Erkenntnis von inneren Welten aufgetan und dass auch die Architektur diese anrühren muss. Ich bestätigte mich auch selbst frei künstlerisch, am Anfang eher kunstgewerblich. Aber nicht altmodisch, ich arbeitete nebenbei im Atelier damals moderner Künstlerinnen.«

Matthias Bräm, *Zum Entwurf des Kurtheaters Baden von Lisbeth Sachs*, Wahlfacharbeit Gestaltungstheorie, ETH Zürich, Doz. René Furer, 1988 (gtaA, LS, 114-01)

## 1952

Lisbeth Sachs erwarb Klees Bild *allerlei am Boden*, 1937, bei der Galerie Rosengart, Luzern.



Paul Klee, *allerlei am Boden*, 1937, 224, Kleisterfarbe auf Papier auf Karton, 18 x 28 cm, Privatbesitz, Italien

Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

»Zukünftige mag heute abgelöst werden durch eine neue Bezugnahme auf die Natur, eine Bezugnahme in großem, umfassendem Sinne, in welcher das menschliche Sein und Vergehen mit eingeschlossen ist, in der Empfindung also für eine Allverwandtschaft zwischen Pflanze, Tier, Mensch und Stein, auch zwischen den Schöpfungen des Menschen und der Natur.«

Lisbeth Sachs, »Studentenheim des Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (USA) : Oktober 1947/Juni 1949, Prof. Alvar Aalto, Architekt, Helsinki«, in: *Das Werk*, Jg. 37, Nr. 4, 1950, S. 97–102, hier S. 192.

[E-Periodica - Studentenheim des Massachusetts Institute of Technology, Cambridge \(USA\) : Oktober 1947/Juni 1949, Prof. Alvar Aalto, Architekt, Helsinki](#)

»Ich suche nach einem entlegenen schöpfungsursprünglichen Punkt ein, wo ich eine Art Formel ahne für Mensch, Tier, Pflanze, Erde, Feuer, Wasser, Luft und alle kreisenden Kräfte zugleich.«

Paul Klee, Für Otto Zoff (Tagebuch nach einer Notiz v. Sommer 1916), in: Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, textkritische Neuedition, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, S. 518.



Paul Klee, *auch das Niedrige*, 1937, 247, Tempera auf Papier auf Karton 27,8/28,5 x 40,3 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

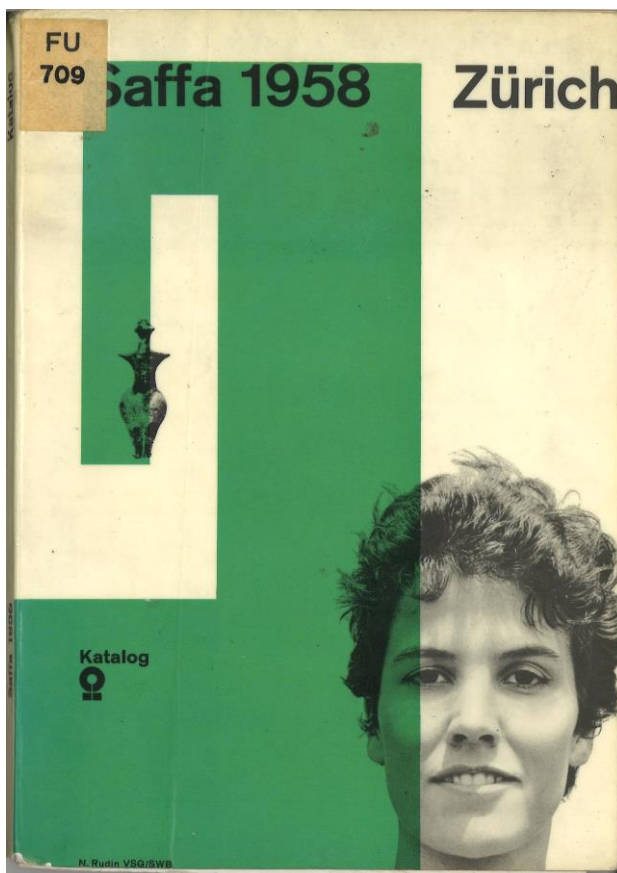
## 1957–1958

### Kunsthalle, 2. Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit, SAFFA 1958. Zusammen mit Werner Müller

»Die zweite Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit (Saffa) öffnete in Zürich am 17. Juli 1958 ihre Tore zur ausführlichen multimedialen Darstellung der Arbeit und des Lebens der zeitgenössischen Schweizer Frauen. Bis in den Herbst hinein, bis zum 15. September, präsentierte die weitläufig am linken Zürcher Seeufer angelegte Schau im Grünen zahlreiche Architekturen wie Pavillons, Zeltbauten und Mustergebäude. Die Bauwerke selbst wie auch die darin gezeigten Ausstellungen und Exponate erlaubten eine dichte und beeindruckende Übersicht des gestalterischen und künstlerischen Schaffens von Frauen in der Schweiz der Nachkriegsjahre, mit einer Fülle an architektonischen, landschaftsgestalterischen, malerischen, plastischen, graphischen und ausstellungsgestalterischen Beiträgen. Die Teilnehmenden waren zum Teil bekannte Persönlichkeiten aus der Kunst- und Berufswelt; für viele erwies sich jedoch die Saffa 1958 als eine privilegierte Plattform, eine Möglichkeit zur Präsentation des eigenen Werkes vor einer grösseren Öffentlichkeit. Wie keine andere Veranstaltung jener Zeit vermochte es die Saffa 1958 einen Querschnitt künstlerischer und gestalterischer Tätigkeiten von Schweizer Frauen zusammenzutragen und eine noch heute ungeschriebene Geschichte zu skizzieren. Diese wird von zahlreichen, vielfach unbekanntem und überraschenden Dokumenten veranschaulicht und zählt zu den noch nicht verfassten Kapiteln der Schweizerischen Kulturgeschichte.«

Eliana Perotti, »Saffa 1958. Eine nationale Bühne für Schweizer Architektinnen und Gestalterinnen. Städtebau, Architektur und Ausstellungsdesign im internationalen Kontext«

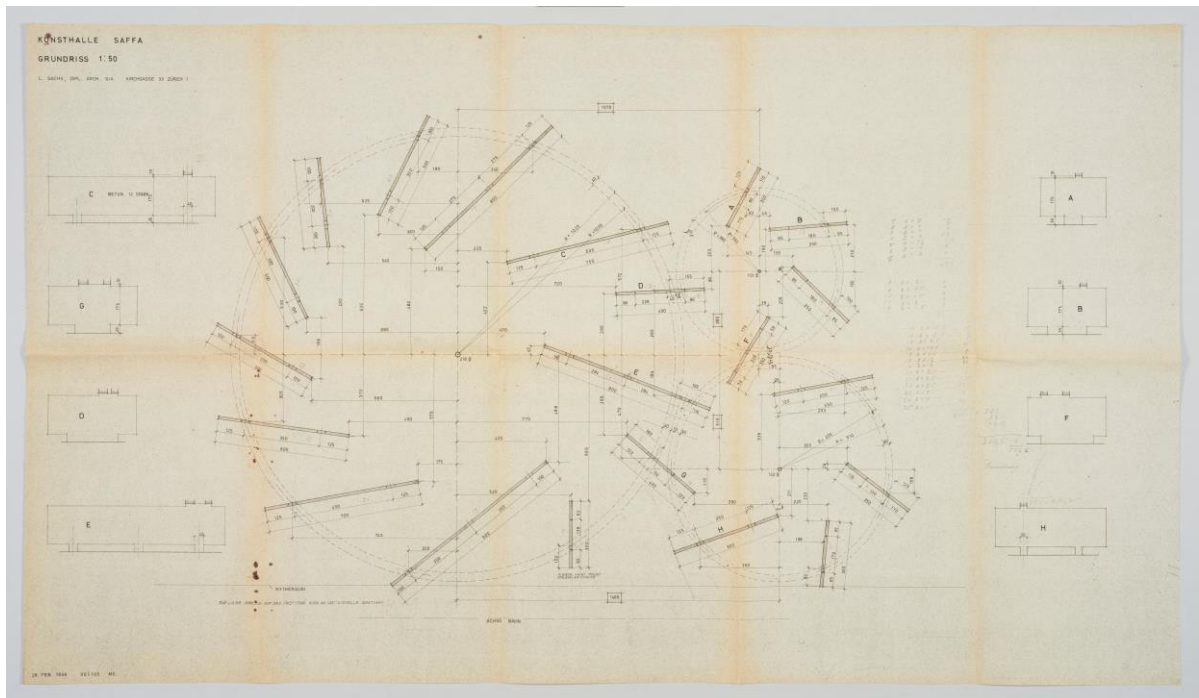
[Home \(saffa1958-snf.ch\)](http://Home(saffa1958-snf.ch))



*Saffa1958 Zürich. Offizieller Führer mit Ausstellungsverzeichnis und Orientierungsplan*  
Buchgestaltung: Nelly Rudin  
Zentralbibliothek Zürich

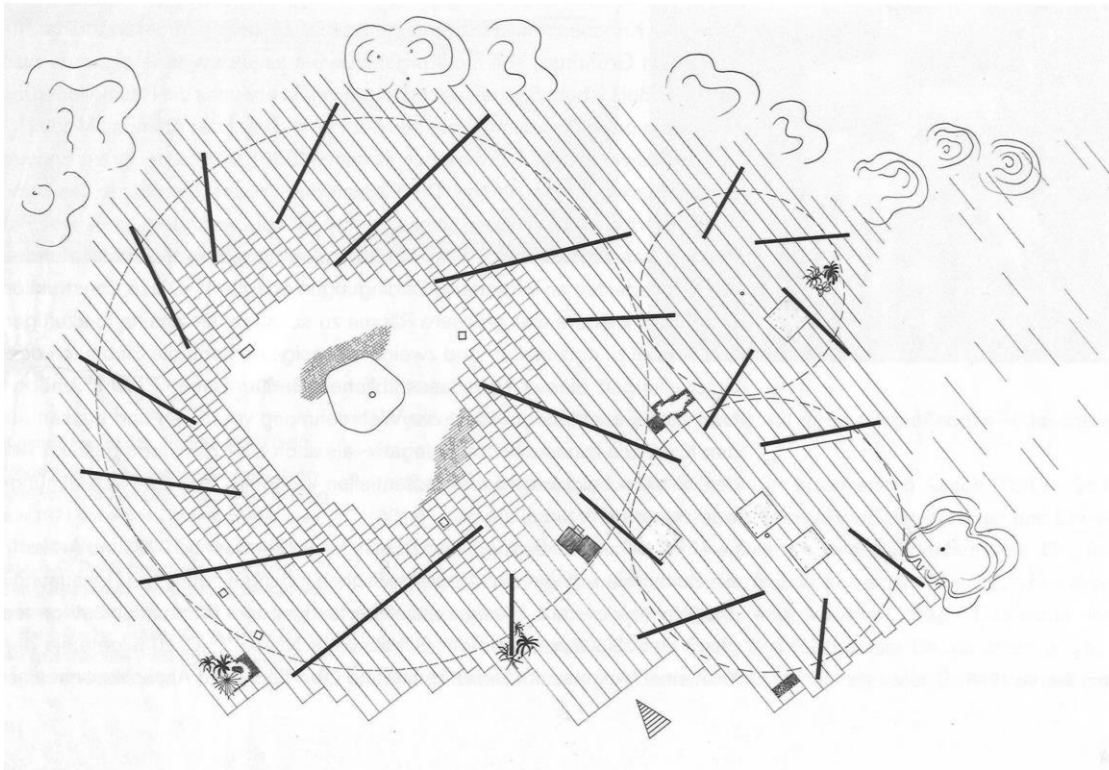


Alexander Barbey, Lisbeth Sachs bei der Arbeit für die »SAFFA 1958«  
Zürcher Hochschule der Künste, Archiv  
© ZHdK, Archiv



Lisbeth Sachs, Kunsthalle SAFFA, Grundriss 1:50, Tusche auf Papier, 60.0 x 104.0 cm,  
Februar 1958, Gosteli-Stiftung, Worblaufen, AGoF 299-194  
© Gosteli-Stiftung, Archiv

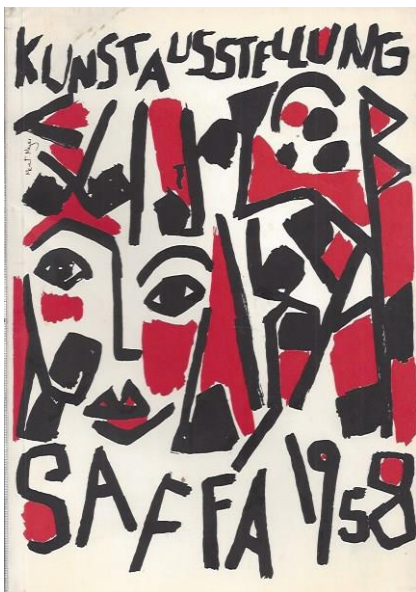




Lisbeth Sachs, Kunststhal SAFFA, Grundriss, o. D.  
 Gosteli-Stiftung, Worblaufen, AGoF 299-194  
 © Gosteli-Stiftung, Archiv

»Ich wollte mehr Freiheit zum Laufen und Schauen und auch mehr Freiheit für die Bilder. Ich stellte mir vor in einem Wald zu spazieren und an jedem Baum war ein Bild. Die praktische Uebersetzung dieses Wunsches hiess, lauter Staffeleien – sicher nicht steif wie Soldaten – entlang einem Weg aufzustellen, der frei und doch geführt wäre. Darüber ein durchsichtiges Dach«

Mariette Beyeler, »Lisbeth Sachs, interview du 14 novembre 1994«, in: dies., *La SAFFA (Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit) de 1958 à Zurich: son architecture et ses architectes*, 1999, S. 142.



Katalog, 22. Ausstellung der Gesellschaft schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen, SAFFA 1958, Zürich, Umschlagbild: Meret Meyer

Kunsthalle im  
Bau, noch ohne  
Dächer



Zürich, Safta-frut AG, Safta im Bau, 23 Mai 1958

[Wikimedia Commons](#)

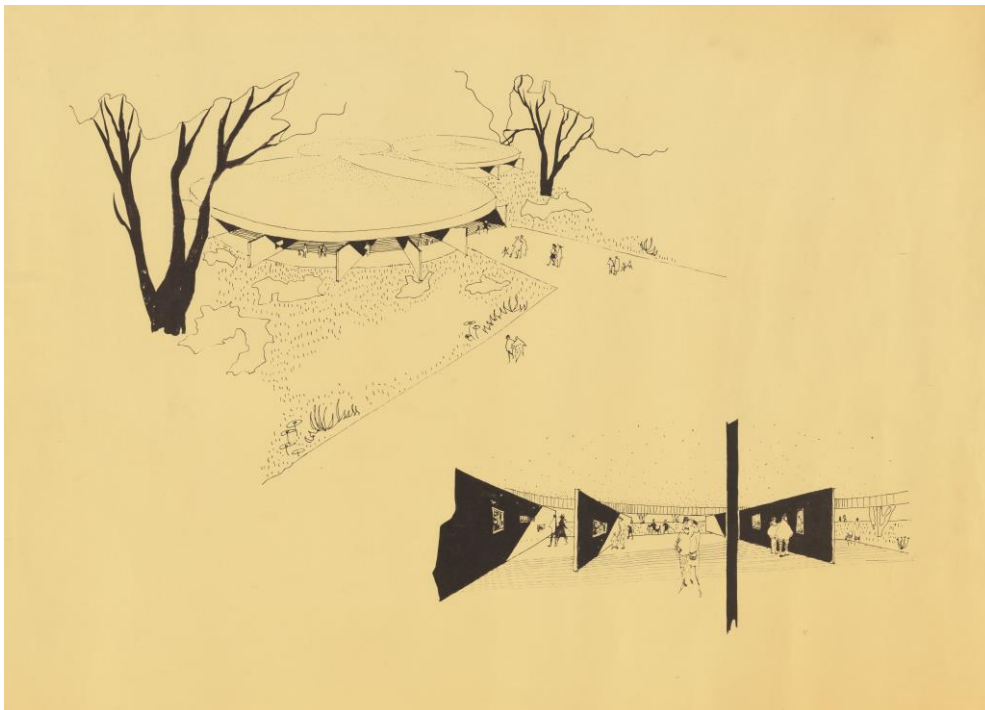
[File:ETH-BIB-Zürich, Safta-frut AG, Safta im Bau-LBS H1-021114.tif -](#)

[Wikimedia Commons](#)

»Der Kunstpavillon (Lisbeth Sachs und Werner Müller) entstand als Antwort auf die Frage: Wie möchtest du Bildern, Kunstwerken, vom musealen rechten Winkel befreit, am liebsten begegnen? Wandernd, schlendernd, auf geschwungener freier Spur. So entstanden rhythmisch gesetzte Betonwände verschiedener Länge und Richtung, gegen die Mitte hin Räume bildend, die den Besucher zum Erlebnis des Schauens einladen, gegen außen offene Kojen verschiedenster Größe erzeugend. Drei zeltartige Plastikdächer verliehen Licht von oben. Im ganzen wollte der Bau den Charakter des Fließenden, Improvisierten, Geöffneten bewahren.«

Lisbeth Sachs, »SAFFA 1958 in Zürich 2. Ausstellung ›Die Schweizerfrau, ihr Leben, ihre Arbeit‹. Zur Ausstellungsgestaltung der SAFFA«, in: *Das Werk*, Jg. 45, Nr. 10, 1958, S. 354–363, hier S. 358.

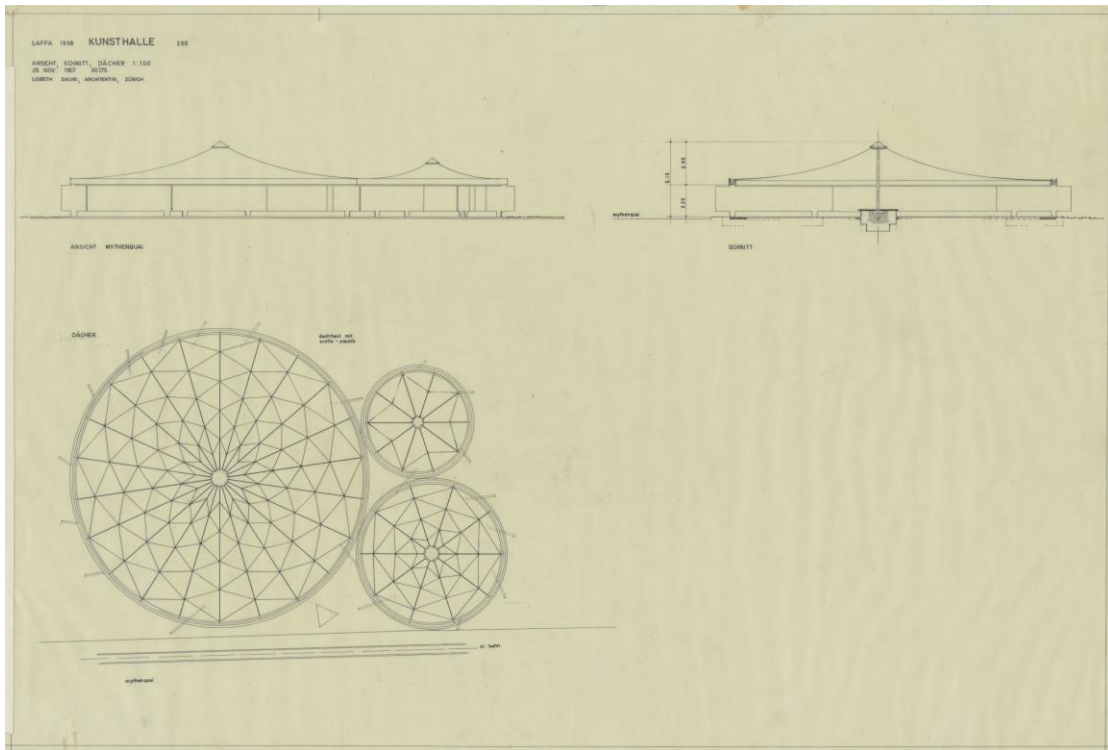
[E-Periodica - Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art](#)



Lisbeth Sachs, perspektivische Darstellung der SAFFA-Kunsthalle 1957–1958, Tusche auf Papier, 53.5 x 71.9 cm, gta Archiv / ETH Zürich  
© gta Archiv / ETH Zürich

»Die drei zusammen mit Werner Müller entwickelten Pavillons – je einer für die Malerei (150 m<sup>2</sup>), das Kunstgewerbe (70 m<sup>2</sup>) sowie Grafik und Architektur (40 m<sup>2</sup>) – waren konstruktiv eigenständig und berührten einander lediglich tangential. Einige der Betonwände schnitten jedoch den Kreis und griffen in den jeweils anderen Pavillon über. Acht verschiedene Typen von je 1,75 Meter hohen und 12 Zentimeter dicken Wänden kamen zum Einsatz. Die Typen A, B, D, F und G standen auf einem Fuss, C und H auf zwei und Typ E auf drei Füßen, wobei die Standflächen differierten. Sachs variierte zusätzlich die Dimensionen der Wände, die 2, 3, 3,5, 4, 4,5, 5, 6, 7, 7,5, 8 oder 9 Meter lang waren. Die zur Aufnahme des Regenwassers als U-Profil ausgebildeten Betonringe lagerten auf den Wänden. Die Zeltdächer waren von schirmartig ausgelegten Stahlspeichen gehalten, die wiederum durch einen zentralen Mast stabilisiert und ausgesteift wurden.«

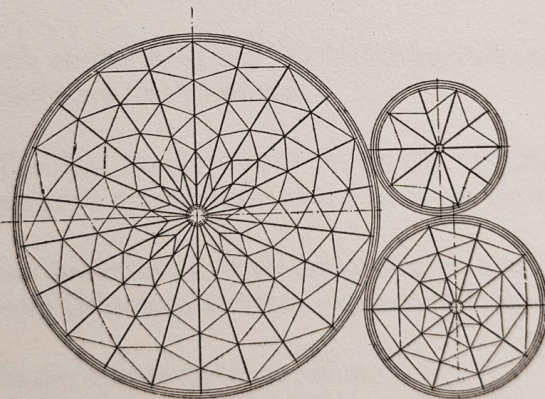
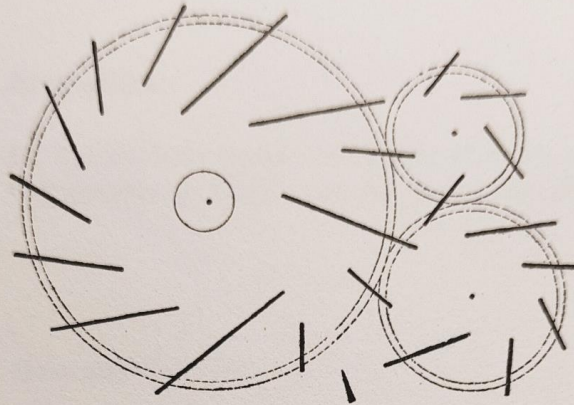
Rahel Hartmann Schweizer, *Lisbeth Sachs – Architektin, Forscherin, Publizistin*, Zürich: gta Verlag, 2020, S. 184.



Lisbeth Sachs, SAFFA 1958: Kunsthalle, Projektierung ab 1957; ausgeführt 1958, Ansicht / Schnitt / Dächer 1:100, 27.11.1957, Tusche auf Transparentpapier, 57 x 86 cm, gta Archiv / ETH, Zürich  
© gta Archiv / ETH Zürich



Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit, SAFFA 1958, Kunsthalle, Gosteli-Stiftung, Worblaufen, AGoF 299-194  
© Gosteli-Stiftung, Archiv



### Der Kunstpavillon

Architektin Lisbeth Sachs, Entwurf Lisbeth Sachs und Werner Müller, Ingenieur Fritz Meyer, Betonarbeiten und Plattenbeläge W. Glaser, Schlieren, Eisenkonstruktion C. & R. Nyffenegger AG, Zürich, Spenglerarbeit Schoop & Co., Baden, Plastikdach J. J. Drittenbass, St. Gallen, Holzpflasterung J. Durrer, Kägiswil, Malerarbeit H. Jensen, Wetzikon, Beleuchtung A. Stauber, Rüschlikon

3



Erica Müller-Rieder, Lisbeth Sachs, SAFFA 1958: Kunsthalle, Projektierung ab 1957; ausgeführt 1958, 19.2 x 24.4 cm, 1958, gta Archiv / ETH Zürich  
© gta Archiv / ETH Zürich



Fotograf:in unbekannt, SAFFA 1958: Kunsthalle, Zürich, Foto: F 5014-Da-235, Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich  
© Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich  
[SAFFA 1958: "Kunsthalle" - Frau mit Strohhut und Sonnenbrille an Tisch sitzend; Zürich \(bild-video-ton.ch\)](https://www.bild-video-ton.ch/)



Fred Waldvogel, SAFFA 1958, Kunsthalle, 24.2 x 20 cm, gta Archiv / ETH Zürich  
 © gta Archiv / ETH Zürich



Armstuhl  
 Doppelschalenstuhl  
 Entwurf: 1955  
 Entwurf: Jürg Bally (CH, 1923–2002)  
 Produktion: Girsberger AG, Bützberg, CH  
 Metall: Stahlrohr. Schale Holz: Sperrholz,  
 formgebogen, lackiert.

Vgl.

[Doppelschalenstuhl – Suche nach Jürg Bally \(Objekte\) – Suche – eMuseum Museum für Gestaltung Zürich Archiv Zürcher Hochschule der Künste ZHdK](#)

ist in geschicktester Form einbezogen. Der Ideenreichtum der Architektinnen und Graphikerinnen ist besonders zu loben. Die Frau ist ihrer tiefsten Natur nach exaltierten und extremen Experimenten abhold, aber dem Neuen durchaus aufgeschlossen. Das erkennt man besonders eindrücklich in dem reizenden Kunstpavillon, der in seiner Architektur und Gliederung, aber auch in seinem Ausstellungsgut besten Zeitgeist verkörpert. Um seinetwillen würde es sich allein schon lohnen, nach Zürich zu fahren, obwohl wir eine ländliche Stauffacherin beim Ausgange kurz und bündig sagen hörten: «Vo däne Helge wätt ich emu e cheis». Der Geschmack des einfachen Volkes befindet sich in zeitlicher Verschiebung naturgemäss um einige Distanz hinter der Avantgarde einer solchen Ausstellung. Diese soll ja gerade geschmacksbildend wirken. Ihr Einfluss wird erst mit der Zeit wirksam werden. Dass er möglichst intensiv werden möge, wünschen wir der SAFFA von ganzem Herzen!



Lisbeth Sachs hat hier in Zusammenarbeit mit Werner Müller eine Ausstellungsmöglichkeit geschaffen, die durch die freien Rhythmen der Wände das gezeigte Kunstgut sehr lebendig zur Geltung bringt. Nirgends empfindet man museale Starre, obwohl sich auf relativ engem Raum viele Bilder, Plastiken und kunstgewerbliche Arbeiten präsentieren. Durch bewegliche Vorhänge (die bei stürmischem Wetter allerdings als Schutz der Kunstwerke nicht ganz überzeugen) ist zudem der Uebergang zu den Skulpturen im Freien fließend gestaltet, so dass auch dadurch wieder der Eindruck einer isolierten Kunst abgeschwächt wird. Heute steht ja die Kunst (und auch die Künstlerin) wirklich im Leben. Und diese Bezogenheit auf den Alltag oder zumindest auf den gehobenen Alltag kommt gerade durch diese Anordnung ausgezeichnet zur Geltung. Man muss sich gerade im Hinblick auf diesen Umstand freilich fragen, ob es durchaus nötig war, hier einen Sondereintritt zu verlangen. Es wäre unserer Ansicht nach richtiger, das an sich weniger populäre Gebiet der Kunst nicht noch durch eine Gebühr weiter zu separieren.







Wochenblätter, Zürich

11. Okt. 1958

Gleich nach Schluss der Ausstellung wanderten sämtliche Kunstgegenstände in den Kunstgarellon und wurden am nächsten Tag per Camion ins Kunsthaus gebracht, von wo aus sie schliesslich den Weg zu ihren Besitzerinnen zurückfanden.



Frau Honegger-Lavater (Dritte von rechts) schuf die 'Linie'. Dieses Verbindungsstück im schmalsten Teil des Geländes wird wohl manche Besucher an den Höhenweg der 'Landi', die ja auf dem gleichen Boden stand, erinnern. Zehn große Tafelbilder zeigen monumentale Frauenfiguren, die in geschichtlichen Zeiten das öffentliche Leben der Schweiz nachhaltig beeinflussen. In einem andern Teil der Linie werden Probleme der heutigen Frauengenerationen zur Diskussion gestellt.



# Echo in den USA



OPEN AIR MUSEUM BY WERNER MULLER

AND LISBETH SACHS, ARCHITECTS



This small open air museum was designed and built for a Swiss exhibition in Zurich. The purpose was for the display of arts and crafts material. The project consists of one large and two smaller adjacent circular pavilions with the space disciplined by concrete panels used as display surfaces.

The overall materials used were concrete, steel and plastic. The flooring is brick and tile; the roof structure is supported by a central mast from which radiates an umbrella-like supporting structure for the plastic material which is used in the winter for showings. The structure is easily adaptable for multi-use purposes by way of exhibitions, dances, open-air public gatherings.

Anonym, »Open Air Museum by Werner Muller and Lisbeth Sachs, Architects«, in: *Arts & Architecture*, Los Angeles, März 1959, S. 24.

[1959\\_03.pdf \(artsandarchitecture.com\)](#)

## News: XIX Mostra Internazionale di Architettura di Venezia 2025

Lisbeth Sachs' Kunsthalle der SAFFA wird 2025 anlässlich der 19. Architekturbiennale von Venedig wiederbelebt werden.

Vgl. [Schweizer Pavillon zur Biennale 2025 in Venedig - \(german-architects.com\)](#)

## Supplement

### Gespräch mit Lisbeth Sachs

Aus: Marianne Walther, *Die SAFFA 1958 und ihre Architektinnen*,  
Diplomwahlfach »Gestaltungstheorie«, Dozent R. Furer,  
ETH Zürich, 1990, S. 66–71.

»Ich habe Frau Sachs am 25.10.1989 in ihrem Büro in Zürich besucht.  
Lisbeth Sachs entwarf und baute für die SAFFA 1958 die Kunsthalle.

Frage: Sie wurden eingeladen, ein Vorprojekt für die SAFFA 1958 auszuarbeiten. Welches ›Bild‹ hatten Sie im Kopf?

L. S.: Ich konnte 1951/52 das Theater in Baden bauen. Nach einem langen Kampf um die Realisierung konnte ich damit einen grossen Erfolg verbuchen. Ungefähr anschliessend arbeitete ich 2 Jahre beim Kanton Zürich, da ich nach dem grossen Theaterbau zu wenig Aufträge in Arbeit hatte. Es war damals für Frauen in diesem Beruf schwieriger als heute (1990).

Das Vorprojekt für die SAFFA wurde unter der Voraussetzung bearbeitet, dass sehr wenig Geld vorhanden sei. Ich sah also mietbare Holzbaracken in verschiedenen Grössen vor. Eine Brücke über die Strasse zum beidseitigen Gelände wurde projektiert, daneben einige kleinere Neubauten. Ein Turm mit einem Restaurant war in meinem Projekt ebenfalls schon vorhanden. Ich hatte eine sehr unpräzise und doch baulich abwechslungsreiche Ausstellung vorgesehen, in Holzkonstruktion, mit Satteldächern. Ich stellte keinen Anspruch auf ›Architektur‹.

Nachdem eine Zusammenarbeit von Berta Rahm, meiner älteren Kollegin, die ich fachlich sehr schätzte, nur für die Gesamtplanung in Erwägung gezogen wurde, ernannte der Bund Schweizerischer Frauenvereine Annemarie Hubacher zur Chefarchitektin: Sie führte zusammen mit ihrem Mann ein Büro und die Tatsache, dass da ein Mann im Hintergrund stand, war für das Organisationskomitee wohl sehr beruhigend...

Frage: Weshalb machten Sie trotzdem an der SAFFA mit?  
Haben Sie sich die Aufgabe der Kunsthalle selbst ausgesucht?

L. S.: Ich führte zu dieser Zeit nebenamtlich das Sekretariat der Schweizerischen Gesellschaft der Malerinnen, Kunstgewerblerinnen und Bildhauerinnen. Ich wurde dann in dieser Funktion angefragt, ob ich die Kunsthalle gestalten wolle. Ich nahm die Aufgabe sehr gern an. Zuerst sah es so aus, als ob die Kunst, im Gegensatz zu den andern ›Inhalten‹, die damals bereits aufwendige Bauten erhielten, eine Baracke zugeteilt bekommen sollte. Im letzten Moment erst erhielt ich den Auftrag zur Kunsthalle. Es wurden sehr knappe finanzielle Mittel zur Verfügung gestellt, so dass die Durchführung fast zum Abenteuer wurde!

Frage: Was war Ihre Idee für die Kunsthalle?

L. S.: Das Wichtigste war für mich, den Frauen Räume zu bieten, die der Wirkung der Kunst dienen sollten. Ich erhielt ein Programm mit geforderten Laufmetern an Bildern und einer Anzahl Plastiken, die im Freien plaziert werden konnten. Ein Pavillon als rechteckiges Museum mit Kojen erschien mir langweilig und eng für die vielen Laufmeter Bilder! Ich fragte mich dann: »Wie möchte ich eigentlich Kunst erleben?« So kam ich dazu, einen Spaziergang durch einen Bilder-Wald zu gestalten: statt an Staffeleien wie an Baumstämmen Bilder zu montieren. Dann ersetzte ich die Staffeleien durch freie Wände, zwischen denen man wandern und schlendern konnte. Dazu kam das gute Licht von oben durch die Kunststoffdachhäute.

Die Pavillons waren schon von weitem auffällig und attraktiv durch ihre runde Form. Die Kunsthalle wäre übrigens beinahe stehengeblieben! Die Zürcher Künstlervereinigungen meldeten ihr Interesse an, die Halle weiterhin zu benützen. Man hätte die Lüftung verbessern müssen. Das Dach hätte im Winter entfernt und im Frühling wieder montiert werden können.

Frage: Konnten Sie Ihre Ideen verwirklichen? Mussten Sie Kompromisse eingehen?

L. S.: Ich konnte meine Ideen voll verwirklichen und musste keine Kompromisse eingehen! Alle Architektinnen mussten ihre Modelle und Materialien allerdings der Feuerpolizei vorlegen. Das Dachhaut-Material wurde als zu gefährlich abgelehnt, weil der Kunststoff im Brandfall glühend zu tropfen anfangt! Ein anderes Material der gleichen Firma bestand dann aber die Prüfung, weil es nur schmorte!

Von einer der Organisatorinnen wurde der Eingang »von hinten« gefordert: ich konnte diese Forderung glücklicherweise abweisen!

Ich leitete die Ausführung meines Projekts anschliessend mit grosser Begeisterung! Ich gestaltete daneben mit der Planerin Els van Gastel und den Architektinnen Vera von Fischer und Claire Rufer die Ausstellung im 8. Stock des Wohnturms. Wir bauten ein Idealmodell der Stadt Wettingen, in dem wir zeigten, wie die Besiedlung hätte werden können...

Frage: Arbeiteten Sie gut mit Frauen zusammen? Waren die Schwierigkeiten grösser als mit Männern?

L. S.: Ich arbeitete eigentlich nicht viel mit Frauen. Ich zog eigene Firmen zu und machte auch die Bauleitung selber. Da die Kunsthalle in der Nähe der ›Linie‹ stand, bekam ich guten Kontakt mit Warja Honegger-Lavater.

Die Schwierigkeiten unter Frauen sind vielleicht manchmal grösser. Ich habe im Allgemeinen besser mit Männern gearbeitet.

Um als Frau sicher auftreten zu können, muss man loben und tadeln können.

Andererseits werden z.T. von den Männern grössere Anstrengungen unternommen, wenn eine Frau darum bittet!

Frage: Haben Sie sich für die politischen Ziele wie Gleichberechtigung, Frauenstimmrecht eingesetzt? Sind Sie ein politischer Mensch?

L. S.: Ich hielt einmal vor vielen Jahren einen Vortrag im Fraustimmrechtsverein, trat aber dem Verein damals nicht bei. Ich bin selbst nie feministisch aktiv gewesen, achte aber den Einsatz von Kolleginnen in dieser Richtung.

Ich selber habe versucht, durch die Qualität der Arbeit, die ich geleistet habe, etwas für die Frauen zu tun.

Ich bin politisch nicht aktiv, weil ich dafür zu wenig Zeit habe. Ich bin sehr liberal eingestellt; bei Sachfragen kann ich mich z.T. für sehr linke Ideen einsetzen, ich akzeptiere aber auch, wenn der Freisinn etwas Gutes bringt...

Für mich hat Politik auch etwas mit polis = Stadt zu tun, d.h., sich für die Stadt einzusetzen.

Frage: Was hat die Ausstellung ›den Frauen‹ gebracht?

L. S.: Die SAFFA war in der Darstellung der Frauenberufe ziemlich fortschrittlich. Wir hatten Freude daran zu zeigen, dass wir Frauen etwas erreicht hatten. Das architektonische Gesamtbild war nicht schlecht. Es wirkte harmonisch, aber doch lebendig. Die SAFFA versuchte zu zeigen, was Frauen leisten können: Ich glaube, die Ausstellung hat bewirkt, dass Frauenarbeit doch sehr beachtet wurde.

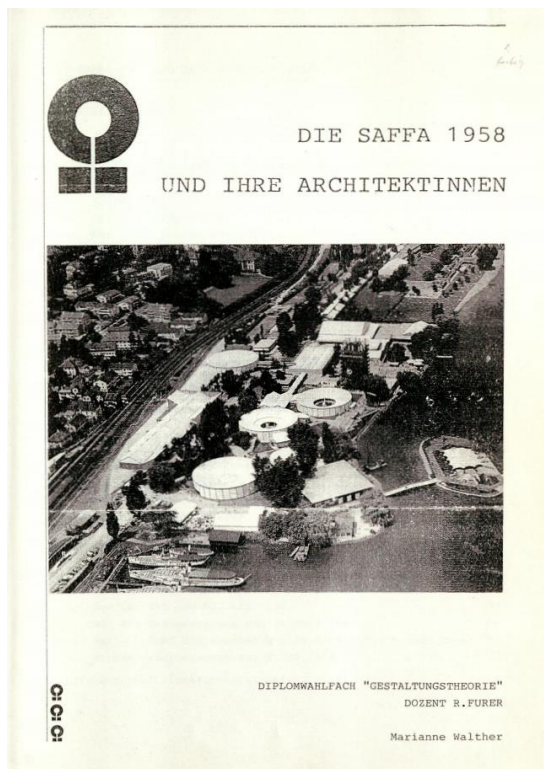
Ich besuchte übrigens die SAFFA 1928 gemeinsam mit meiner Mamma.

Damals, als 14-jährige, wollte ich Säuglingsschwester werden. Ich habe später gemerkt, dass man auch Menschen pflegen kann, indem man ihnen Häuser baut...

(Dieser Text ist von Lisbeth Sachs korrigiert und ergänzt worden)«

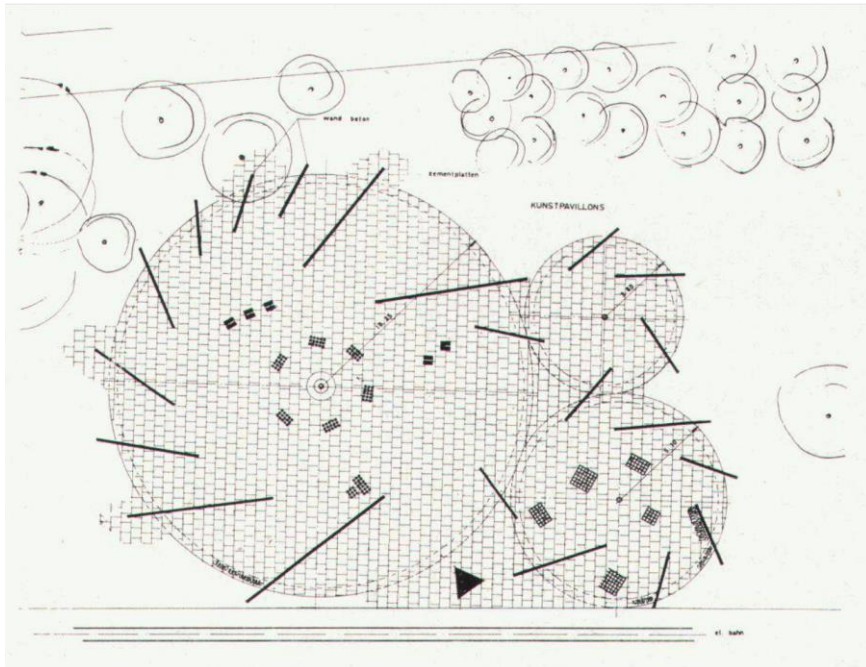
Mit freundlicher Genehmigung von Marianne Walther, 2024

© Marianne Walther

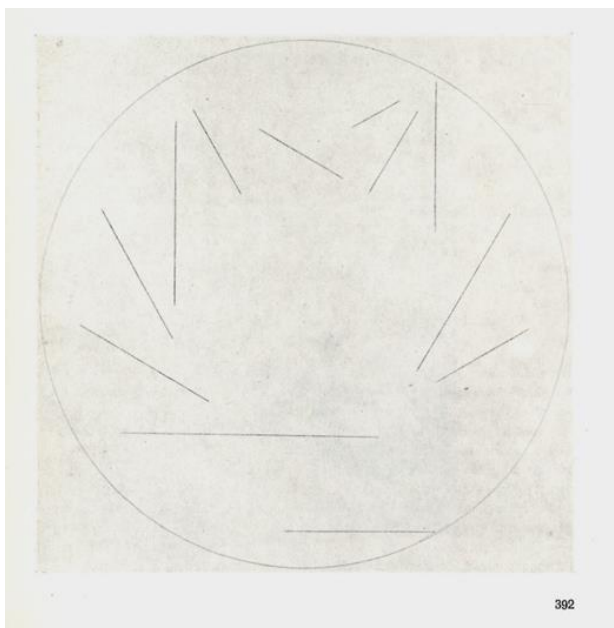


# Paul Klees Lehre am Bauhaus als Inspirationsquelle für die Gestaltung der Kunsthalle SAFFA 1958?

Hierzu siehe Amélie Florence Jollers Beitrag »Der Sinn der Irregularität. Verena Fuhrimanns Halle *Eltern und Kinder* der SAFAA 1958« in der vorliegenden Ausgabe ZM15



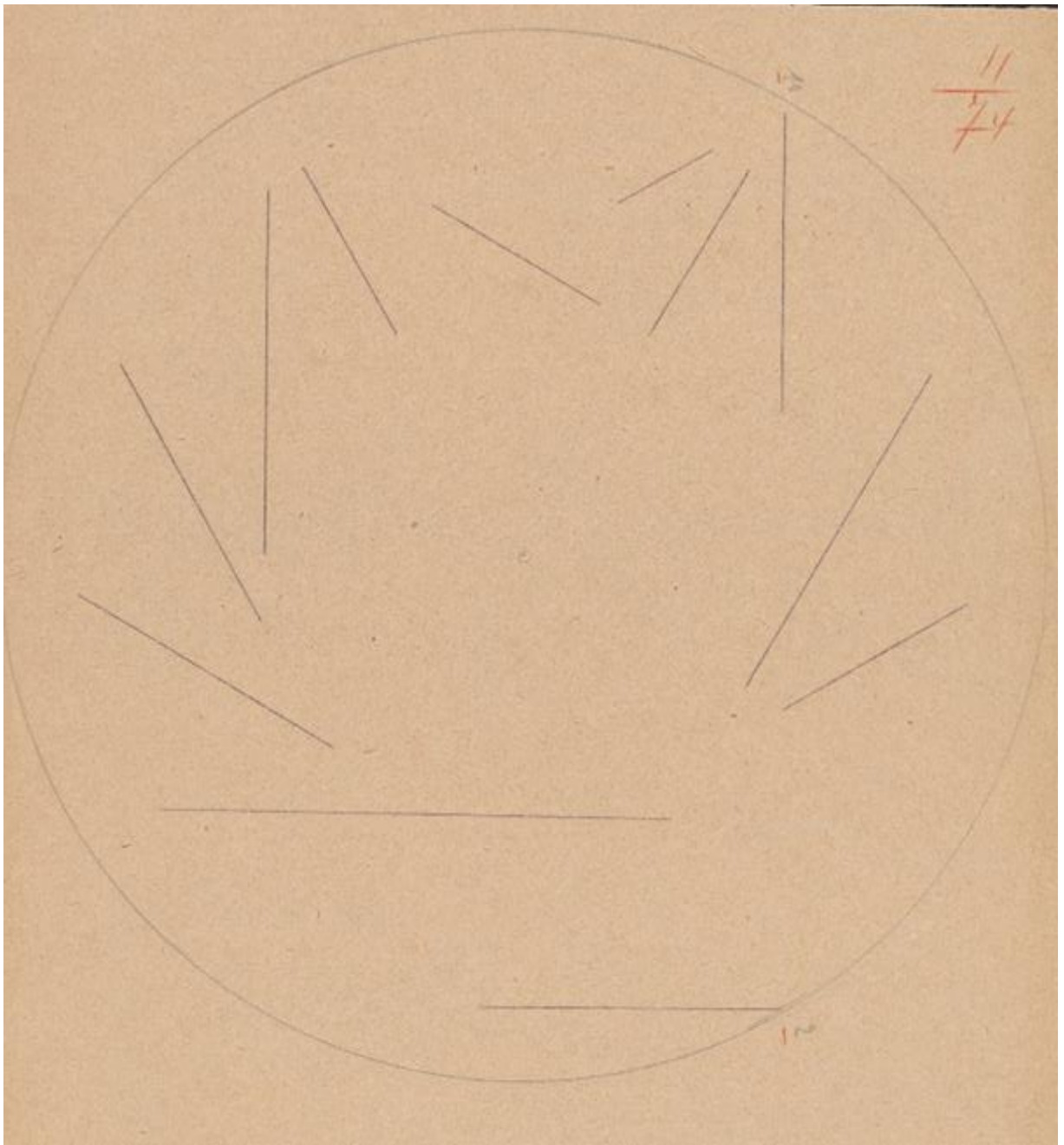
Lisbeth Sachs, »Zur Ausstellungsgestaltung der SAFFA«, in: »SAFFA 1958 in Zürich. 2. Ausstellung »Die Schweizerfrau, ihr Leben, ihre Arbeit««, in: *Werk*, Jg. 45, Nr. 10, 1958, S. 354–363, hier S. 356



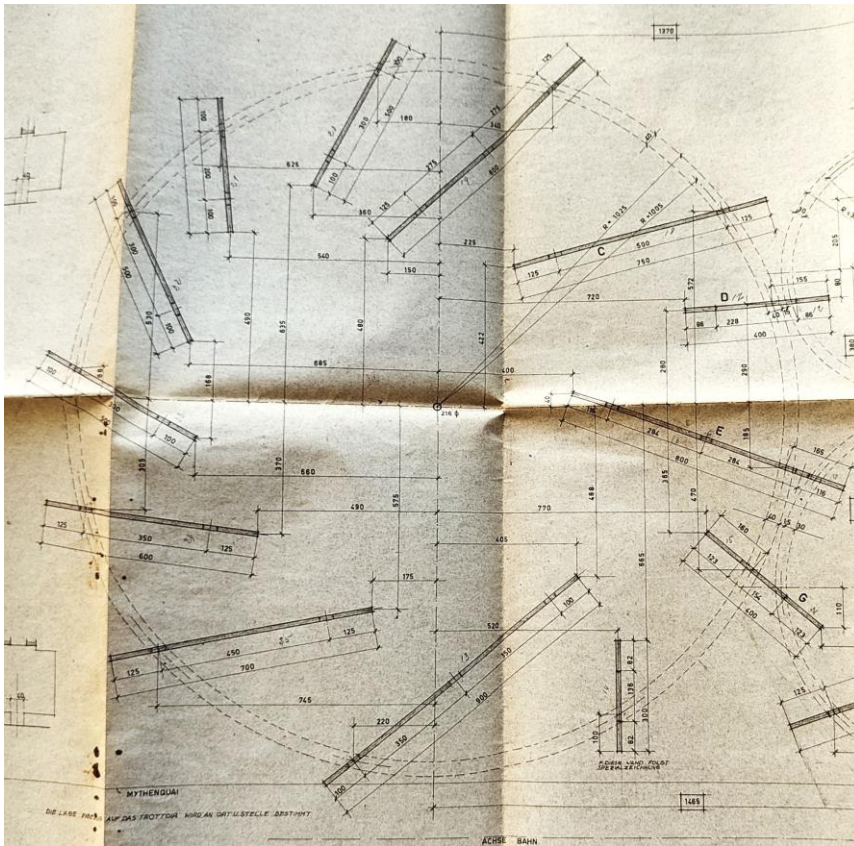
»Zeitlich-räumliche Bewegungskombination<sup>1</sup>. Dynamische Labilisierung einer statischen Voraussetzung. Irreguläre im Kreis unter Benutzung der konstruktiven Knotenpunkte als Springpunkte (freie Wahlbewegung). Sechs Parallelen im 12teiligen Kreis in sechs Richtungen.

<sup>1</sup> Klee notiert zum Abschnitt der unregelmässig umfänglichen Innenteilungen im Kreis: »Zu beachten das elastische Tempo«  
Spiller/Klee 1956, S. 392.

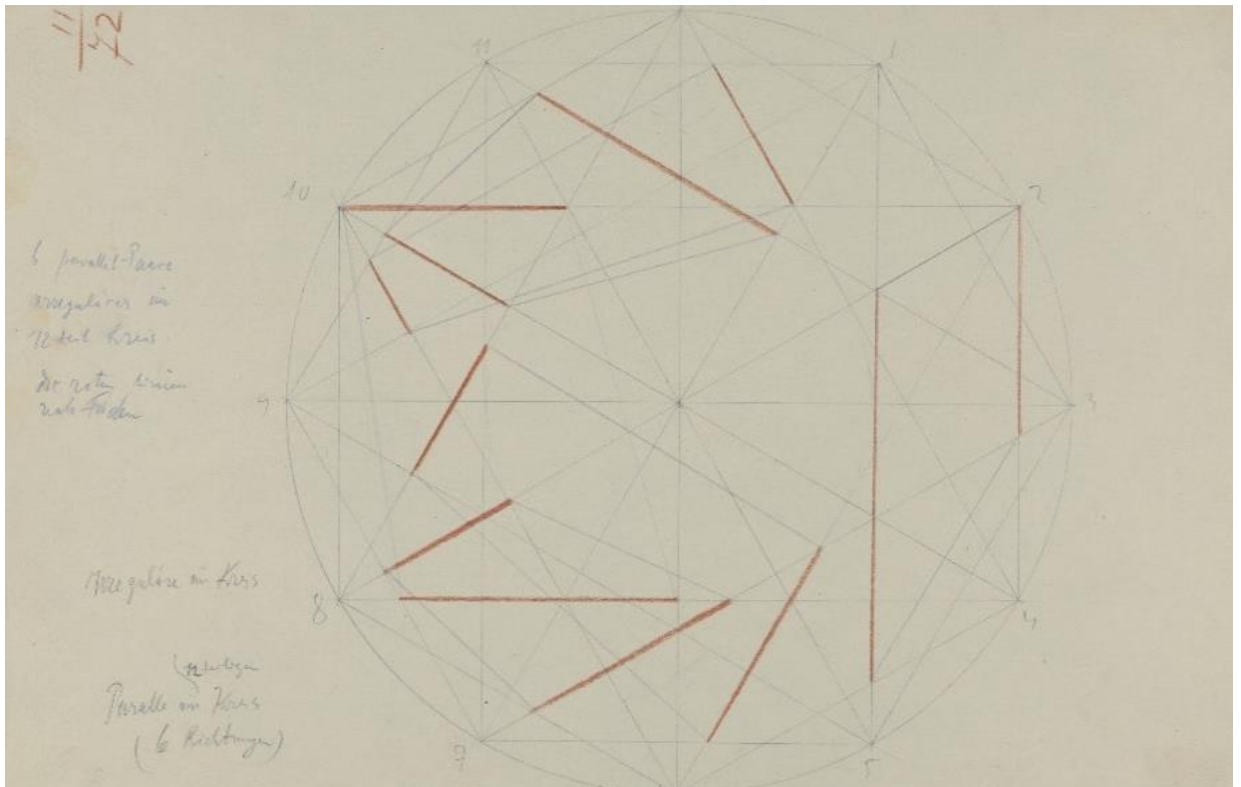
Paul Klee. *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*, hg. von Jürg Spiller, Basel/Stuttgart: Schwabe, 1956, S. 392



Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre: II.11 Abweichung auf Grund der Norm,  
Inv. Nr.: BG II.11/22, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Lisbeth Sachs, Kunsthalle SAFFA, Grundriss 1:50, Tusche auf Papier, 60.0 x 104.0 cm, Februar 1958, Ausschnitt, Gosteli-Stiftung, Worblaufen, AGoF 299-194 © Gosteli-Stiftung, Archiv



Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre: II.11 Abweichung auf Grund der Norm, BG II.11/20, Zentrum Paul Klee, Bern © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



## SAFFA 1958: »Spruch Kunst«



Fotograf:in unbekannt, SAFFA 1958:  
»Spruch Kunst« – »Kunst gibt nicht das  
Sichtbare wieder sondern macht  
sichtbar«, Schriftzug auf Wand; im  
Vordergrund Blumen; Zürich,  
Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich,  
F 5014-Da-231  
© Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich

[https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch\\_F\\_5014-Da-231](https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch_F_5014-Da-231)

### Paul Klee

#### I.

**K**unst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar. Das Wesen der Graphik verführt leicht und mit Recht zur Abstraktion. Schemen- und Märchenhaftigkeit des imaginären Charakters ist gegeben und äußert sich zugleich mit großer Präzision. Je reiner die graphische Arbeit, das heißt, je mehr Gewicht auf die der graphischen Darstellung zu grunde liegenden Formelemente gelegt ist, desto mangelhafter die Rüstung zur realistischen Darstellung sichtbarer Dinge.

Formelemente der Graphik sind: Punkte, lineare, flächige und räumliche Energien. Ein flächiges Element, das sich nicht aus Untereinheiten zusammensetzt, ist z. B. eine mit breitkantigem Stift erfolgte Energie ohne

Paul Klee, »Schöpferische Konfession«, in: *Tribüne der Kunst und Zeit* XIII, hg. von Kasimir Edschmid, Berlin: Erich Reis, 1920, S. 28–40, hier S. 28

BSA/SIA, Zürich; Robert Landolt, Arch. BSA/SIA, Zürich; R. Nauer, Präsident der Ferienkolonialkommission; Martin Risch, Arch. BSA/SIA, Zürich; Ersatzmänner: F. Held, Arch. SIA, Zürich; B. Wieser, Lehrer. Die Unterlagen können gegen Hinterlegung von Fr. 20 beim Bauamt Zollikon, Büro 349, bezogen werden. Einlieferungstermin: 2. Februar 1959.

#### Gewerbeschule in Sitten

Projektwettbewerb, eröffnet vom Erziehungsdepartement des Kantons Wallis unter den im Kanton Wallis heimatsberechtigten oder seit 1. Januar 1957 niedergelassenen Schweizer Architekten. Dem Preisgericht stehen für fünf bis sechs Preise Fr. 25'000 und für eventuelle Ankläufe Fr. 3'000 zur Verfügung. Preisgericht: Marcel Gross, Chef des Erziehungsdepartements; A. Andreoli, Mitglied der kantonalen Lehrlingskommission; Prof. Hans Brechbühler, Arch. BSA/SIA, Bern; Frédéric Brugger, Arch. BSA/SIA, Lausanne; E. Jaton, Direktor der Berufsschule Lausanne; Ernest Martin, Arch. BSA/SIA, Genf; Karl Schmid, Arch. SIA, Kantonsschule; E. Huber, Direktor der Fachschule Hard, Winterthur; J. Iten, Stadtbaumeister; H. Mabillard, Chef der Fachbildungsschule. Die Unterlagen können gegen Hinterlegung von Fr. 100 bei der Staatskasse des Kantons Wallis bezogen werden. Einlieferungstermin: 20. Dezember 1958.

## Ausstellungen

### Zürich

#### Kunsausstellung SAFFA 1958

22. Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerberinnen (GSMBK)  
17. Juli bis 15. September

In einem Abstand von dreißig Jahren ist die 2. SAFFA (Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit) der ersten gefolgt. Über dieses großangelegte Unternehmen, besonders über seinen ausstellungsmäßigen und architektonischen Aspekt, wird an anderer Stelle des Oktoberheftes des WERK berichtet werden. Hier sei nur von einem verhältnismäßig kleinen Sektor die Rede – von der Kunstausstellung. Daß zu dieser SAFFA 1958, die man auch die «Frauen-Land» und sogar «eine Bestandsaufnahme der Schweizer Frau» genannt hat, auch die

künstlerischen Berufe gehören müßten, stand von Anfang an fest. Dies ist mit Recht unter zwei Aspekten erfolgt. In Halle 9 wurden die «künstlerischen Berufe» mit Einschluß der Dichtkunst, der Musik, des Kunstgewerbes, der Malerei usw. in elf Vitrinen gezeigt, unter einem goldenen plastischen, «die Freude am künstlerischen Schaffens versinnbildlichenden Signet und erfreulicherweise unter dem Wort Paul Klees «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar», Mit diesem Bekenntniswort hat man es aber nicht bewenden lassen. In den elf von der Basler Graphikerin Dorothea Hofmann-Schmid ganz ausgezeichnet gestalteten Rundtrommelvitrinen wurde mit nüchterner Sachlichkeit gezeigt, welche mannigfachen Existenzprobleme mit diesen Berufen verbunden sind. Ganz abgesehen von der Ausbildung sind es die Probleme, die bei Krankheit, Alter usw. die Frau beschäftigen müssen.

Was den Besucherinnen in den Pavillons der Bäuerinnen und der Hausfrauen mit den Slogans «Bäuerin sein ist ein Beruf, der gelernt sein muß» und «Hausfrau sein ist ein Beruf» gesagt wurde, das wurde im Pavillon der künstlerischen Berufe sehr eindrücklich sichtbar gemacht: daß auch Malerin, Bildhauerin, Zeichnerin usw. sein ein Beruf ist, zu dem es – im Gegensatz zur Kunst als «Hobby» oder als «Freizeitbeschäftigung» – nicht nur das Metier als Grundlage draucht, sondern auch das, was man «tägliche Arbeit» nennt, die gerade in diesem Sektor «tägliche Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit bedeutet. Diesen Unterschied zwischen der Frau als ausgebildeter, berufsmäßiger Künstlerin und der künstlerisch sich betätigenden Amateurin und Dilettantin – es ist ein Unterschied der Intensität des Einsatzes – hat nun erstaunlicherweise gerade der große Berufsverband der Schweizer Künstlerinnen, die veranstaltende GSMBK, nicht gesehen oder nicht sehen wollen.

Nach einem Prinzip, das selbst für den Kunstkritiker nicht zu durchschauen ist, hat die GSMBK einerseits bekannte Schweizer Künstlerinnen nicht einmal zur Beschickung der Ausstellung eingeladen; andererseits hat die Jury Werke zugelassen, die dilettantisch und belanglos sind. Mit all dem soll prinzipiell gar nichts gegen die Sonntagsmaleriel gesagt werden. Es gibt ebensoviel charmante wie großartige Kunstwerke, die von echten und dennoch nicht berufsmäßigen Künstlern stammen. Aber an der SAFFA ist man in dieser Beziehung doch etwas zu weit gegangen. Unter den 312 Namen, die der Katalog aufzählt, ist gut die Hälfte bisher unbekannt geblieben. Und die unter die

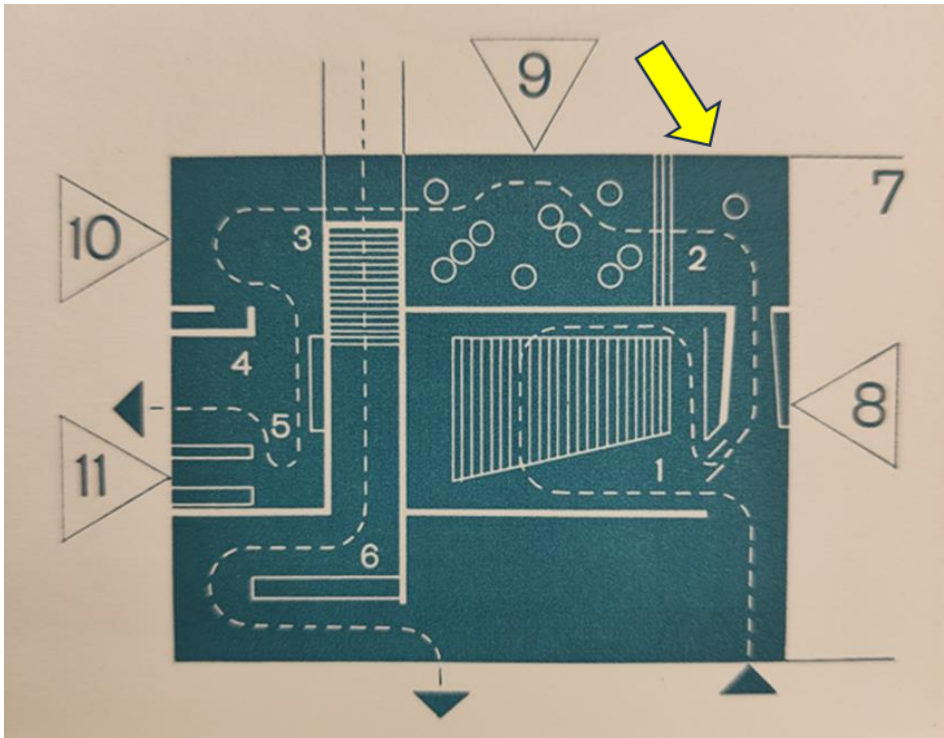
## WERK-Chronik Nr. 10 1958

künstlerischen Berufe gehören müßten, stand von Anfang an fest. Dies ist mit Recht unter zwei Aspekten erfolgt. In Halle 9 wurden die «künstlerischen Berufe» mit Einschluß der Dichtkunst, der Musik, des Kunstgewerbes, der Malerei usw. in elf Vitrinen gezeigt, unter einem goldenen plastischen, «die Freude am künstlerischen Schaffens versinnbildlichenden Signet und erfreulicherweise unter dem Wort Paul Klees «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar». Mit diesem Bekenntniswort hat man es aber nicht bewenden lassen. In den elf von der Basler Graphikerin Dorothea Hofmann-Schmid ganz ausgezeichnet gestalteten Rundtrommelvitrinen wurde mit nüchterner Sachlichkeit gezeigt, welche mannigfachen Existenzprobleme mit diesen Berufen verbunden sind. Ganz abgesehen von der Ausbildung sind es die Probleme, die bei Krankheit, Alter usw. die Frau beschäftigen müssen.

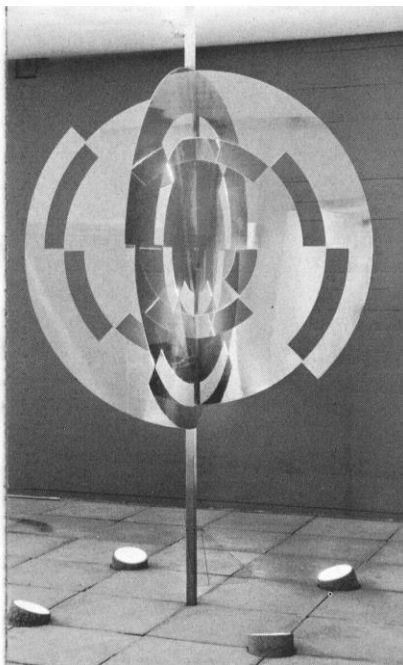
m. n., »Kunsausstellung SAFFA 1958«, in: *Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art*, Jg. 45, Heft 10, 1958, S. 199–201, hier S. 199

[Ausstellungen \(e-periodica.ch\)](http://Ausstellungen(e-periodica.ch))

SAFFA 1958, Halle 9  
Künstlerische Berufe



Katalog, *Saffa 1958, Zürich, Künstlerische Berufe*, Halle 9, o. S. (siehe S. 21)  
»die goldene Konstruktion, die leuchtend und vielseitig betrachtbar im oberen Teil der Halle den Besucher empfängt«



*Saffa 58, 2. Ausstellung: Die Schweizerfrau, ihr Leben, ihre Arbeit*, Heidi Leuenberger Koehli (Text), Annemarie Hubacher-Constam (Bild), Zürich: Europa Verlag, 1958, o. S.

**1963–1967, 1987–1991**

Haus Strauss, Aesch (LU)

Gartenarchitektur: Verena Dubach



Lisbeth Sachs, Haus Strauss, Aesch, Modell, 1967, gta Archiv / ETH Zürich  
© gta Archiv / ETH Zürich

Ferienhaus und Alterssitz am Hallwilersee : Architektin Lisbeth Sachs, *Das Werk*, 1969  
<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=wbw-002%3A1969%3A56%3A%3A1937>

Rahel Hartmann Schweizer, »Pfahlbau und Zelt für (Ferien-)Nomaden«, *Tec21*, Band 131, 2005  
<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=sbz-004%3A2005%3A131%3A%3A742>

»Bemerkenswert ist die Virtuosität, mit der Lisbeth Sachs im Ferienhaus am Hallwilersee (1964–1967) die Schlafwagenqualitäten auf eine achteckige Gebäudeform überträgt: Jedes der vier zellenartigen Zimmer belegt einen Sektor. Trotz ihrer minimalen Abmessungen und der a priori schwierig nutzbaren, gestreckten Trapezform gelingt es Sachs, ihnen durch die geschickte Anordnung von Türen und Schränke einen erstaunlichen Freiheitsgrad für Möblierung und Gebrauch zu verleihen. Über einen kontrastreichen *parcours architectural* ist die Intimität dieser Zimmerchen mit der Weite des Ufergrundstücks verbunden: Vom gedeckten Sitzplatz unter dem Haus gelangt man über eine schmale Betontreppe in einer schraubenförmigen Bewegung ins Wohngeschoss. Hier löst sich die geleitete Bewegung auf und die als Panorama inszenierte Landschaft dominiert die Raumstimmung. Der Betonkern mit dem Cheminée besetzt das Zentrum, eine lose Abfolge von verschiedenen Bereichen gemeinschaftsbezogener Natur entfaltet sich. Eine peripher angeordnete Treppe führt in den Individualbereich mit den vier Zimmern. Von diesen sind die beiden gefangenen wiederum direkt über Leitertreppen mit dem Wohnraum verbunden und beleben – Ventilen gleich – das Raumgefüge zusätzlich.«

Reto Gadola, »Zur Physik des Ferienhauses«, in: *Architektur der Sehnsucht – 20 Schweizer Ferienhäuser des 20. Jahrhunderts*, hg. von Reto Gadola, Zürich: gta Verlag, 2013, S. 66–77, hier S. 74.

[retogadola-Ferienhaus-BuchInhalt.pdf](#)

*Der dynamische Raum*, wie ihn die Wissenschaftler des 20. Jahrhunderts erarbeiteten, ist anders als der statische Blickpunkt eines auf einer Chaiselongue liegenden Menschen. Es wurde erkannt, daß die natürliche Art des Sehens eine bewegte und dynamische ist, und ein einziger Stand- oder Blickpunkt nicht genügt, da sonst das Rauntiefensehen nicht entstehen kann. Am interessantesten aber ist die Ergründung des dynamisch-bewegten Raumes, wie er beim Durchschreiten entsteht. Die medizinisch-biologische Forschung betont, daß es für diese Art der Wahrnehmung kein permanent objektives, absolutes Bezugssystem gibt. «Wir sind nicht nur in Raum und Zeit, sondern Raum und Zeit entstehen jeweils auch in uns, und darum gibt es einen notwendigen Zusammenhang zwischen der inneren und äußeren Bewegung» (Victor von Weizsäcker, *Wahrheit und Wahrnehmung*, 1943, S. 16, 27).

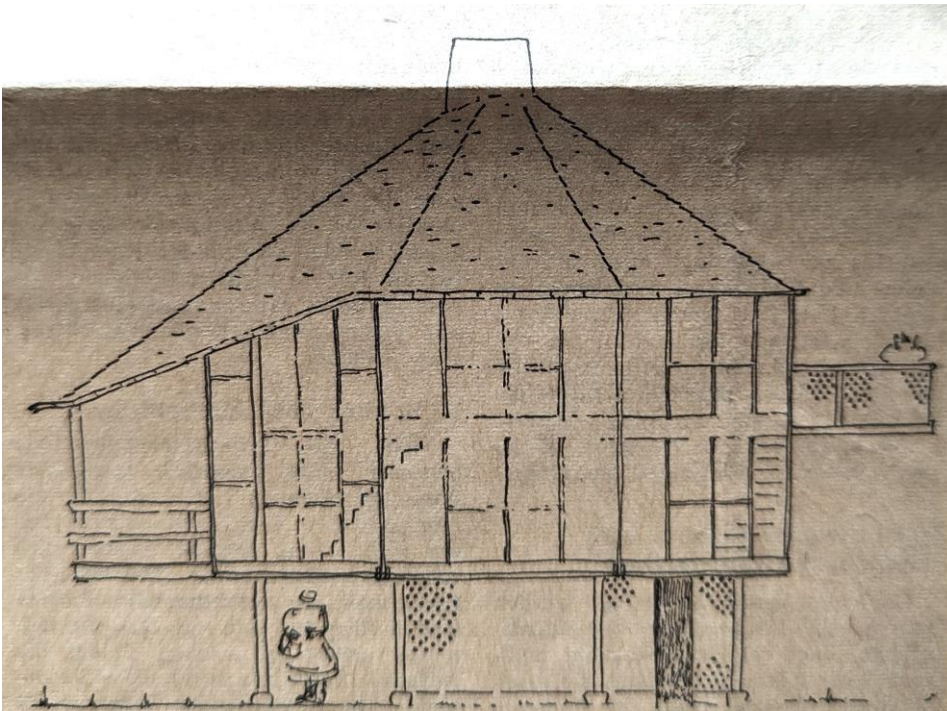
Dieses Betonen, daß Raum und Zeit auch in uns entstehen und wir nicht nur darin schwimmen und daß es eine Wechselbeziehung zwischen «innerer und äußerer» Bewegung gibt, ist die beste Kennzeichnung für die «Szene mit der Laufenden» von Paul Klee (vgl. Abbildung).

Denn, worum es geht, ist nicht nur der Ablauf einer einfachen oder zusammengesetzten Bewegung. Worum es geht, ist zugleich die Darstellung der Raumdynamik, die sich durch die Wechselbeziehung von Raum und dem ihn Durchschreitenden bildet.



Paul Klee, *d. Szene mit der Laufenden*, 1925, 247, Feder auf Papier auf Karton, 21,9/21 x 28,8 cm, Zentrum Paul Klee, Bern © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Sigfried Giedion, »Die Ungreifbarkeit des Raumes«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 90, Nr. 3432, Blatt 4, 22.8.1965



Auf die Freizeit des Menschen zu achten, ihm die Möglichkeit zu geben, sie seinem Wesen gemäss zu gestalten – da erst die richtige Betätigung in der Freizeit den Menschen zu einem Ganzen macht –, ist ein Hauptanliegen der Architektin Lisbeth Sachs. Soeben fanden wir sie in ihrem Atelier beim Entwerfen eines Ferienhauses an einem Schweizer See, ein heiteres Gebilde im Achteck und auf Pfählen, das seinem Besitzer die Möglichkeit geben wird, die Ferien- und Freitage nach strenger beruflicher Arbeit betrachtend, malend, kochend zu verbringen.



Die Architektin, die sich Gedanken über die Freizeitanlagen in unserer Stadt macht, ist Lisbeth Sachs, vielgereiste Künstlerin. Der 1. Preis im Wettbewerb für ein neues Badener Kurtheater und dessen erfolgreiche Baudurchführung machte ihren Namen bekannt. Ihr erster Auftrag nach dem Diplom an der ETH war ein Stöckli für Bauern in der Nähe von Baden, der zweite die Erweiterung des Nachbarhauses mit der Gestaltung eines Salon de musique für die welsche Dame. Es ist wohl kennzeichnend für diese Architektin, dass sie diese ihre beiden ersten Aufträge mit Liebe erwähnt und auch darauf hinweist, dass sie früh zum Kochen angehalten worden war und dazu, überall auf das Schöne zu achten. Ein Ausschnitt aus ihrer architektonischen und malerischen Arbeit ist zurzeit in den Räumen des Lyceumclubs Zürich beim Pfauen ausgestellt.

Anonym, »Die Bildungslücke«, Presseartikel, 19.02.1966, ohne Quellenangabe, Gosteli-Stiftung, Worblaufen, AGoF 299-194  
© Gosteli-Stiftung, Archiv

»Wenn viele ihrer späteren Projekte um die Vorstellung kreisen, Architektur müsse gleichsam aus der Landschaft herauswachsen, sich mit der Topographie verbinden, statt sich gegen sie abzuheben, so hat das im Grunde mehr mit Wright als mit Aalto zu tun. Das Stichwort heisst ›organische Architektur‹, wobei in diesem Falle mit ›organische‹ weniger die Form gemeint ist als der Prozess der Materialverarbeitung und der Raumschliessung, der Bedachung, des Öffnens, der Ausrichtung des Blicks auf Seh-Achsen. Insofern, eben, als ein Stück Leben, in die dritte Dimension projiziert. Das Haus hinwiederum fasste sie, wie sie selber sagte, als eine ›Werkstatt für Leben‹ auf. Wenn das Haus fertig ist, so meinte sie, beginnt erst die Aneignung durch den Bewohner; diese ist Teil der, eben, ›organischen‹ Entfaltung eines Bauwerks. Dabei knüpft die Architektur von Lisbeth Sachs – beispielweise im Falle eines Atelierhauses am Hallwilersee (1967) – äusserlich in keiner Weise etwa bei Frank Lloyd Wright an, übrigens genauso wenig wie bei Aalto. Sachs, so könnte man es sagen, übertrug das organische Bauen ins Prinzipielle, ins Weltanschauliche, wollte Architektur als eine angewandte Ökologie verstanden wissen. Und war insofern, als Tochter eines Elektro-Ingenieurs, der eine Zeitlang an der ETH unterrichtet hatte, die Naturwissenschaftlerin unter ihren Künstler-Architekten-Kollegen – obwohl die Instanz, der sie dabei in erster Linie vertraute, auch für sie immer die künstlerische Intuition war.«

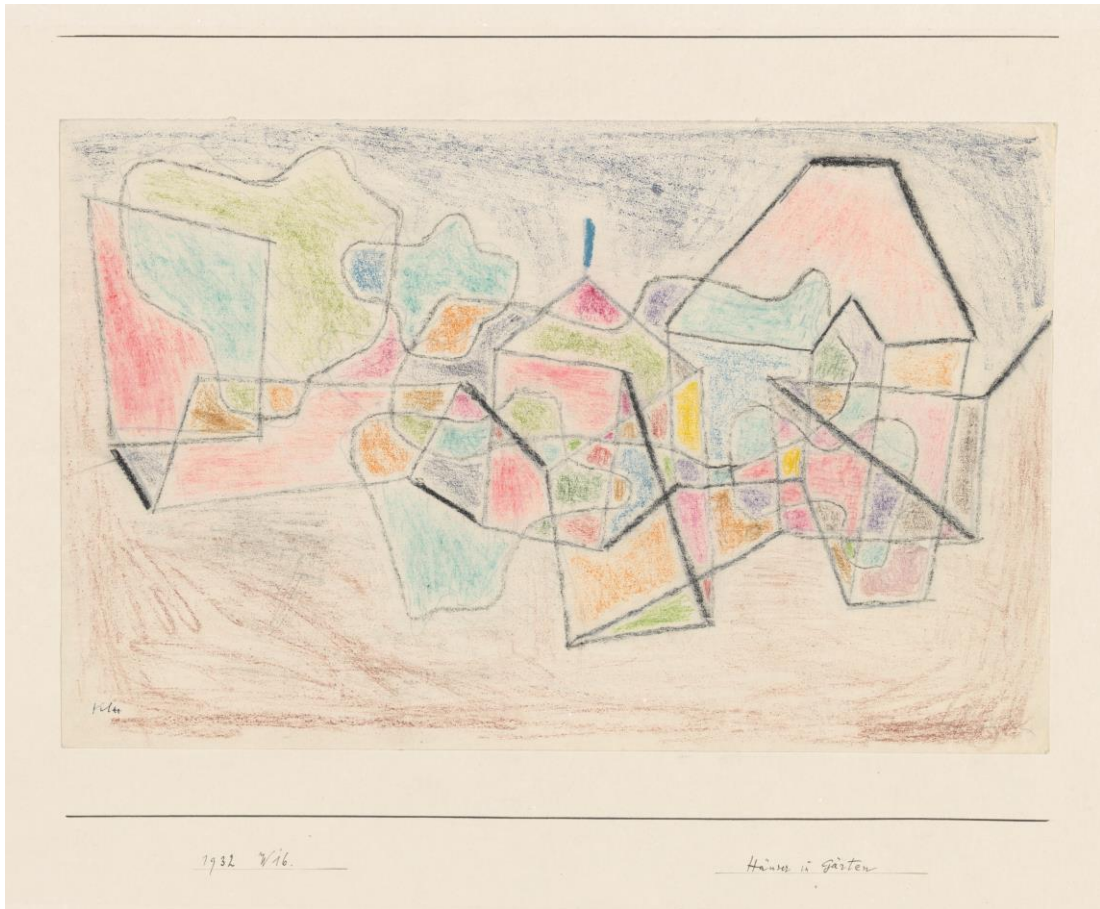
Stanislaus von Moos, »Doyenne der Schweizer Architektinnen«, in: *werk, bauen + wohnen*, Jg. 89, Heft 10, 2002, S. 2–3.

[Journal \(e-periodica.ch\)](http://Journal(e-periodica.ch))



»Mit dem Haus Strauss am Hallwilersee verwirklichte Sachs einen Kindheitstraum.« (Rahel Hartmann Schweizer)

Lisbeth Sachs, *Oktogon*, 25.3 x 17.8 cm, o. D., Aquarell, gta Archiv / ETH Zürich  
© gta Archiv / ETH Zürich



Paul Klee, *Häuser in Gärten*, 1932, 256, Tintenstift, Kreide und Bleistift auf Kreidegrundierung auf Papier auf Karton, 21 x 32,9 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Depositum aus Privatbesitz, Schweiz  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

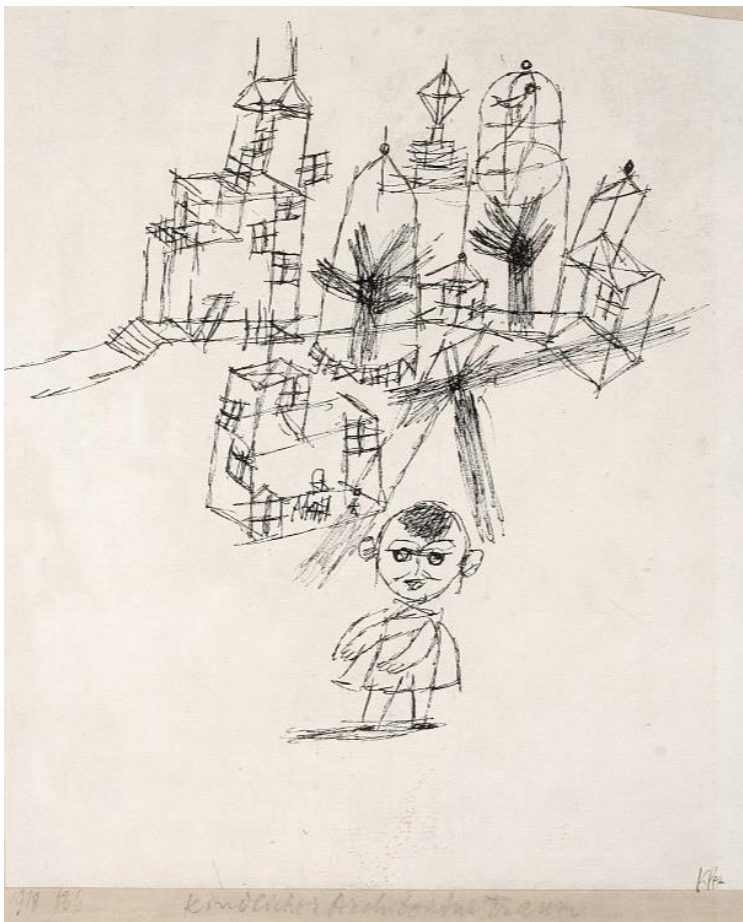


Paul Klee, *Häuser im Grünen*, 1925, 159, Ölfarbe und Aquarell auf Grundierung auf Leinwand auf Keilrahmen; originale, gefasste Rahmenleisten, 36 x 41 cm, Privatsammlung  
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Archiv



»Im Vorfeld der Eröffnung ihrer Werkstattausstellung 1976 hatte Lisbeth Sachs dem Kunstkritiker Peter Killer gestanden, mit den beiden Häusern in Aesch und Blauen [...] habe sie an Kindheitsträume angeknüpft. Killer attestierte ihr, das Erleben der Kindheit ins Erwachsenenalter gerettet zu haben, was den Künstler vor den übrigen Erwachsenen auszeichne. Sie war von der Ebenbürtigkeit des spielerischen Bastelns des Kindes, der Kreativität des Künstlers und der entwerfenden Tätigkeit des Architekten überzeugt [...]. Peter Killer erkannte in den beiden Häusern von Sachs die geistigen Vorläufer der Architektur des 21. Jahrhunderts, einer Architektur, die fast ausschliesslich auf erneuerbaren, nachwachsenden Materialien beruhe, die mit geringstem fremdem Energieaufwand Form annehme. ›Das Schaffen von Lisbeth Sachs scheint mir ein Schritt in jener Richtung zu sein, die einer geschundenen Welt wieder auf die Beine hilft.«

Rahel Hartmann Schweizer, *Lisbeth Sachs – Architektin, Forscherin, Publizistin*, Zürich: gta Verlag, 2020, S. 160.



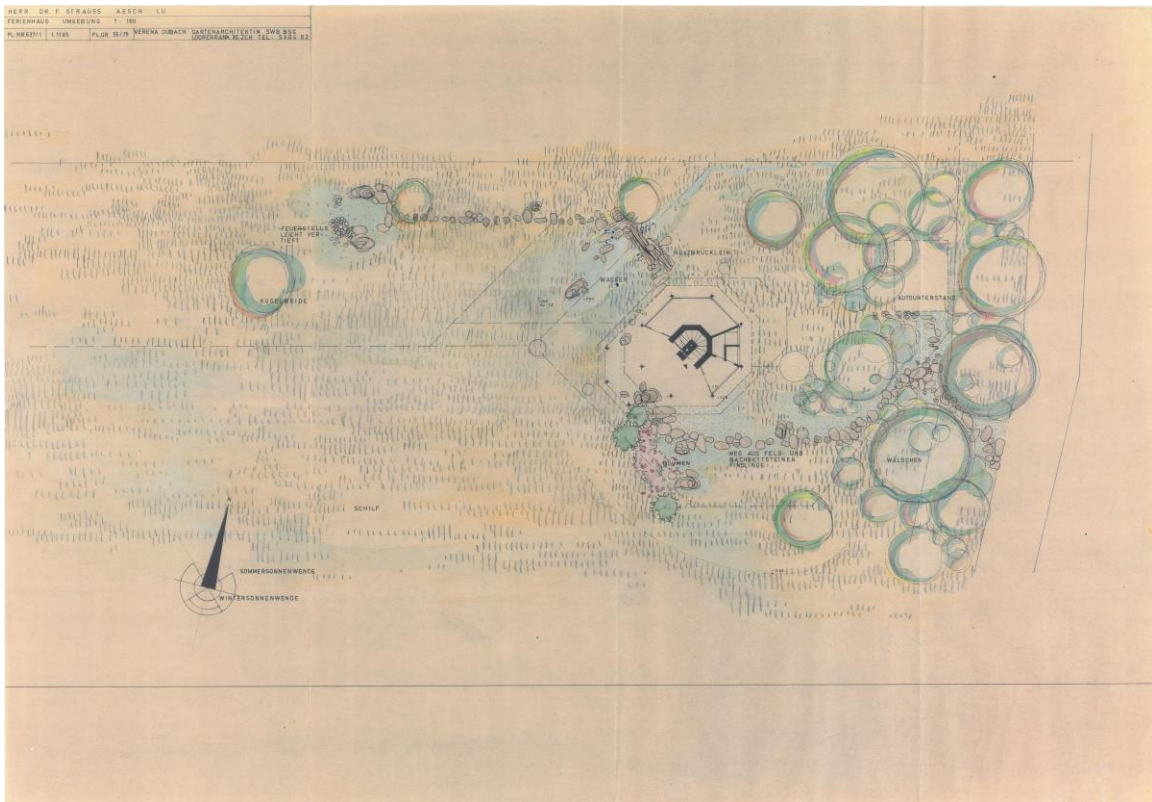
»Laut dem Kunsterzieher Hans Friedrich Geist äusserte Klee Anfang 1930 in einem Gespräch mit ihm zur Kinderzeichnung im Allgemein Folgendes ›Nur das Kleinkind, im ersten Stadium, deutet, forscht, entdeckt Möglichkeiten. Es spielt.«  
Osamu Okuda, »Topúte topětop nópě-tóp-tóp.« Paul Klee und die Formen der Kindersprache«, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee. Ich will nichts wissen*. Zentrum Paul Klee, Bern, 8.5.–29.8.2021; LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq, 25.9.2021–16.1.2022, Paris: Flammarion, S. 83–91, hier S. 90.

Paul Klee, *Kindlicher Architektur Traum*, 1918, 136, Feder auf Papier auf Karton, 15,2 x 12,8 cm, Muzeum Narodowe, Warschau

Wikimedia Commons

[File:Klee Childlike dream on architecture.jpg - Wikimedia Commons](#)

<https://www.creaviva-zpk.org/de/saper-vedere/paul-klee-und-architektur/architektur-in-klees-werken>



Verena Dubach, Gartenanlage, Ferienhaus Strauss, Aesch, 1: 100, 1965,  
gta Archiv / ETH Zürich  
© gta Archiv / ETH Zürich

Über Verena Dubach:

<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=tha-003%3A2018%3A0%3A%3A94>



Osamu Okuda, Der von Verena Dubach für die SAFFA 1958, Zürich  
entworfene Brunnen, Februar 2024  
© Osamu Okuda, ZPK

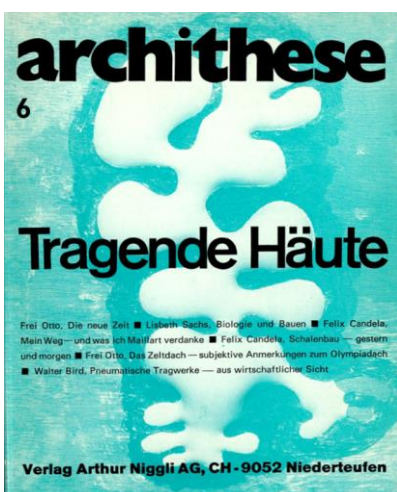
# 1971/1980

## Jugendhaus, Zürich, Projekt ohne Auftrag

»Besorgt um die Jugend war Sachs zeitlebens. Im Kontext der Studentenunruhen im Sommer 1968 und der Auseinandersetzung um ein autonomes Jugendzentrum (AJZ) im Zürcher Globus-Provisorium entwarf Sachs 1971<sup>1</sup> aus freien Stücken ein Jugendhaus in Form einer auf dem See schwimmenden Insel. Als Überdachung plante sie eine Holzgitterschalenkonstruktion in der Art, wie sie Frei Otto 1962 für die Deutsche Bauausstellung in Essen entwickelt oder 1967 für den Deutschen Pavillon an der Expo 67 in Montreal errichtet hatte. Die Raumgliederung erwächst allein aus der organischen Grundrissform. Es gibt kaum eine Funktion, an die Sachs nicht gedacht hatte. Die grösste Fläche reservierte sie für die kulturellen Räume: grosser Aktionsraum, kleiner Theaterraum, Kreativitätsraum, Kino, Musikraum und Pantomime. Für Begegnung und Reflexion waren die »Arbeitsgruppe Kultur«, der Besprechungs- und der Frauenraum sowie »Freiräume« im Aussenbereich vorgesehen, die sie mit Titeln wie »Zusammenarbeiten«, »Nachdenken im Freien«, »Wer hat noch eine Idee?«, »Wer macht mit?«, verband (Sachs, »Neue Wege«, 1982, S. 12). Die Grundbedürfnisse deckte sie mit einer »Beiz mit Küche«, einem Café, einer Notschlafstelle sowie Duschen, Toiletten und Garderoben ab. Schliesslich wollte sie mit einer Druckerei und einem Presseraum auch die Kommunikation nach aussen sicherstellen. Knapp zehn Jahre nach ihrem ersten Entwurf lancierte sie 1980 im Zuge der wieder aufgeflammtten Auseinandersetzungen um das AJZ den Vorschlag erneut. Als habe sich das organische Prinzip buchstäblich verwirklicht, war das Projekt nun um einige Zellen angewachsen. Konstruktiv orientierte sich Sachs nun an der Konstruktionsweise, die Frei Otto 1975 bei der Multihalle in Mannheim angewendet hatte. Als Hülle stellte sie sich eine opake oder transparente Kunststoffhaut sowie teilweise Schindeln beispielsweise aus Eternit vor.

<sup>1</sup> Mit Gewissheit datieren lässt sich der erste Entwurf dank einer Kurzbiografie von Sachs, in der für das Jugendhausprojekt das Jahr 1971 angegeben ist. »Die Mitarbeiter dieses Hefts«, in: *archithese*, 6 (1973), o. S. (Inhaltsverzeichnis).«

Rahel Hartmann Schweizer, *Lisbeth Sachs – Architektin, Forscherin, Publizistin*, Zürich: gta Verlag, 2020, S. 200.



*archithese* 6, 1973

Tragende Häute (hg. von Lisbeth Sachs)

Inhalt

Frei Otto, Die neue Zeit

Lisbeth Sachs, Biologie und Bauen

Felix Candela, Mein Weg – und was ich Maillart verdanke

Felix Candela, Schalenbau – gestern und morgen

Frei Otto, Das Zeltdach – subjektive Anmerkungen zum Olympiadhach

Walter Bird, Pneumatische Tragwerke – aus wirtschaftlicher Sicht

»Eine Würdigung des Schaffens von Lisbeth Sachs muss auch die vielen nicht ausgeführten Projekte berücksichtigen, bei denen es sich durchwegs um ebenso gut durchdachte wie phantasievolle Vorschläge mit einem Zug ins Utopische handelt. Durch ihre Offenheit, ihr lebendiges Interesse am Zeitgeschehen fand sie auch im fortgeschrittenen Alter leicht Zugang zur Jugend. Eines der schönsten Projekte ist denn auch ein schwimmendes Jugendzentrum im Seebecken Zürichs (1971), das durch organisch geformte Holzgitterschalen überdeckt worden wäre.«

Bruno Maurer, »Lisbeth Sachs 1914–2002«, in: *Badener Neujaahrsblätter*, 78, 2003, S. 222–226.

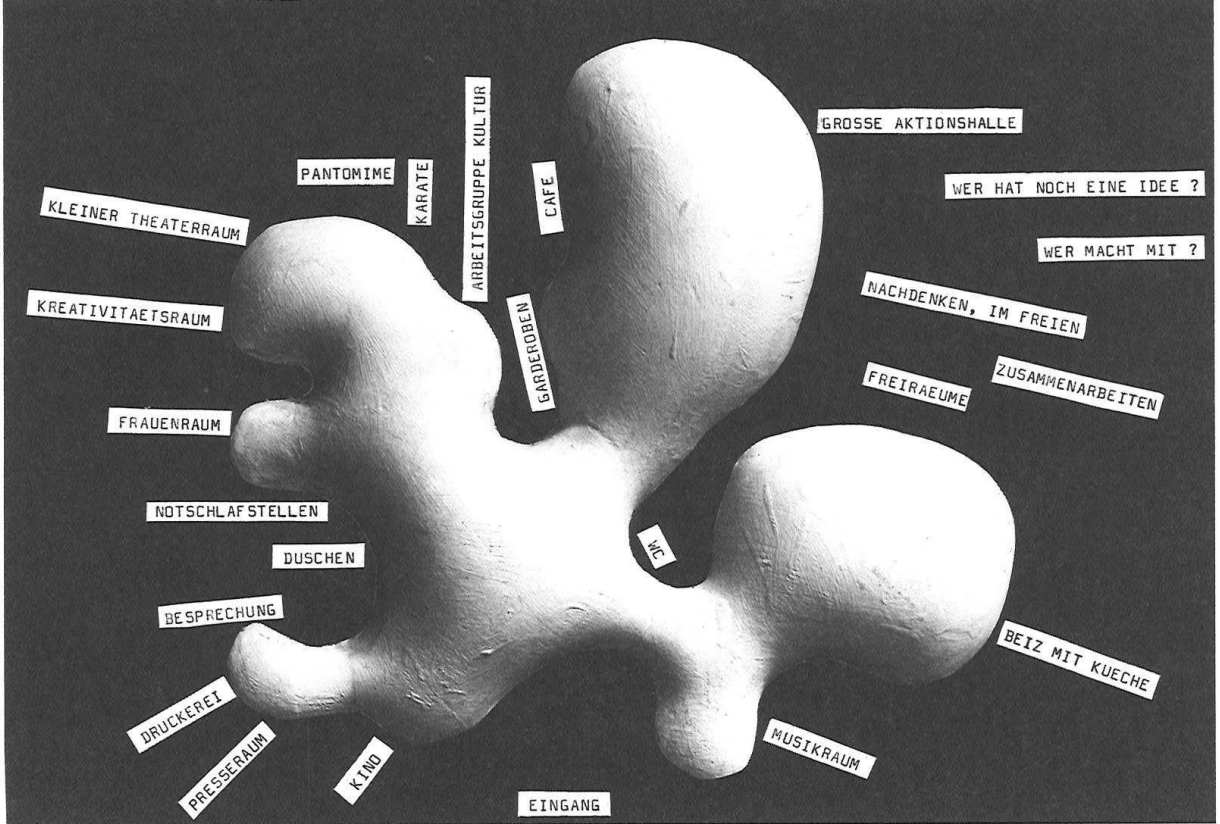
<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=ban-001%3A2003%3A78%3A%3A281>

## A Youth Centre for Zurich, Lisbeth Sachs

»Sachs wanted to build an affordable and quickly accomplished youth centre, maybe even as a temporary solution, floating on water, south of the beach near Tiefenbrunnen. She writes in her letter to Frech [city councillor], that building a community house, with common spaces for public use, would not only meet the city's need but also her own interest in doing something meaningful for more than just a family. As Sachs sends her proposal for a new youth centre, she attaches five documents and a copy of her article ›Die Dächer von Frei Otto‹. Except for the materials that Sachs mentions, the gta Archive includes more documents pertaining to her project. Such as a physical model, photographs of the model and other model studies, together with descriptions of a collage showing the program and even thorough calculations of the costs. The shape triggers thoughts about Alvar Aalto's lake-like vases, the elevation shows an affinity with Frank Lloyd Wright and the presented lightweight structures serve as the most important reference to Frei Otto. A first review of Sachs' model reveals an interest in her influences. On a blue painted MDF panel Sachs paints a five-sided red figure. Centered on the platform, Sachs places the building; a white molded irregular organic shape. The overall structure is a multi-carved grid of wooden battens, creating domes of various sizes. The plastic, partly translucent roof admits a soft, pleasant light. Internal space organization is based on an open floor plan where the different heights of the roof are differentiating and defining spaces. Interior walls, Sachs suggests, can be arranged by the users themselves. Offering wall elements which can be conducted and rearranged so the facilities could gradually expand or be removed.«

Petronella Mill und Felicia Liang, »A Youth Centre for Zurich, Lisbeth Sachs«, in: *Trans. Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich*, Nr. 34, 2019, S. 17–22, 165 (Footnotes), hier S. 21.

<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=trn-001%3A2019%3A0%3A%3A370>



Lisbeth Sachs, Jugendhaus, Zürich, 1971/1980, Variante I, 1971, Modellfoto mit der Beschriftung der Räume, gta Archiv / ETH Zürich © gta Archiv / ETH Zürich



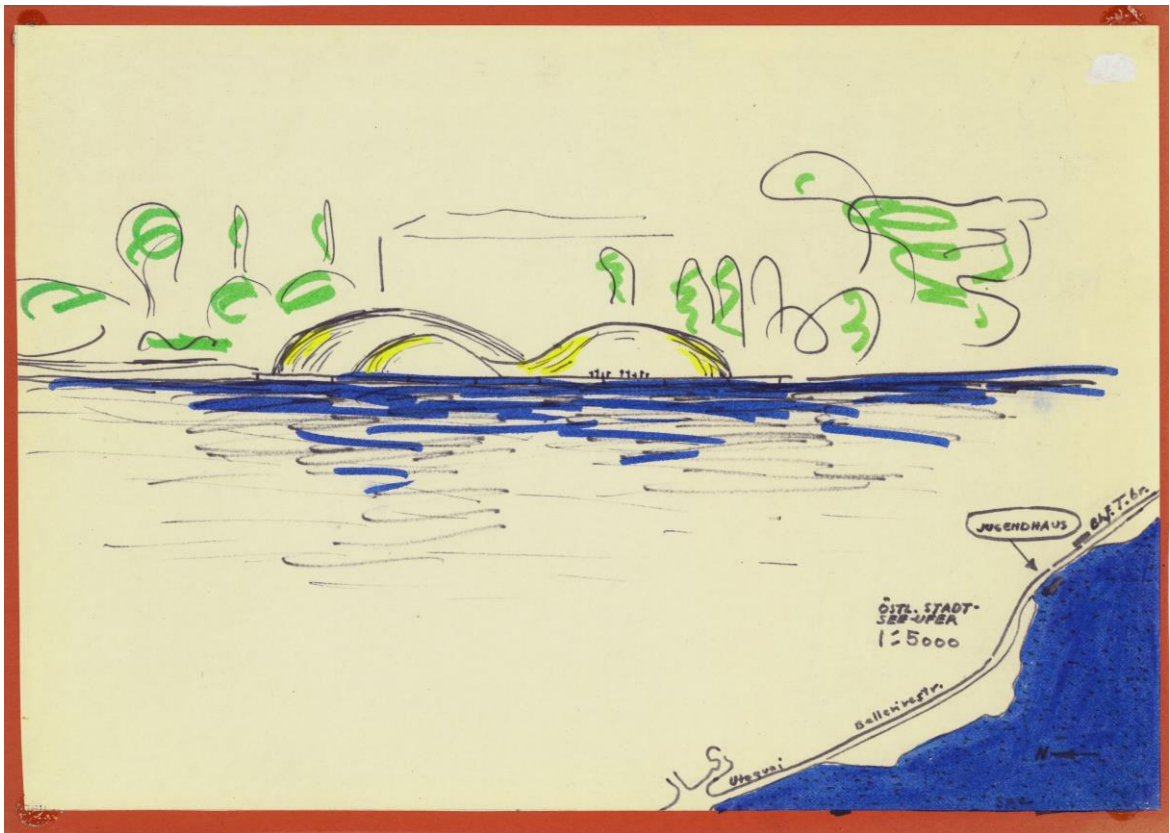
Paul Klee, *atmosphärische Gruppe*, 1929, 273, Aquarell und Feder auf Papier auf Karton, 30 x 22,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Depositum aus Privatbesitz, Schweiz © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



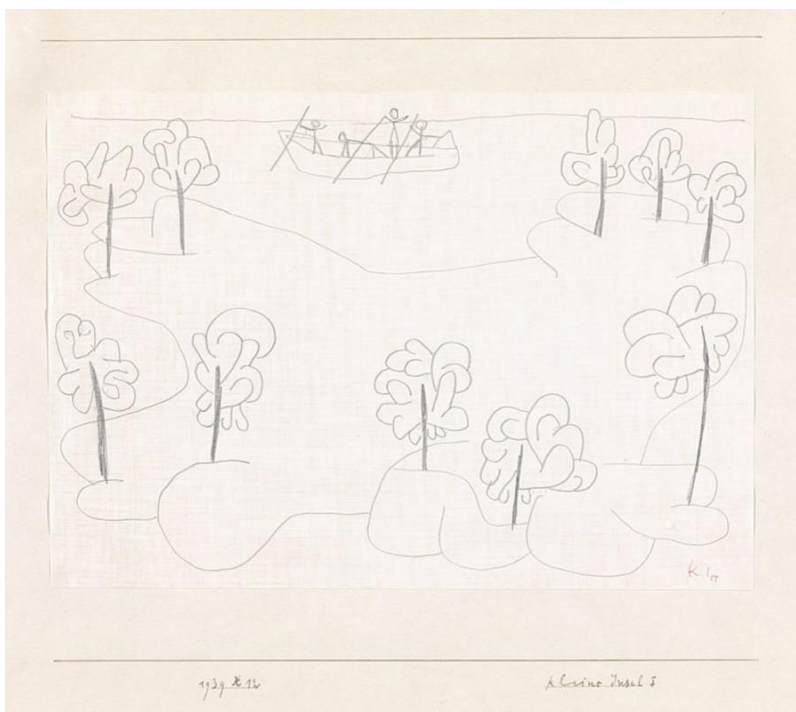
Lisbeth Sachs, Jugendhaus  
Zürich. Konzeptmodell,  
1971, Gips, Holzplatte  
bemalt, 25 x 31.5 x 7 cm, gta  
Archiv / ETH, Zürich  
© gta Archiv / ETH Zürich



Lisbeth Sachs, Jugendhaus  
Zürich. Projektvariante 1981  
Fotografie, 30 x 22.7 cm, gta  
Archiv / ETH Zürich  
© gta Archiv / ETH Zürich



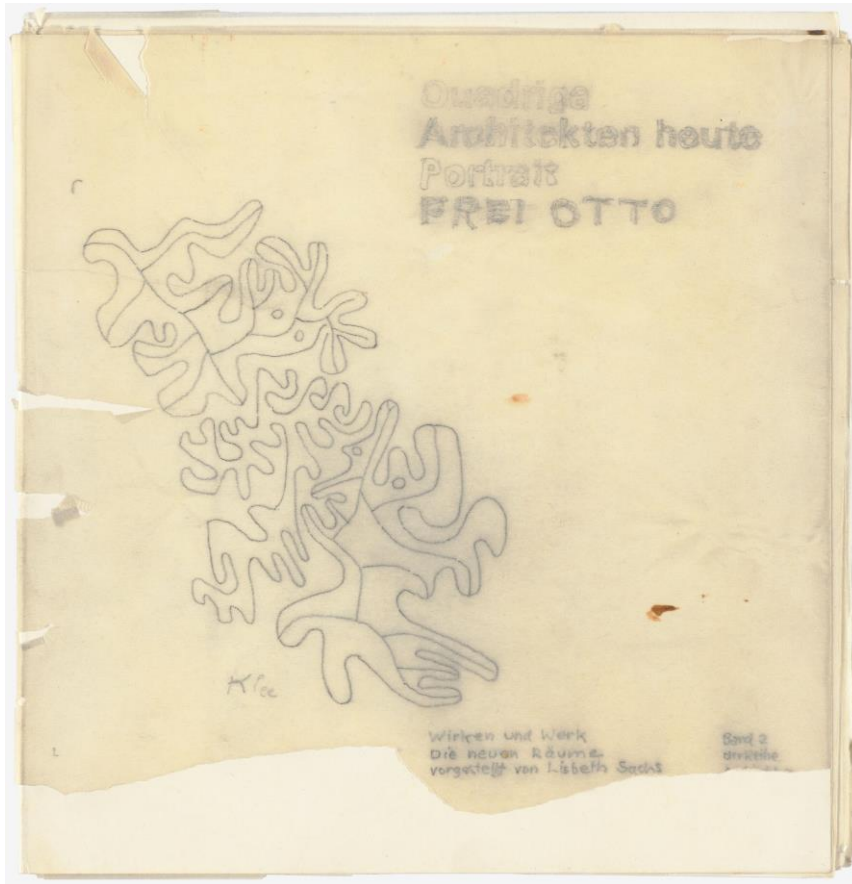
Lisbeth Sachs, Jugendhaus Zürich, Projekt 1971/1981; nicht ausgeführt, 1981, Faserstift auf Papier montiert auf rotem Karton, 21 x 29.4 cm, gta Archiv / ETH Zürich, © gta Archiv / ETH Zürich



Paul Klee, *kleine Insel I*, 1939, 332, Bleistift auf Papier auf Karton, 20,9 x 29,7 cm, Zentrum Paul Klee, Bern © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

**1984**

Buchprojekt, »Portrait Frei Otto«, 2. Band der Reihe, *Architekten heute*, Quadriga Verlag, Berlin

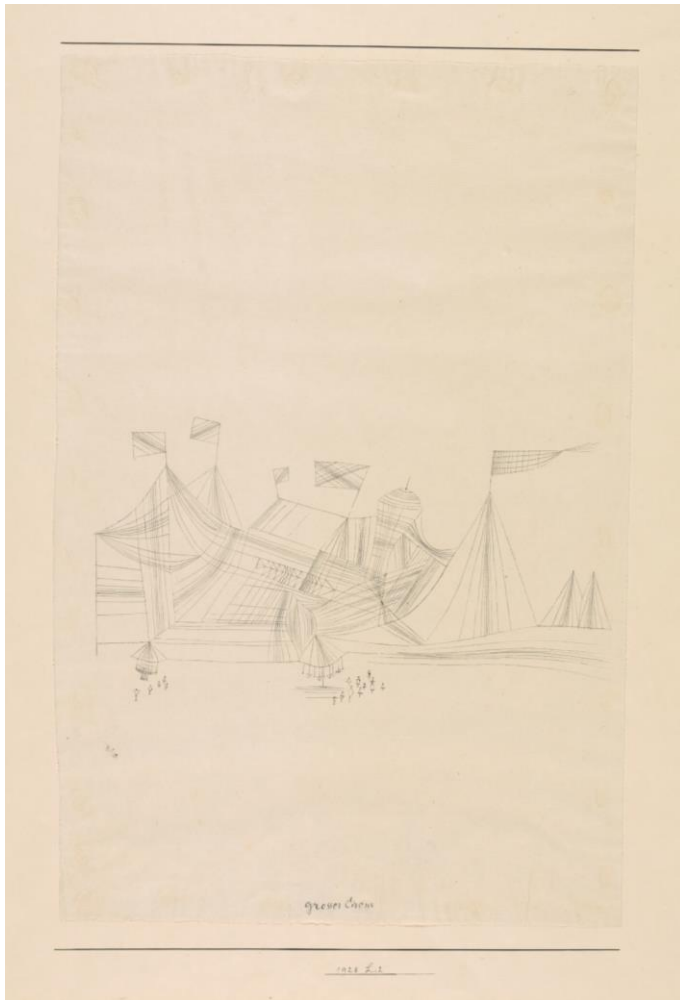


Lisbeth Sachs, Maquette für das Buchprojekt »Portrait Frei Otto«, 2. Band der Reihe, *Architekten heute*, Quadriga Verlag, 1984, gta Archiv / ETH Zürich  
© gta Archiv / ETH Zürich

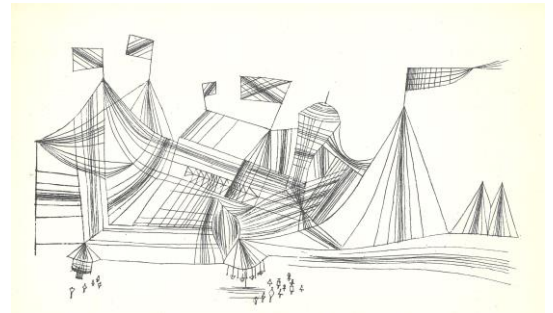


Paul Klee, *Ohne Titel*, 1930, 20, Radierung auf festem Bütten, Aufgedruck, 17,8 x 13,8 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Depositum aus Privatbesitz, Schweiz  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv





Paul Klee, *grosser Circus*,  
1928, 22, Feder auf Papier auf Karton,  
45,3/45,6 x 29,9/30,4 cm, Zentrum  
Paul Klee, Bern, Leihgabe aus  
Privatbesitz  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Abgebildet in: Gualtieri di San Lazzaro,  
*Paul Klee. Leben und Werk*, München:  
Droemer Knaur, 1958, S. 103



Tiia Monto, Blick vom  
Olympiaturm auf  
Olympiastadion (hinten),  
Olympia-Schwimmhalle (links)  
und Olympiahalle (rechts) im  
Olympiapark, München, 2014  
Wikipädia Commons

Link:  
[Munich - Olympiapark 3 - Frei Otto – Wikipedia](#)

Lisbeth Sachs über Frei Otto:  
<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=wbw-002:1970:57::2425>

»Ein besonderes Bedürfnis war ihr, Frei Ottos Werk in Beziehung zur bildenden Kunst zu setzen. So wollte sie das Titelbild des Buches mit einer Radierung Paul Klees aus dem Jahr 1930 gestalten, das Kapitel ›Zweige, Verzweigungen, verzweigte Konstruktionen‹ mit Piet Mondrians Gemälde *Bäume* (1912) eröffnen und wiederum mit Klee und dessen *Park bei Lu.* abschliessen. Als Vignette auf dem Schmutztitel schwebte ihr eine Zeichnung des Valley-Curtain-Projektes vor, das Christo und Jeanne-Claude 1972 in Rifle im US-Bundesstaat Colorado aufgebaut hatten [\*]. Sie überzeugte Frei Otto, die Wahlverwandtschaft von Natur, Technik und Architektur mit der Kunst in das Buch aufzunehmen, sodass er »mit dem Vorgehen, wie sie es schildern voll und mit Begeisterung einverstanden« war.

Am Ende waren Lisbeth Sachs' Ideen alle Makulatur. Der Verlag stellte ihr Konzept völlig auf den Kopf. Von ihrer Gliederung blieb nichts übrig und von ihren Texten nur das gemeinsam mit der Kunsthistorikerin Karin Wilhelm verfasste Vorwort sowie das Kapitel ›Begegnung‹, in dem die ursprünglich als eigenständige Rubriken geplanten Themen subsumiert wurden.«

Rahel Hartmann Schweizer, *Lisbeth Sachs – Architektin, Forscherin, Publizistin*, Zürich: gta Verlag, 2020, S. 152.

\* [Christo and Jeanne-Claude | Valley Curtain \(christojeanneclaude.net\)](http://christojeanneclaude.net)

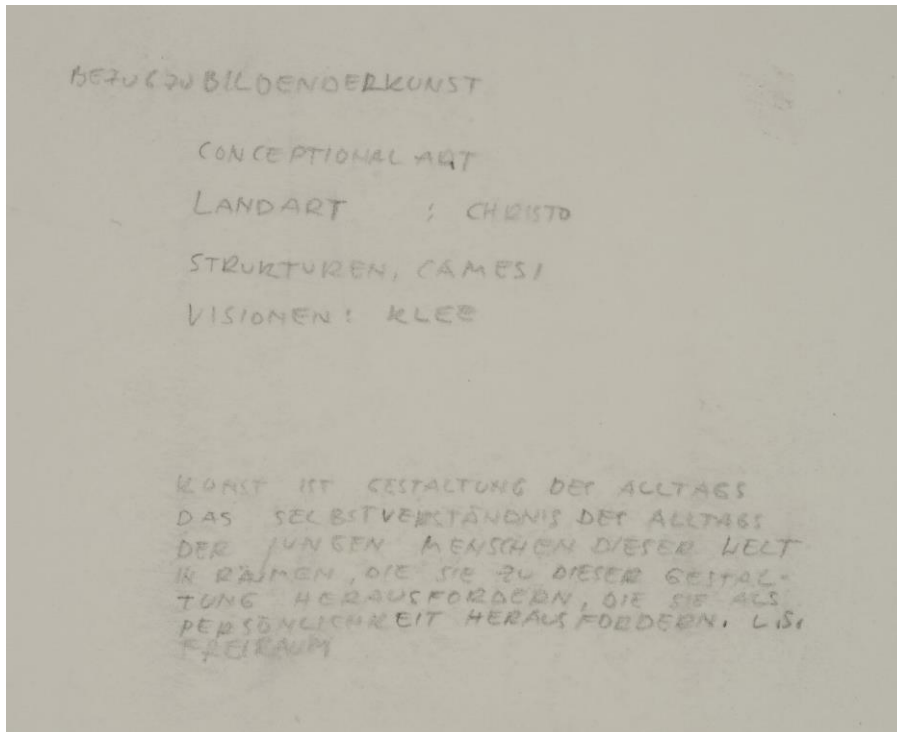


Paul Klee, *Park bei Lu.*, 1938, 129, Öl- und Kleisterfarbe auf Zeitungspapier auf Jute auf Keilrahmen; originale, doppelte Rahmenleisten, 100 x 70 cm, Zentrum Paul Klee, Bern © Zentrum Paul Klee, Bildarchiv

## Lisbeth Sachs, Notizen für das Buchprojekt Frei Otto, 1984

gta Archiv / ETH Zürich

© gta Archiv / ETH Zürich



### BEZUG ZU BILDENDER KUNST

CONCEPTUAL ART

LANDART: CHRISTO

STRUKTUREN, CAMESI\*

VISIONEN: KLEE

KUNST IST GESTALTUNG DES ALLTAGS  
DAS SELBSTVERSTÄNDNIS DES ALLTAGS  
DER JUNGEN MENSCHEN DIESER WELT  
IN RÄUMEN, DIE SIE ZU DIESER GESTAL-  
TUNG HERAUSFORDERN, DIE SIE ALS  
PERSÖNLICHKEIT HERAUSFORDERN. L. S.  
FREIRAUM

\*

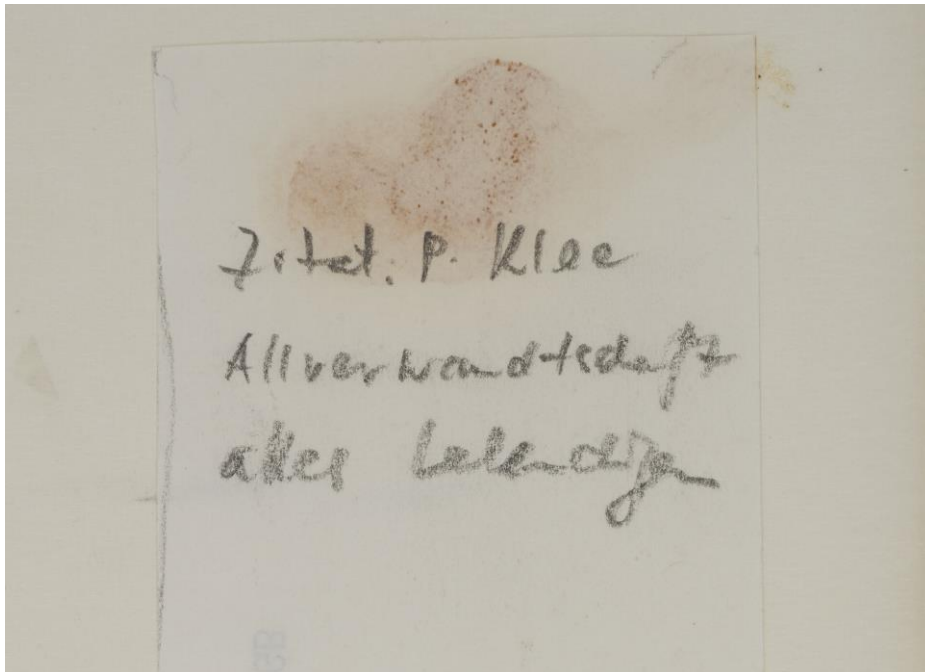
[Gianfredo Camesi \(e-periodica.ch\)](http://e-periodica.ch)

[Gianfredo Camesi – Musées & expositions - EPFL](#)

## Lisbeth Sachs, Notizen für das Buchprojekt Frei Otto, 1984

gta Archiv / ETH Zürich

© gta Archiv / ETH Zürich



Zitat. P Klee

Allverwandtschaft

Alles Lebendigen

Selbst in abstraktesten Gebilden könnte man noch den Faden zum Urbildlichen spüren. Allerdings gehört dann eine spezifische Art von Erfahrung dazu. Aber manchmal ist schon auf den ersten Blick das Urbild des Abstrahierten zu eruieren. Man kann sich wiederfinden im Pflanzlichen. So wie Franziskus alle Brüder nennt, so wäre oft etwas von dem ausgesprochen. Das geht dann weiter wie im Landschaftlichen. Dies ist wohl eine neue Wertung, und da ist auch einbezogen: Wasser, Land, Luft, Wolken, Stein, Baum, Tier, Mensch, Maschine.

Petra Petitpierre, *Aus der Malklasse von Paul Klee*, Bern: Benteli, 1957, S. 35.

»Um uns blickend werden wir der Verwandtschaft von botanischen mit animalischen und mit Formen neuester Bauweisen gewahr. Allverwandtschaft lebendiger Gestalt wird sichtbar. Auffallend tritt heute eine Verschwisterung der Bauten des Menschen mit jenen der Natur in Erscheinung. Sie sagt die unbewusste Sehnsucht danach aus, Dissonanz zwischen Mensch und Natur auszumerzen.«

Lisbeth Sachs, »Biologie und Bauen«, in: *archithese*, Heft 6, 1973, S. 15-17, hier S. 15.

»ABSTRACT - Characterized by continuity, inventiveness, and a fervent exploration of the relationship between architecture and the environment at large, the work of Lisbeth Sachs was included in the 1979 issue of the *Aktuelles Bauen* magazine on women and architecture. This contribution proposes an in-depth review of Sachs' underexplored work, suggesting a better understanding of her role as a practicing woman architect at a time when this task was not a matter of course. It places an emphasis on the dialogue Sachs established with her contemporaries, on the dense network of experiences that shaped her design approach, and on the ways it intersected with the late twentieth-century discourse on the relationship between architecture, ecology, and nature. It is not coincidental that the work of Frei Otto would have a long-lasting influence on Sachs' design experimentation, informing her theoretical and applied design projects. Her design exploration, too, was influenced by the technological advances, the societal changes and the shifts in the cultural agency of architecture, proposing each time a solution that addressed, rather than excluded, its surrounding context, cultural, physical, or environmental.«

[\(75\) On the Work of Lisbeth Sachs. From the Aesthetic to the Environmental Impact of Building | Matina Kousidi - Academia.edu](#)

## **Reactions to Frei Otto's Pritzker Prize Win (2015):**

RENZO PIANO

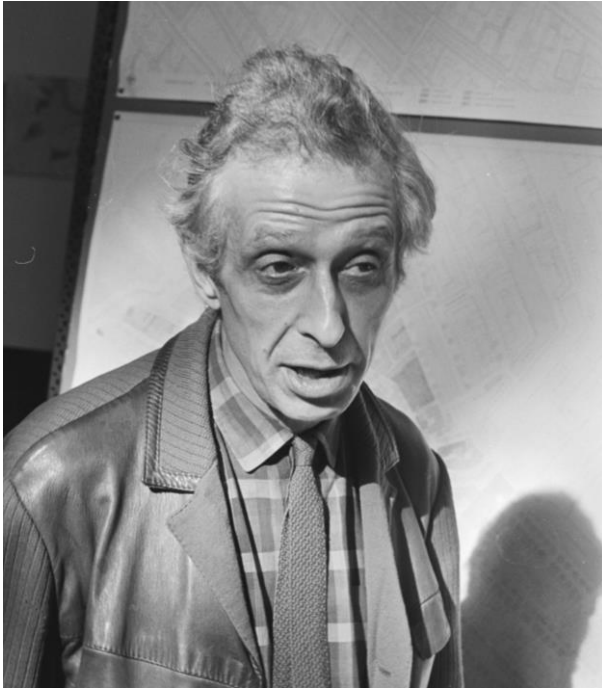
Frei Otto has been one of the most seminal people on my route to architecture.  
By the clear determination to work on basic shelters for human communities.  
And exploring the movement of forces within the structure to make it visible.  
Celebrating lightness.  
And fighting against gravity.  
He succeeded in this and he will always be in my thoughts.

RICHARD ROGERS

Frei Otto is a revolutionary architect and structural engineer. He is renowned for his development and use of ultra-modern and super-light tent-like structures, and for his innovative use of new materials.  
He is a great teacher and set up his own Institute for Lightweight Structures at the University of Stuttgart in 1964, making early use of computer modeling to create sensational membrane structures, inspired by natural phenomena — from birds' skulls to soap bubbles and spiders' webs.  
Frei Otto is one of the great architects and engineers of the 20th Century and his work has inspired and influenced modern architecture, as we all learn to do more with less, and to trade monumental structures for economy, light and air.

[Architects' Reactions to Frei Otto's Pritzker Prize Win | ArchDaily](#)

## Aldo van Eyck (1918–1999)



Bert Verhoeff / Anefo, Aldo van Eyck, bei der Pressekonferenz in der Zuiderkerk über das Sanierungsgebiet Nieuwmarkt, Amsterdam, 8. Oktober 1970  
Wikimedia Commons

[File:Architect Aldo van Eyck, Bestanddeelnr 923-9085.jpg - Wikimedia Commons](#)

Der niederländische Architekt Aldo van Eyck studierte von 1938 bis 1942 an der ETH in Zürich. Dort lernte er seine zukünftige Frau Hannie van Roojen kennen, die an zahlreichen Projekten beteiligt sein wird. Sie schlossen Freundschaft mit dem Kunsthistoriker:innen-Paar Carola Giedion-Welcker und Sigfried Giedion, die sie in die Welt der modernen Kunst, unter anderem in die von Paul Klee, einführten. Sie genossen die anregende Atmosphäre in Zürich, wo viele Kunstschaaffende vor nationalsozialistischen Verfolgungen Zuflucht fanden. Ab 1946 etablierte sich das Ehepaar van Eyck in Amsterdam, wo sie die Künstlergruppe Cobra verteidigten, die wegen ihrer Nähe zu Kinderkunst angefeindet wurde. Sie entwarfen zwischen 1947 bis 1978 bis zu 750 Spielplätze. Van Eyck war, wie unter anderem Paul Klee, davon überzeugt, dass er zu den Ursprüngen der Kreativität zurückkehren müsse, um neues Wesentliches zu schaffen. Er interessierte sich besonders für den kreativen Prozess bei Kindern. Durch Bücher und Reisen studierte er auch »nichteuropäische« Kulturen.

### **Paul Klee, *mittelalterliche Stadt* (1924) in der Sammlung von Aldo van Eyck**

Aldo van Eyck erwarb 1944 zwei Werke von Paul Klee. Während er das Aquarell *in der Einöde* (1914) im gleichen Jahr wieder verkaufte, hing die Zeichnung *mittelalterliche Stadt* (1924) bis zu seinem Tod in seiner Wohnung. Die Zeichnung ziert eine von van Eyck gestaltete Nummer der Zeitschrift *Forum*. Er kombinierte dabei eine Illustration eines Dorfes in Kamerun mit der Abbildung von Klees Werk und wies damit auf Parallelen hin. Weitere Verwandtschaft mit Klees verschachtelter Darstellung einer Stadt findet sich bei van Eycks Tripolis Bürokomplex in Amsterdam.

In einem Brief an Lily Klee bittet Hannie van Eyck 1946 darum, das Gemälde *Park bei Lu*. (1938) zu erwerben, welches jedoch unverkäuflich war.

### **Städtisches Waisenhaus, Amsterdam, 1955 – 60**

Das städtische Waisenhaus in Amsterdam ist das berühmteste Gebäude von Aldo van Eyck. Er verband hier Architektur, Städtebau und moderne Malerei. Mit der hierarchielosen Zellenstruktur, die auf einem einzigen, simplen Raummodul basiert, stellte van Eyck das menschliche Mass ins Zentrum seiner Architektur. Das Kinderheim war sowohl ein Haus als auch eine Stadt für Kinder. Es gelang ihm, Mikro- und Makrokosmos zu verbinden. Das Gebäude wird heute als eine offene Bürolandschaft für flexibles Arbeiten genutzt. Die Anordnung von Quadraten erinnert stark an Klees Quadratbilder.

### **Documenta X, Kassel, 1997, Installation von Aldo van Eyck mit Zitat von Paul Klee**

1997 wurde Aldo van Eyck an die documenta X in Kassel eingeladen, eine Ausstellung über sein Schaffen zu kuratieren. Dafür wählte er folgendes Zitat aus Paul Klees Vortrag in Jena (1924) aus: »Es kann nichts überstürzt werden. Es muss wachsen, es soll hinauf wachsen, und wenn es dann einmal an der Zeit ist, jenes Werk, desto besser! Wir müssen es noch suchen. Wir fanden Teile dazu, aber noch nicht das Ganze. Wir haben noch nicht diese letzte Kraft, denn: uns trägt kein Volk.«

Fabienne Eggelhöfer

Über Aldo und Hannie van Eyck, siehe: [about | \(vaneyckfoundation.nl\)](https://www.vaneyckfoundation.nl/)

»[...] Anlässlich der Holland-Nummer einer Schweizer Architekturzeitschrift sandte van Eyck dem damaligen Redaktor 1981 einen Brief – mit Sicherheit den längsten, den dieser jemals empfing (»Ex Turico Aliquid Novum«, »archithese« 5, 1981). Er handelt, statt von Holland, von Zürich: der ETH, ihren Dozenten und ihren Mucken. Von Otto R. Salvisberg, Hans Hofmann (dem Landi-Architekten), Alphonse Laverrière, Friedrich Hess, William Dunkel, aber auch Linus Birchler. Unter ihnen hatte van Eyck 1938–1942 das Architekturstudium absolviert.

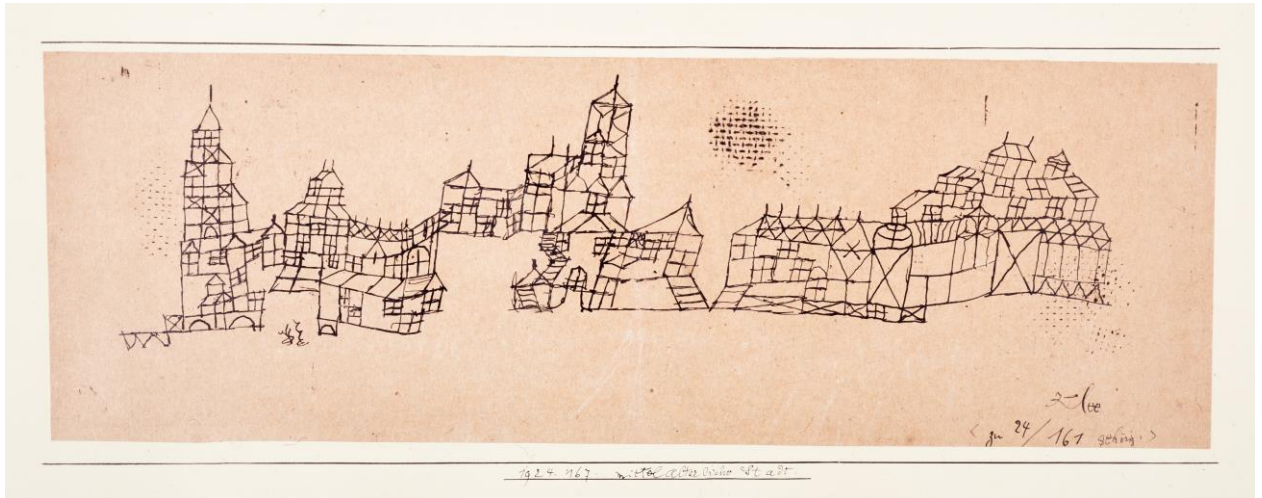
Der Brief handelt auch von der Begegnung mit einer Dame. Diese war dem Studenten zunächst durch einen ungewöhnlich breitrandigen Hut aufgefallen, in einer Kunstgalerie über dem Café Select, und dann durch ihr vehementes Eintreten für die moderne Kunst. Die Rede ist von Carola Giedion-Welcker. Die engagierte Kunsthistorikerin hat den holländischen »Feuervogel«, wie sie ihn taufte, alsbald in den Doldertal-Kreis aufgenommen. Eine direkte Spur zu Constantin Brancusi in Paris, zu Hans Arp in Meudon und später zu Richard Paul Lohse in Zürich war damit gelegt.«

Stanislaus von Moos, »Baukunst und »Infant Joy«. Der Architekt Aldo van Eyck«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 219, Nr. 253, Samstag/Sonntag, 31. Oktober/1. November 1998, S. 65.

Link. [Neue Zürcher Zeitung 31. Oktober 1998 — e-newspaperarchives.ch](https://www.e-newspaperarchives.ch/Neue_Zuercher_Zeitung_31._Oktober_1998/)

## 1944

Aldo van Eyck erwirbt Klees Zeichnung *mittelalterliche Stadt* bei der Galerie Kunst-Chammer in Zürich.



Paul Klee, *mittelalterliche Stadt*, 1924, 167, Feder auf Papier auf Karton, 12 x 36 cm, Standort unbekannt, Foto: Bart van Bussel, Amsterdam  
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Francis Strauven hat diesbezüglich folgendes geschrieben:

»As far as I know Aldo & Hannie had 2 Klee works: the Tightrope Walker, a lithograph from 1923 and *Mittelalterliche Stadt*, a pen drawing from 1924. The last one Aldo discovered at the display window of a Zurich art gallery. He went there frequently to admire it, until the gallerist, on the advice of Klee's widow, decided to sell it at a reduced price to ›that young man who comes to look at it in the window every evening.«  
(E-Mail von Francis Strauven an Stanislaus von Moos/Osamu Okuda, 05.02.2024)

Vgl.

E. Br., »Die Kunstchammer«, in: *Das Werk*, Jg. 31, Nr. 1, 1944, S. XVII.

Link:

<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=wbw-002:1944:31::935>



# Kunst-Chammer

Die kleine Galerie der guten Maler

Zürich 2, Stockerstrasse 42, 1. Stock, Haus zur Bleiche • Telefon 58939

Zürich, den 25. Mai 1944.

Sehr geehrte Frau Klee,

Die Sache ist nun entschieden. Es hat, wie Sie sagen, keinen Sinn, sich mit Leuten herumzuschlagen die ständig unentschlossen und mit immer neuen Vorschlägen zu einem kommen. So haben wir in diesem Fall die Sache kurz gemacht und Sie erhalten nun das Bild:

## "Bei vergehender Zeit"

anbei per express retour. In Zukunft werden wir Sie mit solchen Angeboten nicht mehr behelligen, denn für alle Beteiligten ist es schliesslich nur unangenehm.

Wir freuen uns hier auf die neue Sendung, welche wir in grossen Ehren halten werden. Neben denjenigen Interessenten, welche nur kommen um möglichst "günstige" Preise herauszuwirtschaften haben wir auch andere, wirkliche Freunde dieser Kunst. Mit diesen rechnen wir nun für die Zukunft.

Entschuldigen Sie alle diese Bemühungen und empfangen Sie von uns die besten Grüsse,

Walter Heuberger

Brief von der Kunst-Chammer (Walter Heuberger) an Lily Klee, 25.05.1944, Zentrum Paul Klee, Schenkung Familie Bürgi  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

um 1944

Aldo und Hannie van Eyck übernehmen Klees Tunis-Aquarell *in der Einöde* von Curt Burgauer in Küsnacht. Sie behalten das Blatt nicht lange Zeit und verkaufen es Franz Meyer.



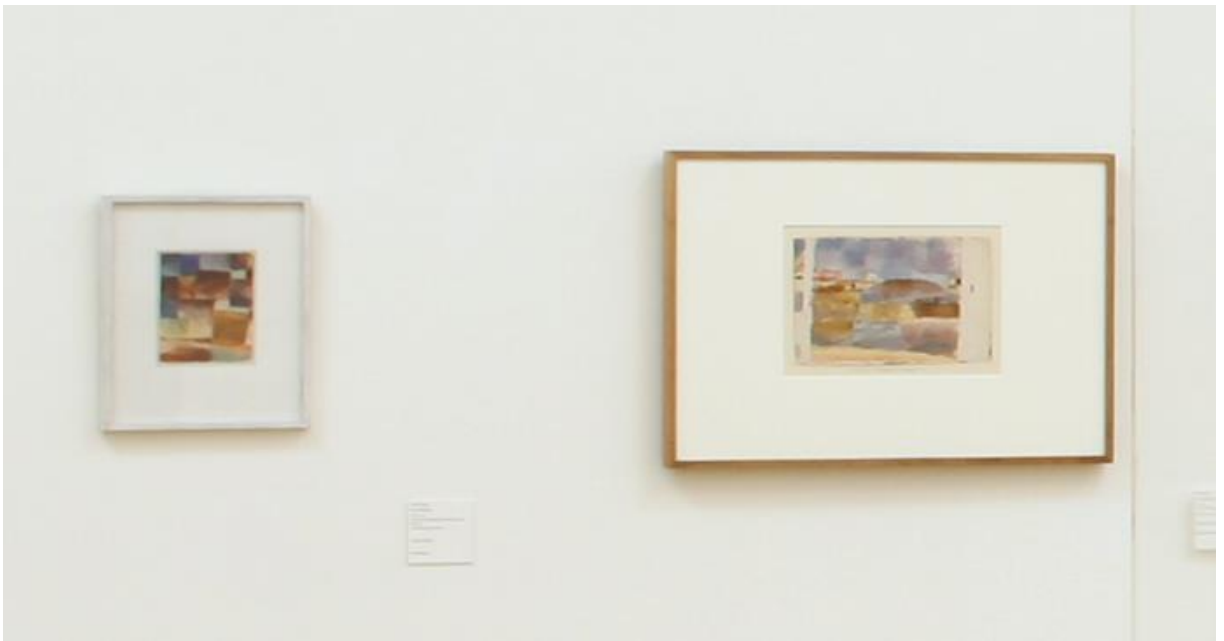
Paul Klee, *in der Einöde*, 1914, 43, Aquarell und Bleistift auf Papier auf Karton, 17,4 x 13,9 cm, Privatbesitz, Schweiz  
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Link zu Curt Burgauer, Metropolitan Museum of Art:  
[Curt Leopold Burgauer \(or Kurt\) - The Metropolitan Museum of Art \(metmuseum.org\)](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/1911.100)

Wichtig ist mir, dass bei "In der Einöde" die Besitzverhältnisse in den 40er Jahren geklärt werden. Anscheinend hat ja Curt Burgauer das Aquarell von Rosengart übernommen. Wann und unter welchen Umständen es zu Aldo van Eyck kam, kann vielleicht Curt Burgauer selbst noch sagen (Allmendstrasse 28, 8700 Küsnacht, Tel 01/910 52 84). Aldo van Eyck, der bekannte holländische Architekt studierte damals in Zürich (sehr befreundet mit dem Haus Giedion). Eine gemeinsame Bekannte, Frau Sonja Marjasch, die von mir wusste, dass ich auf der Suche sei nach einem "Klee mit Quadrätchen", hörte anscheinend, dass die van Eycks etwas verkaufen müssten oder wollten. Mit ihr ging ich zu ihnen an die Frohburgstrasse und kaufte das Aquarell für SFr. 300.--. Der Zeitpunkt, wie mir jetzt scheint, im Verlauf von 1944. Das Aquarell befindet sich immer noch in dem von van Eyck geschaffenen sehr besonderen Rahmen.

Brief von Franz Meyer an Josef Helfenstein, 08.01.1998, Ausschnitt, Zentrum Paul Klee, Bern

© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



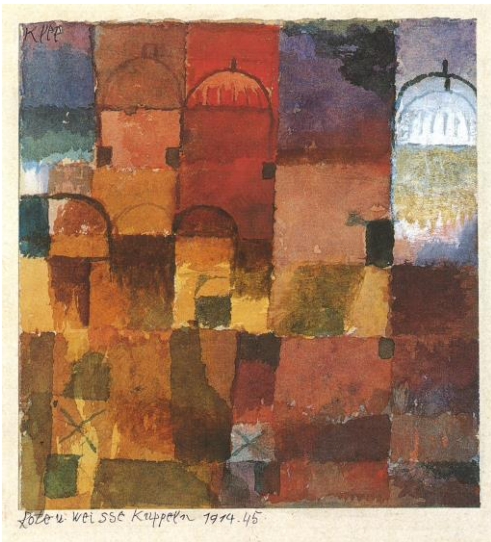
Zentrum Paul Klee, Saalaufnahme aus der Ausstellung *Auf der Suche nach dem Orient / Paul Klee. Teppich der Erinnerung*, 2009. Links: *In der Einöde*, 1914, 43; rechts: *vor den Toren v. Kairuan*, 1914, 216

© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

In der Ausstellung *Auf der Suche nach dem Orient / Paul Klee. Teppich der Erinnerung*, die 2009 im Zentrum Paul Klee stattfand, war das Aquarell *in der Einöde* in dem von van Eyck geschaffenen weissen Rahmen zu sehen.



Paul Klee, *vor den Toren v. Kairuan*, 1914, 216, Aquarell auf Papier auf Karton, 20,7 x 31,5 cm, Zentrum, Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

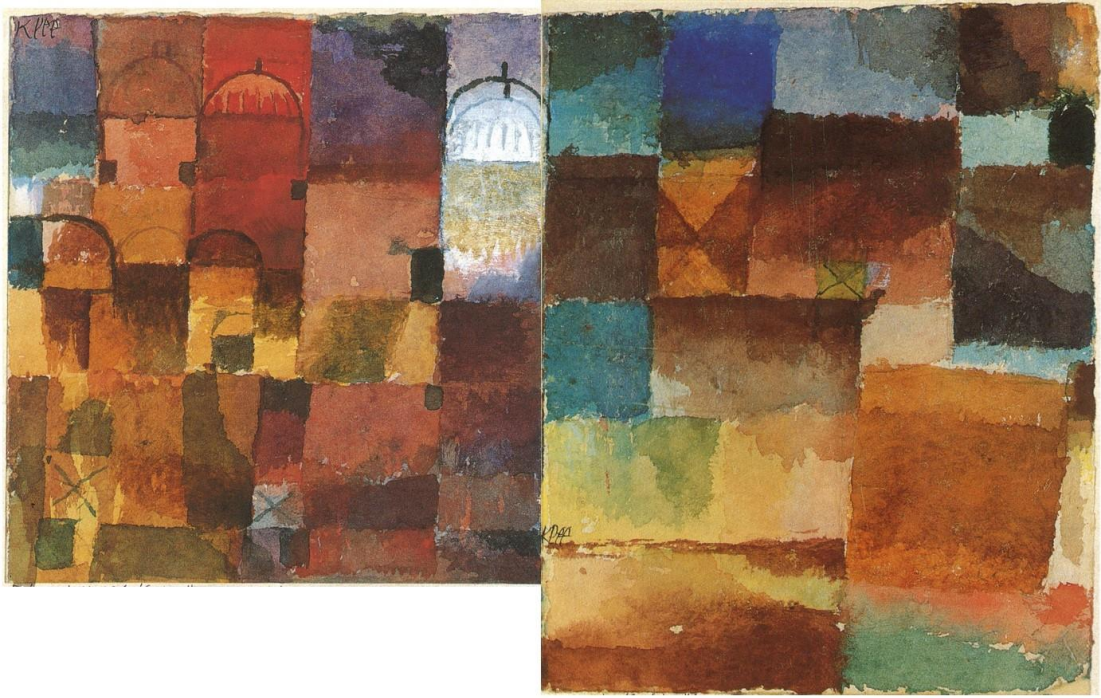


Paul Klee, *Rote u. weiße Kuppeln*, 1914, 45, Aquarell und Goauche auf Papier auf Karton, 14,6 x 13,7 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf  
Wikimedia Commons

»Ende April/Anfang Mai 1914, gleich nach der Rückkehr aus Tunesien, malte Klee mit Aquarellfarben eine Komposition, aus der er anschließend mit der Schere die Teilstücke *in der Einöde* 1914.43 (Kat. 35) und *Rote u. weiße Kuppeln* 1914.45 (Kat. 36) machte: als Vorlage diente ihm die Reiseskizze, die seit 1921 im Œuvre-katalog unter der Eintragung *Vor den Toren von Kairuan (ursprüngliche Fassung vor der Natur)* 1914.216 steht (Abb. 2). Eine Rekonstruktion (Dok. B) macht deutlich, inwieweit Klee die lockere Gitter-Konstruktion der Vorlage adaptierte und durch die Überlagerung mit viereckigen Farbfeldern eine abstrahierte Landschafts-Komposition aufbaute.«

Wolfgang Kersten, Osamu Okuda, *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung*, Stuttgart: Hatje, 1995, S. 48.

[File:Rote und weiße Kuppeln, Paul Klee \(1914\).jpg - Wikimedia Commons](#)



Rekonstruktion von 1914, 43 und 1914, 45  
© Osamu Okuda, ZPK



*Ohne Titel, Fantasiearchitektur mit Wendeltreppe*, von Paul Klee 1914 aus Tunesien mitgebracht, Aquarell auf Papier, 31,2 x 42 cm, Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Postkarte, Kairouan – Vue générale prise de la Route de Sousse, Phot Neurdein et Cie., Paris, o.D.

Wikimedia Commons

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Img435.jpg>

»His [Aldo van Eycks] passion for the elementary soon induced him to go in search of other, non-Western cultures; for places where the elementary had survived intact despite the vicissitudes of many centuries, both in society and in its forms of habitation. This search was not, however, the primary intention of the first of the three North African journeys he made in this period [around 1950]. The aim was, rather, to pursue the plan that had been foiled by the customs officer in his Zurich days: a tour of the most important cities of Tunisia, which he now undertook together with Hannie.

They visited the medinas, the kasbahs and the souks of Tunis, Sousse, Sfax, Kairouan – the holy city that bore even more significance for him now that he knew how much it had inspired Klee – the archaeological excavations of El Djem, the cave dwellings of Matmata and the ghorfas, the oblong barrel-vaulted granaries, stacked five stories high, of Medenine. They spent the nights in their tent or in the open air. In Medenine they slept on the roof of a ghorfa, from where they could see the sun rising and setting over a landscape of barrel vaults – a landscape that was to be flattened fifteen years later by the bulldozers of Tunisian economic progress.«

Francis Strauven, *Aldo van Eyck : the shape of relativity*, Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1998, S. 144.

Vgl.

Karin Jaschke, *Mythical Journeys: Ethnography, Archaeology, and the Attraction of Tribal Cultures in the Work of Aldo van Eyck and Herman Haan*, Princeton, NJ: Princeton University, 2012

[DataSpace: Mythical Journeys: Ethnography, Archaeology, and the Attraction of Tribal Cultures in the Work of Aldo van Eyck and Herman Haan \(princeton.edu\)](#)

## 1944–1945

Van Eyck baut das Turmzimmer im Haus des Internisten Wilhelm Löffler an der Zürichbergstrasse in ein Studio um.

Wilhelm Löffler (\* 28. Juni 1887 in Basel; † 25. November 1972 in Zürich; heimatberechtigt in Basel) war ein Schweizer Internist. In den Jahren 1937 bis 1957 wirkte Löffler als ordentlicher Professor und Direktor der Medizinischen Klinik Zürich.

»It was around this time that something I had designed was actually executed! A room (Turmzimmer) in a house by Hess was to be remodelled as a study for a collector of modern art. Without ›touching‹ what existed, a new room was made within the old shell, set at a slight angle. All the elements were suspended from the rafters of the pitched roof.«

Aldo van Eyck, »Ex Turico aliquid novum«, in: *Archithese*, Jg. 11, September/Oktober 1981, S. 35–38, 62–63, hier S. 36.

### Arbeitsraum von Prof. Dr. W. L. Zürich

»Die Bilder zeigen einen ausgebauten und eingerichteten Arbeitsraum, ausgeführt nach dem Entwurf des Architekten Aldo van Eyck. Der zum strengen Denken über wissenschaftliche Probleme geschaffene Arbeitsraum ist in der Einfachheit der Mittel und Materialien auf das Äußerste beschränkt. Um dem Raume jede Schwere zu nehmen, wurde das Mobiliar in experimenteller Weise konstruiert und so angeordnet und montiert, daß dadurch eine leichte Wirkung erzielt wird. Schwebende und seitliche Platten-Elemente ergeben eine Abschirmung gegenüber dem massiven Deckengebälk, gleichzeitig aber entsteht eine klare konstruktive Grundordnung, welche die Wohnelemente zu einem Ganzen verbindet.«

[s. n.,] »Arbeitsraum von Prof. Dr. W. L. Zürich«, in: *Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift*, Bd. 1–5, Nr. 2, 1947–1949, S. 52–52.

Link: [Arbeitsraum von Prof. Dr. W. L. Zürich \(e-periodica.ch\)](http://e-periodica.ch)

» [...] dank C. G.-W. (Carola Giedion-Welcker) [kam es] zum ersten Bauauftrag: dem Umbau des Turmzimmers im Hause des Internisten Wilhelm Löffler an der Zürichbergstrasse. Ein emblematisch ›sanfter‹ Eingriff – bestehend aus Tablaren, Wandschirmen und Möbeln, die die architektonische Hülle durch eine Abwinkelung um etwa zehn Grad ›dekonstruieren‹. (Peter Eisenman und Richard Meier sollten das Verfahren in den achtziger Jahren ausschachten bis zum Gehnichtmehr – doch der Zürcher Prototyp ist längst zerstört.)«

Stanislaus von Moos, »Baukunst und ›Infant Joy‹. Der Architekt Aldo van Eyck«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 219, Nr. 253, Samstag/Sonntag, 31. Oktober/1. November 1998, S. 65.

Link: [Neue Zürcher Zeitung 31. Oktober 1998 — e-newspaperarchives.ch](http://e-newspaperarchives.ch)

»Besonders freut mich, dass Sie auf Prof. Löfflers Studierzimmer zu sprechen kommen werden, das ja leider von den Erben Löfflers vor einigen Jahren zerstört wurde. Löfflers Haus ist ja ein Werk von Prof. Friedrich Hess. Dieser war ein wichtiger Lehrer van Eycks an der ETH gewesen und van Eyck hat ihn (durchaus zu Recht) wiederholt seiner Nähe zum nationalsozialistischen Deutschland bezichtigt. Mir ist nicht klar, ob Löffler selbst der Bauherr war und also Hess selber als Architekten gewählt hatte, oder ob er das Haus »auf dem Markt« gefunden hat. Es ist schon interessant, dass der »Thing-Burg«-artige Turm dank van Eyck mit einem so subtilen, an der radikalen Moderne orientierten Inhalt gefüllt wurde. Es würde sich lohnen, dem nachzugehen...«

E-Mail von Stanislaus von Moos an Osamu Okuda, 22.01.2024.

## Wilhelm Löfflers Klee-Sammlung

Wilhelm Löffler besass insgesamt 7 Werke von Paul Klee, darunter: *Blüte in der Nacht*, 1933, 439 (ab 1945 bis 1972), *Höhe*, 1935, 148 (spätestens ab 1943 bis 1973), *betreffene Stadt*, 1936, 22 (ab 1942 bis 1972) und *Herbst-Idylle*, 1937, 124 (ab 1945-?). Die mit Pastel gemalte Farbkomposition *Blüte in der Nacht* ist auf dem Foto des von Van Eyck umgebauten Arbeitszimmers von Löffler zu sehen.



Jakob Bräm, Arbeitsraum von Prof. Dr. W. L. Löffler, entworfen von Aldo van Eyck, Zürich, 1944, abgedruckt in: *Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home: internationale Zeitschrift*, Bd. 1–5, Nr. 2, 1947–1949, S. 52.

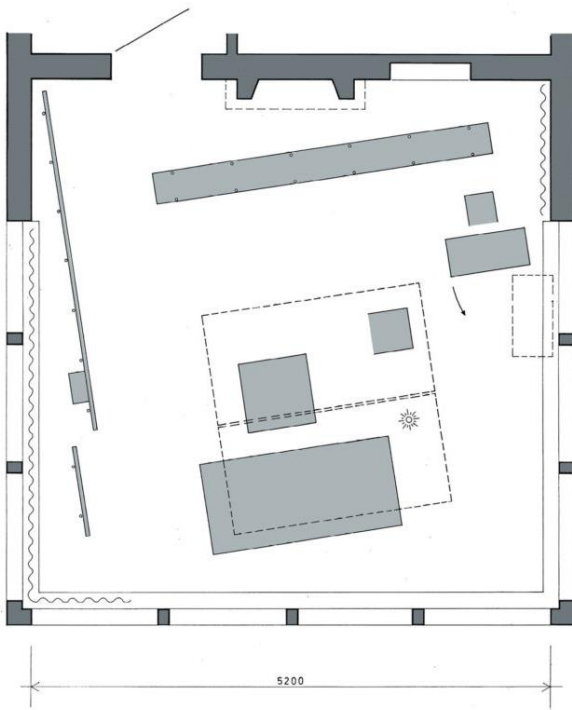
Link:

[Arbeitsraum von Prof. Dr. W. L. Zürich \(e-periodica.ch\)](http://e-periodica.ch)



Paul Klee, *Blüte in der Nacht*, 1933, 439, Pastell auf Grundierung auf Zeitungspapier, 34 x 27,5 cm, Privatbesitz, Schweiz  
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv





Aldo van Eyck, Turmzimmer für Wilhelm Löffler, Zürich, 1944, Grundrissplan  
 © Archive Aldo + Hannie van Eyck Foundation

Link:  
[Tower Room Conversion for Prof. Loeffler, Zurich, 1944 | \(vaneyckfoundation.nl\)](https://vaneyckfoundation.nl)

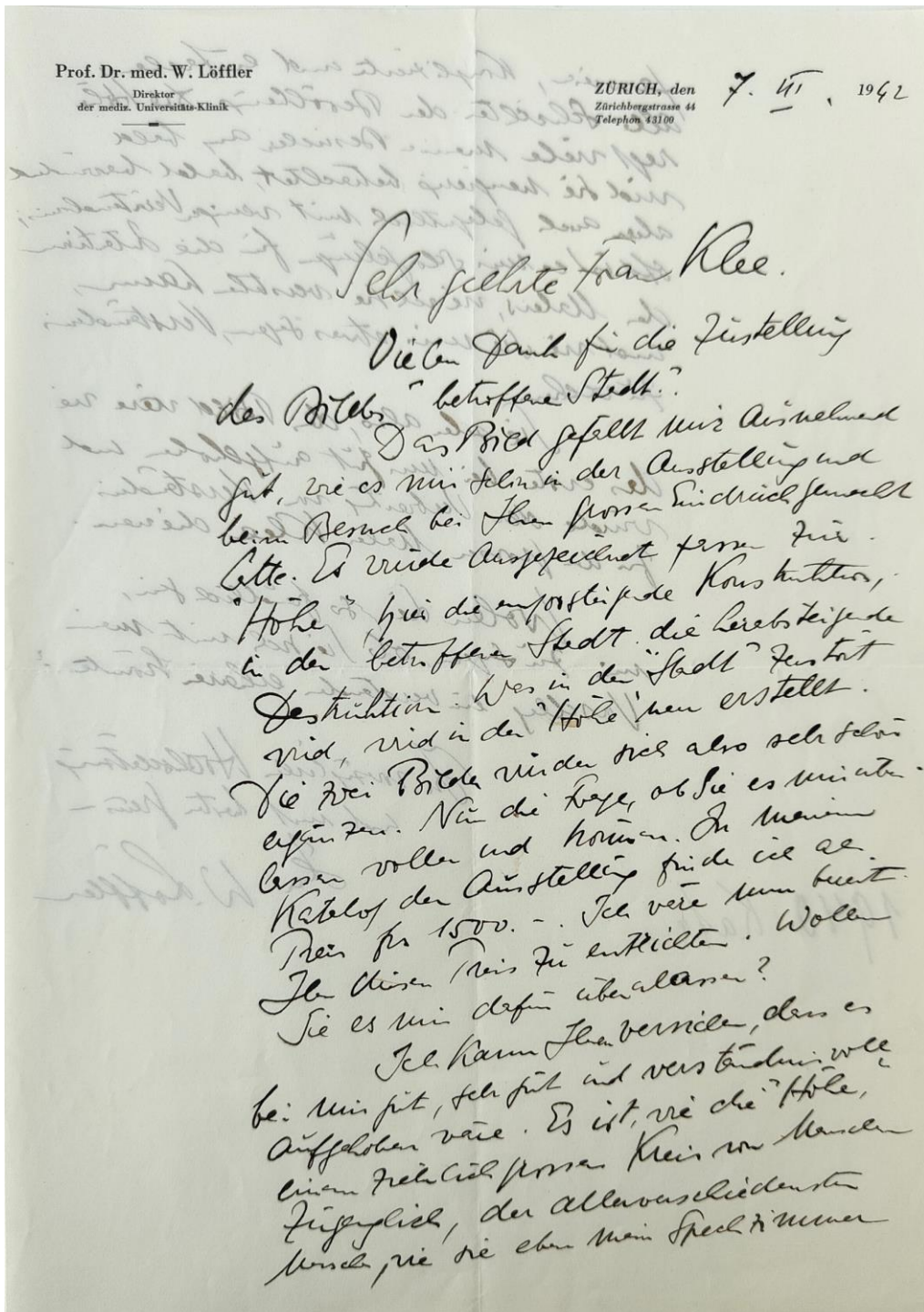


Jakob Bräm, Arbeitsraum von Prof. Dr. W. L. Löffler, entworfen von Aldo van Eyck, Zürich, 1944, abgedruckt in: *Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home: internationale Zeitschrift*, Bd. 1–5, Nr. 2, 1947–1949, S. 52.

Link:  
[Arbeitsraum von Prof. Dr. W. L. Zürich \(e-periodica.ch\)](https://e-periodica.ch)

Aus dem Brief von Wilhelm Löffler an Lily Klee vom 07.03.1942 geht hervor, dass Löffler Klees Bild *betroffene Stadt* für 1500 CHF erwarb.

Löfflers Brief beginnt wie folgt: »Sehr geehrte Frau Klee / Vielen Dank für die Zustellung des Bildes „betroffene Stadt“. / Das Bild gefällt mir ausnehmend gut, wie es mir früher in der Ausstellung und beim Besuch bei Ihnen grossen Eindruck gemacht hatte. [...]«



Brief von Wilhelm Löffler an Lily Klee, 07.03.1942, recto,  
Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Bürgi  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Paul Klee, *betroffene Stadt*,  
 1936, 22, Ölfarbe und  
 Ritzzeichnung auf  
 Gipsgrundierung auf Nesselstuch,  
 rückseitig Ölfarbe auf  
 Gipsgrundierung, auf  
 Keilrahmen; originale  
 Rahmenleisten, 45,2 x 35,4 cm,  
 The Metropolitan Museum of Art,  
 New York, The Berggruen Klee  
 Collection

[Paul Klee | Stricken City | The  
 Metropolitan Museum of Art  
 \(metmuseum.org\)](https://www.metmuseum.org/education/teacher-resources/paul-klee-stricken-city)

Farbabbildung in: Carola  
 Giedion-Welcker, *Paul Klee*,  
 London: Faber and Faber, 1952,  
 S. 111.

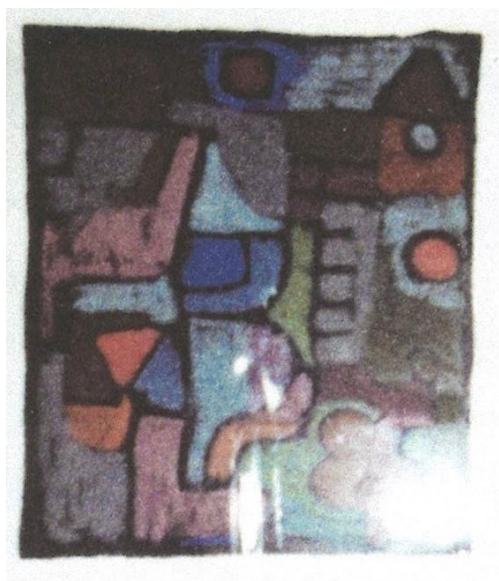


Paul Klee, *Höhe*, 1935, 148, Aquarell auf Jute auf  
 zweiter Jute auf Keilrahmen, 119 x 30 cm,  
 Privatbesitz, Schweiz  
 Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



O. Brunner, Arbeitszimmer des Giedions, Zürich, 1979, gta Archiv / ETH Zürich  
© gta Archiv / ETH Zürich

Abgebildet in: Almut Grunewald et al., *Die Welt der Giedions. Sigfried Giedion und Carola Giedion-Welcker im Dialog*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2019, hier S. 236–237.



Paul Klee, *Herbst-Idylle*, 1937, 124,  
Pastell auf Baumwolle auf Karton, 47 x 36,4 cm,  
Standort unbekannt  
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv  
Provenienz  
1940–1945 Lily Klee  
1945–1945 Galerie Rosengart  
1945 Wilhelm Löffler, Zürich  
Siegfried Giedion, Zürich

**1946**

In einem Brief an Lily Klee bittet Hannie van Eyck darum, das Gemälde *Park bei Lu.* (1938) zu erwerben.

Zürich 29/2/46.

Sehr geehrte Frau Professor,

Zuerst möchte ich Ihnen herzlich danken für Ihren Brief vom 26 Februar.

Leider scheint aber ein kleines Missverständnis vorzuliegen. Es geht uns bei *Park bei Lu* etwa nicht nur um seine räumliche Wirkung sondern weil dieses spezifische Bild uns persönlich ausserordentlich getroffen hat. Dass noch unzählige andere wunderbaren Klees vorhanden sind, sind wir uns ganz bewusst, sind aber trotzdem der Auffassung, dass *Park bei Lu* wegen seines Inhalt, Polyphonie als auch Format (um nur einige Aspekte zu nennen) für uns Ideal wäre. Ein anderes Bild könnte eben diese spezielle Wirkung nicht ersetzen. Wir waren deshalb sehr enttäuscht aus Ihrem Brief zu erfahren, dass *Park bei Lu* sogar unverkäuflich sei, um so mehr da wir von Herrn Bill hörten, dass es in der Ausstellung *Allianz* schon ver-

käuflich war.

Wir besitzen noch einige sehr schöne Picasso Radierungen, die wir eventuell verkaufen könnten um unseres Angebot zu erhöhen.

Es wäre sehr freundlich wenn Sie trotz Ihrer letzten negativen Antwort die Sache nochmals überlegen würden. Uns liegt sehr viel daran.

Mit freundlichsten Grüßen  
H. van Eyck.

Brief von Hannie van Eyck an Lily Klee, 29.02.1944, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Sehr geehrte Frau Professor,  
Zuerst möchte ich Ihnen herzlich danken für Ihren Brief vom 26 Februar. Leider scheint aber ein kleines Missverständnis [sic] vorzuliegen. Es geht uns bei *Park bei Lu* etwa nicht nur um räumliche Wirkung sondern weil dieses spezifische Bild uns persönlich ausserordentlich getroffen hat. Dass noch unzählige andere wunderbaren Klees vorhanden sind, sind wir uns ganz bewusst, sind aber trotzdem [sic] der Auffassung, dass *Park bei Lu* wegen seines Inhalt, Polyphonie als auch Format (um nur einige Aspekte zu nennen) für uns Ideal wäre. Ein anderes Bild könnte eben diese spezielle Wirkung nicht ersetzen.

Wir waren deshalb sehr enttäuscht [sic] aus Ihrem Brief zu erfahren, dass *Park bei Lu* sogar unverkäuflich sei, um so mehr da wir von Herrn Bill hörten, dass es in der Ausstellung *Allianz* schon ver // käuflich war. Wir besitzen noch einige sehr schöne Picasso Radierungen, die wir eventuell verkaufen könnten um unseres [sic] Angebot zu erhöhen. Es wäre sehr freundlich, wenn Sie Ihrer letzten negativen Antwort die Sache nochmals überlegen würden. Uns liegt sehr viel daran.  
Mit freundlichsten Grüßen  
H. van Eyck



Paul Klee, *Park bei Lu.*, 1938, 129, Öl- und Kleisterfarbe auf Zeitungspapier auf Jute auf Keilrahmen; originale, doppelte Rahmenleisten, 100 x 70 cm, Zentrum Paul Klee, Bern

© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

»War die Zeichnung in Klees Bildern oft selbständig, ohne dazugehörige Farben denkbar, so entwickelte sich in den letzten Jahren die Linie zu einem immer wichtiger werdenden Bestandteil in der Farbgebung seiner Bilder, ohne die zeichnerische Dominante zu verlieren. Dieser Wandel lief parallel mit der Entwicklung von einem vorwiegend statischen zu einem mehr dynamischen Bildaufbau. Im »Park bei Lu.« (1938/39, Abb. 14) werden die schwarzen Linien zu Flächen, um die sich die vierzehn bunten und unbunten Farben schliessen, rhythmisch um das grünschwarze Zentrum geordnet.«

Max Bill, »Paul Klee«, in: *Das Werk*, Jg. 27, Nr. 8, 1940, S. 209–216, hier S. 216.

Link:

[Klee, Paul \(e-periodica.ch\)](http://e-periodica.ch)



Hans Finsler, Saalaufnahme aus der Ausstellung *Allianz. Vereinigung moderner Schweizer Künstler*. Kunsthaus Zürich, 23.5.–21.6.1942, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Paul Klees Werke v.l.n.r.

*Park bei Lu.*, 1938, 129; *harmonisierter Kampf*, 1937, 206; *Blühendes*, 1934, 199;  
*Polyphonie*, 1932, 273; *Schwebendes*, 1930, 220; *Rhythmie herbstlicher Bäume*, 1920, 40

## 1947–1978

Aldo und Hannie van Eyck entwerfen über 700 Spielplätze in Amsterdam.

»Bis zum Zweiten Weltkrieg gibt es in Amsterdam nur halböffentliche Spielgärten, die von Vereinen mit verschiedener politischer Ausrichtung verwaltet werden. Die Wirtschaftskrise der 1930er Jahre verlangt nach neuen, kostengünstigen Konzepten anstatt der betreuten ›Spielgärten‹, und mit der Erarbeitung des Stadterweiterungsplans 1934 sucht die Stadt nach öffentlichem Grund für Spielorte. Nach der Kriegszäsur verfolgt die neue sozialdemokratische Regierung das Projekt der Schaffung von Spielplätzen weiter, da mit dem Babyboom das Problem immer dringlicher wird. Van Eycks Chefin, die Ingenieurin und Planerin Jakoba Mulder, beauftragt 1947 den jungen Architekten mit der Ausarbeitung eines ersten Spielplatzes, dem Bertelmanplein. Van Eyck schafft einen Sandplatz mit Springsteinen aus Beton als Zentrum, erweitert durch Kletterbögen und Turnstangen aus Stahlrohr. Diese klare Komposition wird zu seinem Markenzeichen. Nicht nur überzeugt das innovative und bestechend einfache Design, sondern auch die niedrigen Kosten und die grosse Flexibilität, denn die Spielplätze müssen sich in der dicht bebauten Innenstadt in knappe Räume einpassen oder oftmals bereits nach wenigen Jahren Neubauten weichen. Hunderte von Spielplätzen, die van Eyck in den folgenden dreissig Jahren in den alten und neuen Quartieren Amsterdams realisiert, werden zur beispiellosen Erfolgsgeschichte. Das Echo in Bevölkerung und Fachpresse ist positiv und van Eyck wird bis heute für die sorgfältig geplanten, charismatischen und offenen Orte verehrt. Es gelingt ihm, die Spielräume nicht gegen den Stadtraum abzugrenzen, was beweist, dass diese nicht zwingend Ghettos sein müssen.

Van Eyck ist von der Idee beseelt, dass Kinder Teil der Stadt sein müssen, wie auch ihr Spiel in all seinen Formen darin integriert werden muss. Als keine grossen Flächen mehr frei sind, nutzt er kleine Bereiche als Inseln, die er mit einem einzigen Spielgerät, wie beispielsweise einer Turnstange, bestückt. So überzieht er die Stadt mit einem dichten Netz von Spielgelegenheiten. Dabei sollen diese spots nicht nur von Kindern, sondern von allen genutzt werden und sich ästhetisch in die Stadt einfügen.

1951 gründet van Eyck sein eigenes Architekturbüro; im Auftrag der Stadtverwaltung realisierte er über 700 Spielplätze. Daneben entwirft er rund 30 Spielgeräte, die so elementar wie eine Bank oder ein Zeitungskiosk sein sollen.«

Gabriela Burkhalter, »Aldo van Eyck«, in: *The Playground Project*, hg. von Gabriela Burkhalter/Kunsthalle Zürich, Zürich: jrp|ringier, 2016, S. 88–98, hier S. 89–90.

Link:

[The Playground Project - Ausstellungen - Kunsthalle Zürich  
\(kunsthallezurich.ch\)](http://kunsthallezurich.ch)





Sandkasten von Aldo van Eyck im Vondelpark, Amsterdam

Wikimedia Commons

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2021\\_Vondelpark\\_nimini\\_zandbak\\_\(3\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2021_Vondelpark_nimini_zandbak_(3).jpg)



Iglu und runde Steine von Aldo van Eyck im Vondelpark, Amsterdam

Wikimedia Commons

[File:Vondelpark West, zitjes en iglo.jpg - Wikimedia Commons](#)



Spielplatz von Aldo van Eyck im Vondelpark, Amsterdam 2015

Foto: Wikimedia Commons

[File:Vondelpark-MSD-20150612-333980.jpg - Wikimedia Commons](#)



Spielplatz von Aldo van Eyck im Vondelpark, Amsterdam 2018

Foto: Wikimedia Commons

[File:Vondelpark, speeltuin, Aldo van Eijck foto 3.JPG - Wikimedia Commons](#)



Peter Boorsma, Temporärer Kinderspielplatz im alten Zentrum von Amsterdam, Nieuwmarkt, 1968  
© Archive Aldo + Hannie van Eyck Foundation

Link:

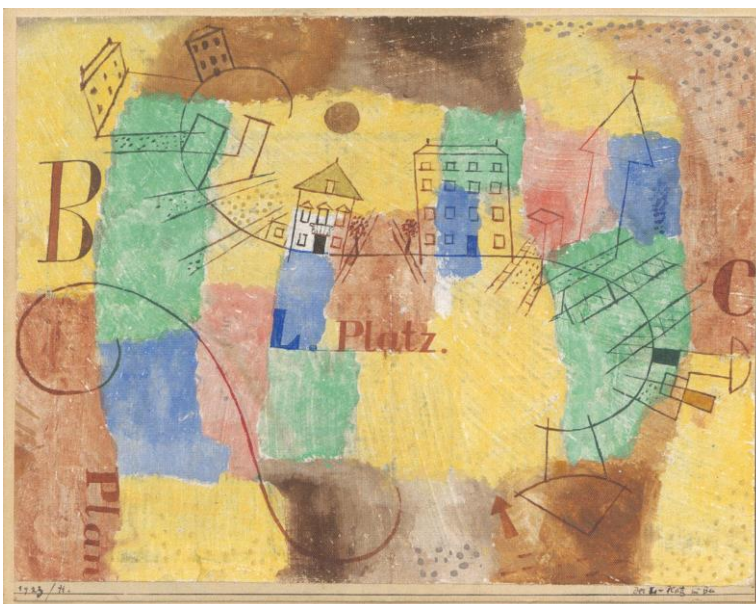
<http://vaneyckfoundation.nl/wp-content/uploads/2018/11/054-A3.NieuwmarktPGwithDAK-copy.jpg>

Vgl.

<http://vaneyckfoundation.nl/2018/11/21/the-2013-nagele-exhibition/>

»**The playgrounds in the Nieuwmarkt neighbourhood**

In the historic inner city, especially where practically no fully suitable space is available, it was decided to use old left-over spaces and plots left empty when houses belonging to people deported during World War Two were demolished.«



Paul Klee, *Der L-Platz im Bau*, 1923, 11, Aquarell und Bleistift auf Kreidegrundierung auf Zeitungspapier auf Karton, 39,4 x 51,7 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf  
Wikimedia Commons

Link:

<File:Paul Klee, Der L-Platz im Bau, 1923,11, Aquarell und Bleistift auf Kreidegrundierung auf Zeitungspapier auf Karton.jpg> - [Wikimedia Commons](#)

## Playground

### Links:

Anna van Lingen en Denisa Kollarová – 17 Playgrounds  
door Aldo van Eyck, 2016

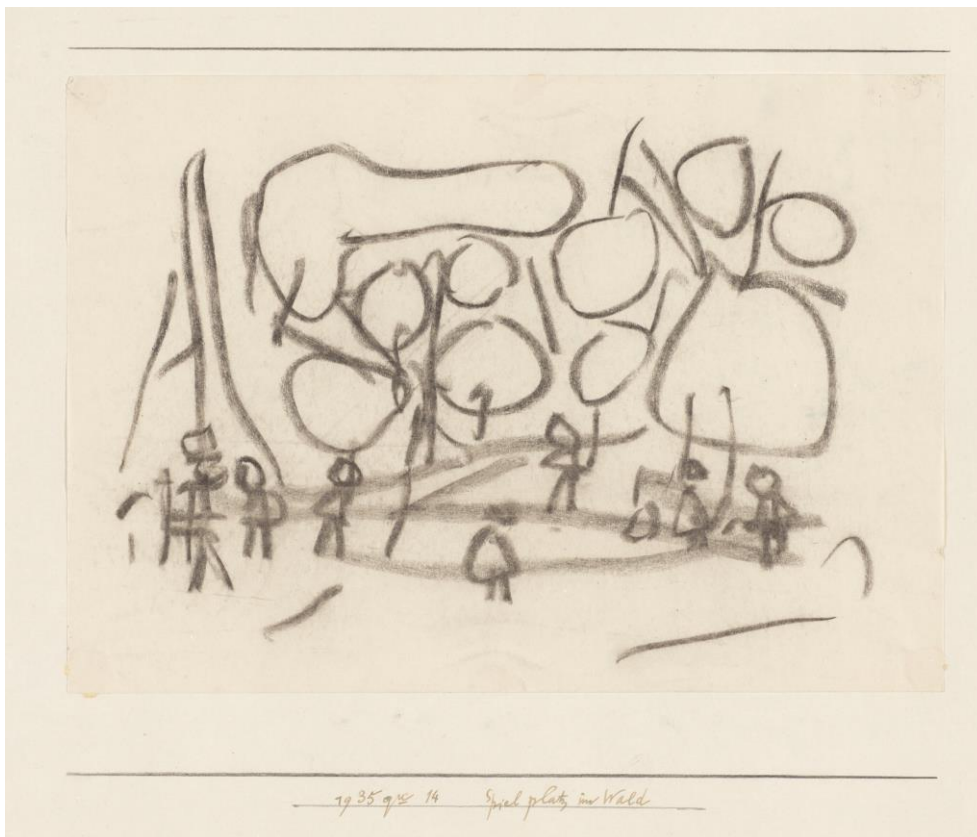
[Anna van Lingen en Denisa Kollarová - 17 Playgrounds door Aldo van Eyck \(youtube.com\)](#)

Melissa Cate Christ, The Playgrounds of Aldo van Eyck: A Dutch Legacy, January 2011

[https://www.researchgate.net/publication/323144842\\_The\\_Playgrounds\\_of\\_Aldo\\_van\\_Eyck\\_A\\_Dutch\\_Legacy](https://www.researchgate.net/publication/323144842_The_Playgrounds_of_Aldo_van_Eyck_A_Dutch_Legacy)

Vincent Ligtelijn, Aldo van Eyck and the Amsterdam playgrounds

[DocomomoJournal61\\_2019\\_VLigtelijn.pdf](#)



Paul Klee, *Spielplatz im Wald*, 1935, 134, Kohle auf Papier auf Karton, 20,9 x 29,7 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

## 1950

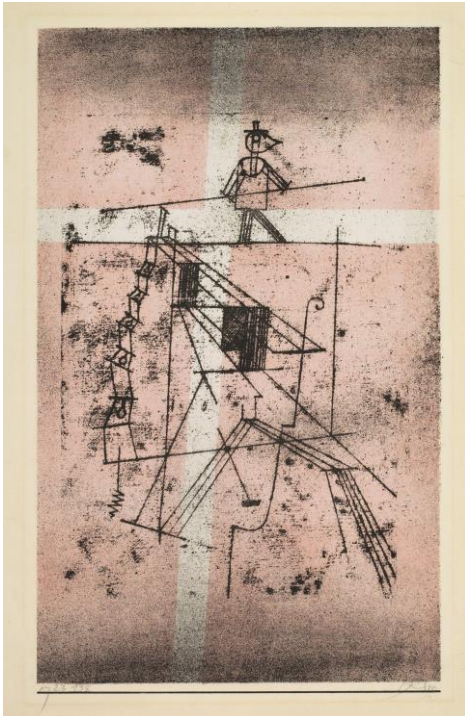
Aldo van Eyck schreibt über die Funktion der UNESCO-Kunstrevue einen Brief an Siegfried Giedion (Dr. Pep).

On the function of a UNESCO art review

Letter to Siegfried Giedion, undated manuscript, presumably written in September 1950

»Dear Dr. Pep,  
perhaps it is better to say that art has temporarily replaced – or alone represents – life, culture, religion, individuality and collectivity. It must lay particular stress upon the fact that art transcends nationality as it transcends internationality for internationality is merely a sentimental affirmation of nationality. Art is mondiale not international. This is of primary importance and should be stressed again and again. It means that it should not be the object of the review to catalogue the activity of a 101 ›nations‹: this would be truly international. By placing immediately side by side, with the object of illustrating a universal theme, works of the most diverse races (whether 20.000 years BC or a Congo textile or a print by Klee). The justification of the existence of different patterns of culture side by side is stressed. Thus, not through sentimentality, but owing to a creative acknowledgement of what other races believe, do and make, a better interracial fellowship will ensue. Painters and sculptors have discovered the miracle of African, Indian and South Sea art.«

Aldo van Eyck, *Writings*, 2 Bde., hg. von Vincent Ligtelijn und Francis Strauven, Amsterdam: Sun, 2008, Bd. 2, *Collected articles and other writings 1947–1998*, S. 48.



Aldo van Eyck besass eine Lithografie von Klee: *Seiltänzer*, 1923, 138. 1987 spricht er kurz über diese Lithografie in Vorlesung an der TU Delft.

Link:

[Indesem 87: Aldo van Eyck \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=Indesem87)

Rund 29 Minuten 30 Sekunden.

Paul Klee, *Seiltänzer*, 1923, 138, Litho (1 farbe) für die Mappe der Maréesgesellschaft (handschriftlicher Œuvre-Katalog Paul Klee), 44 x 27,9 cm, Zentrum Paul Klee, Privatbesitz, Schweiz

© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

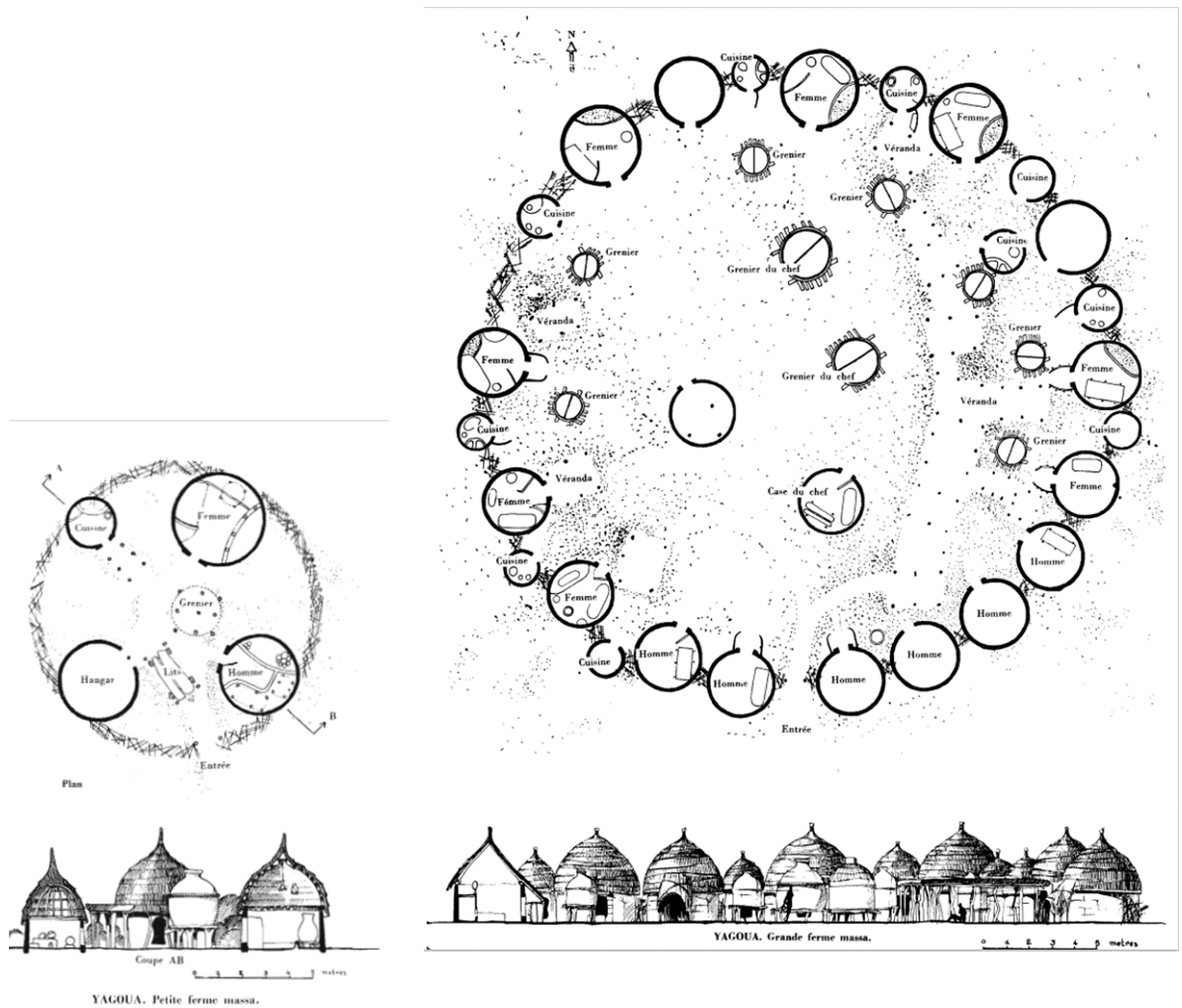
**1953**

Auf dem Cover der Zeitschrift *Forum* wird Klees Zeichnung *mittelalterliche Stadt* (im Besitz von Aldo van Eyck) kombiniert mit einer Illustration eines Dorfes in Kamerun abgebildet.



*Forum*: maandblad voor architectuur en gebonden kunsten, Jg. 8, Nr. 10, 1953, Umschlag (wahrscheinlich von Aldo van Eyck entworfen)

# L'HABITAT AU CAMEROUN



*L'habitat au Cameroun : présentation des principaux types d'habitat, essai d'adaptation aux problèmes actuels* (Wohnungswesen in Kamerun: Vorstellung der wichtigsten Siedlungsformen, Versuch der Anpassung an aktuelle Probleme), publication de l'Office de la recherche scientifique Outre-Mer, ouvrage réalisé par Jean-Pierre Beguin ... [et al.], Paris: Ed. de l'Union Française, 1952, S. 42, 43.

Link:

[L'Habitat au Cameroun : Présentation des principaux types d'habitat. Essai d'adaptation aux problèmes actuels \(ird.fr\)](http://ird.fr)

»Auf die Architektur archaischer Kulturen wurde die Aufmerksamkeit in der CIAM bei der Tagung in Aix-en-Provence 1953 gelenkt. Eine Arbeitsgruppe, die sich mit der Formgebung des Wohnumfelds beschäftigt hatte, schrieb: Die ›primitive‹ Architektur, die in gewisser Weise nähergebracht wurde, ist zu einem Symbol geworden für eine Lebensart, die sich darin spiegelt. Diese Lebensweise kommt auf uns zu durch all die Jahrhunderte und hat seine tiefen Wurzeln in der menschlichen und kosmischen Urbeschaffenheit. Die modernen Maler der letzten vierzig Jahre haben uns gezeigt, daß sich die direktesten Ausdrucksmittel in der ›primitiven‹ und prähistorischen Kunst befinden. Heute schafft dies mit dringender Notwendigkeit eine neue Möglichkeit, die moderne Architektur zu vertiefen.«

Arnulf Lüchinger, *Strukturalismus in Architektur und Städtebau: Structuralism in architecture and urban planning: Structuralisme en architecture et urbanisme* [transl. into English Peter Green ; trad. en français Jacques Debains], Stuttgart: Kramer, 1981, S. 20.

Vgl.

Elisa Dainese, »From the Charter of Athens to the ›Habitat‹: CIAM 9 and the African grids«, in: *The Journal of Architecture*, 2019, S. 301–324.

Link:

<https://doi.org/10.1080/13602365.2019.1606025>

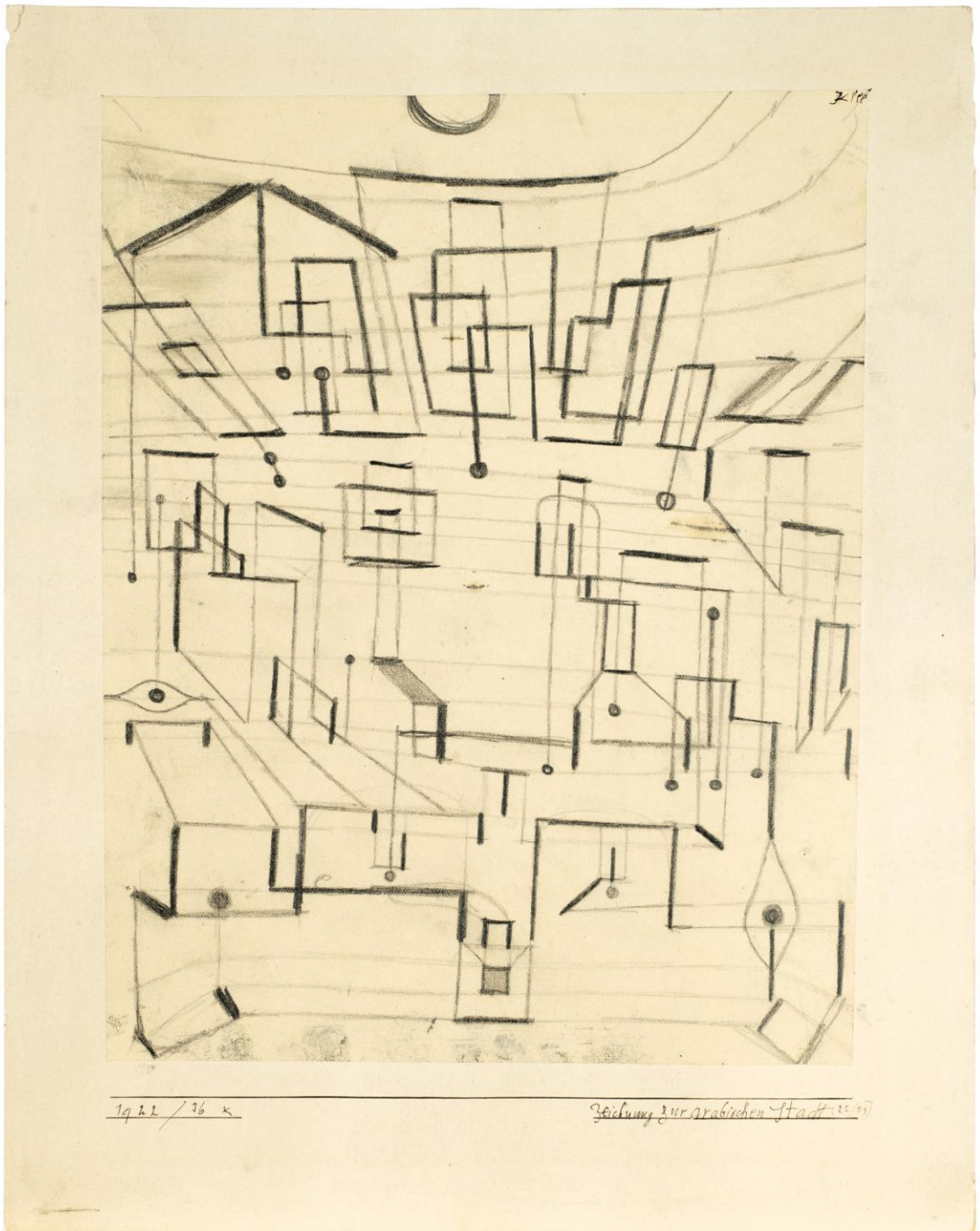


Paul Klee, *Afrikanische Dorfscene*, 1925, 157, Feder auf Papier auf Karton, 28 x 22 cm, The Museum of Modern Art, New York, Gift in memory of Audrey Stern Hess  
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Link:

[https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/artist/artist\\_id-3130\\_role-1\\_sov\\_page-113.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3130_role-1_sov_page-113.html)

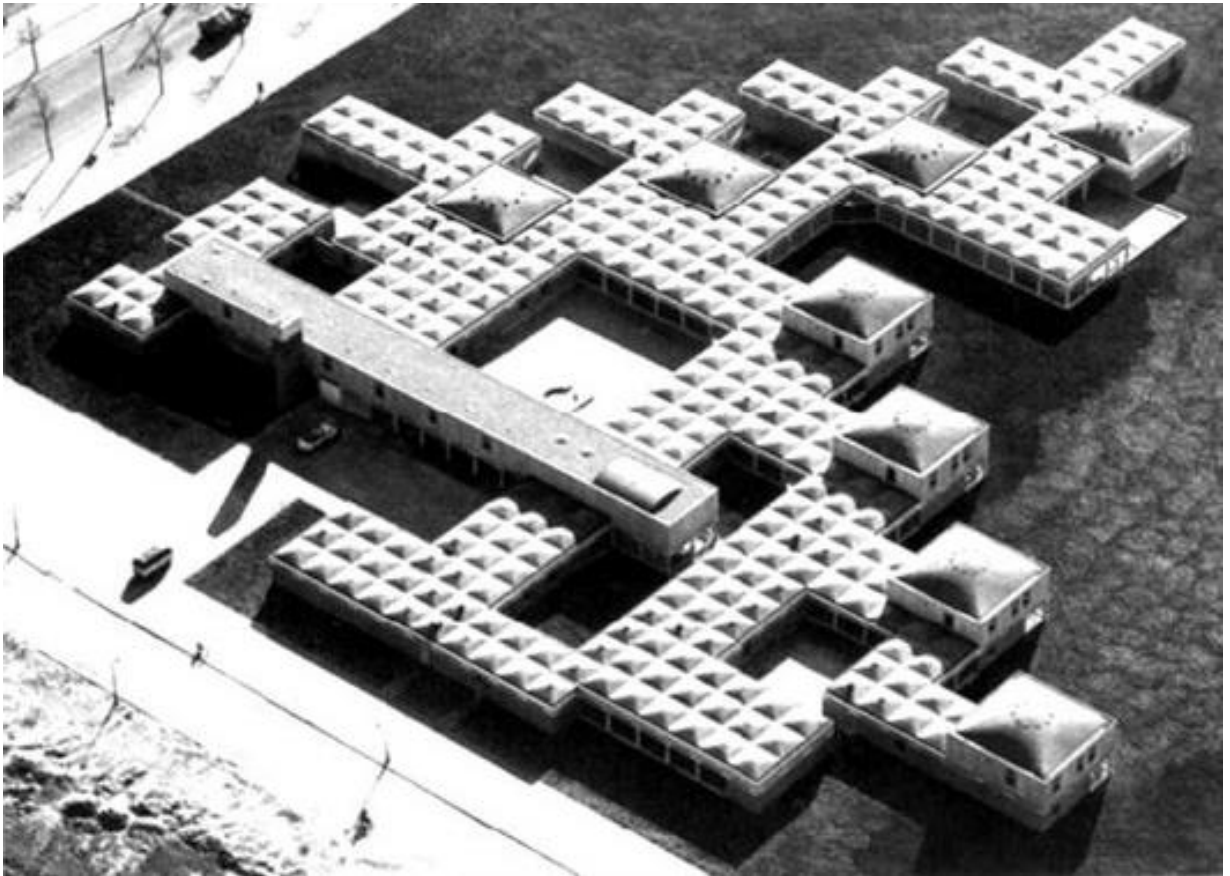




Paul Klee, *Zeichnung zur arabischen Stadt* (22/29), 1922, 36, Bleistift auf Papier auf Karton, 26,5 x 20,1 cm, Standort unbekannt  
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

## 1955–1960

Van Eyck arbeitet am Architekturprojekt Orphanage (Waisenhaus) in Amsterdam.



Orphanage (Waisenhaus) in Amsterdam, Luftaufnahme, 1960

© Archive Aldo + Hannie van Eyck Foundation

[Orphanage – Amsterdam | \(vaneyckfoundation.nl\)](http://vaneyckfoundation.nl)

## Video

Municipal Orphanage by Aldo van Eyck

<https://www.youtube.com/watch?v=W8aSYR9ovRU>

➔ »Wie viele der Projekte van Eycks lässt sich das Waisenhaus als das Resultat eines osmotischen Säfteaustauschs zwischen Baukunst, Stadtgestaltung und moderner Malerei verstehen. Vordergründig eine gebaute Variation zu einem Thema von Paul Klee (*Blühendes*, 1934, Kunstmuseum Winterthur) ist der Bau vor allem ein Laborexperiment zum ›konfigurativen‹ Städtebau. Als solches wird er auf Jahre hinaus wegweisend bleiben, weit über Europa hinaus. Mit Fotografien mehr noch als mit Plänen oder mitrealisierten Bauten hat van Eyck die Quintessenz seiner Arbeit ins Bewusstsein seiner Zeit eingebrannt: die herumtobenden Schulbuben auf den zu Punktscharen gruppierten Zementscheiben auf den Amsterdamer Kinderspielplätzen, eigentliche Leitbilder des Neuanfangs nach dem Krieg, oder das kleine Mädchen, gerahmt durch die Gitterstruktur des ›burgerweeshuis‹, dem Ball nachspringend, der wie ein Gestirn erscheint, gefasst in der kreisförmigen Senkung des Spielgartens (in der Aufnahme von Violette Cornelius). Es sind gebaute und geschaute Ursprungsmetaphern: Das Kind, ›a symbol through which society could regenerate‹, der Kosmos, ein seliges Raunen von Weltanfang, wie bei Philipp Otto Runge vorweggenommen (*Der kleine Morgen*, 1808). Der Maler gruppiert Putten um ein Neugeborenes im Gras; im Rahmenfeld darunter ist eine Sonnenfinsternis vergegenwärtigt. Das Bild ist eine buchstäbliche Sternstunde in der Kulturgeschichte des Kindes. Morgen, Tag, Abend und Nacht als Gleichnis von Anfang und Ende, Geburt und Tod, Schöpfung und Finis Mundi.«

Stanislaus von Moos, *Erste Hilfe. Architekturdiskurs nach 1940. Eine Schweizer Spurensuche*, Zürich: gta-Verlag, 2021, S. 155.

Paul Klee | Blühendes, 1934 | Kunstmuseum Winterthur

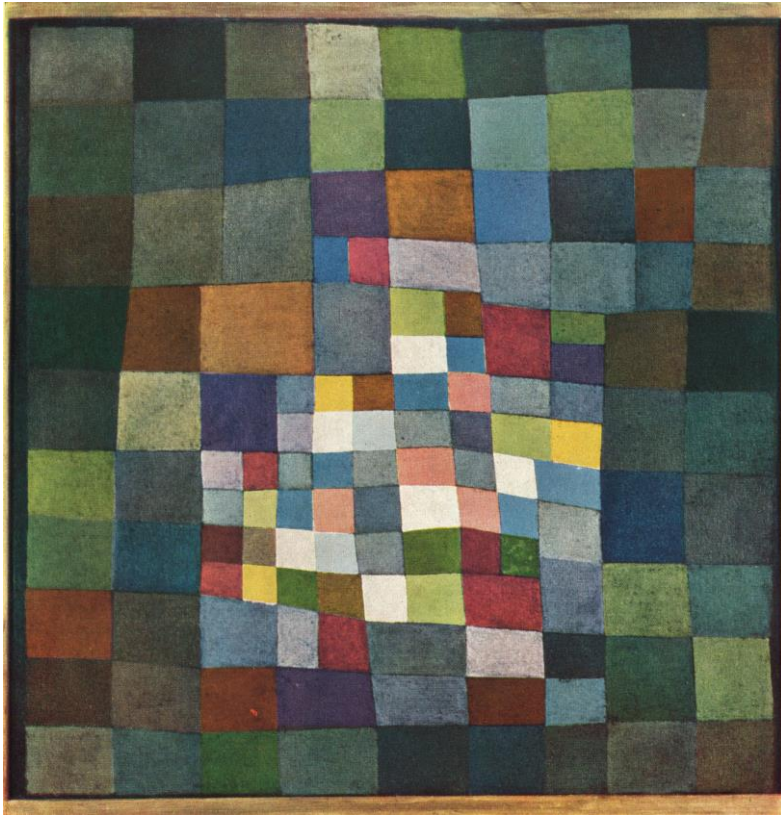
Link:

[Paul Klee | Blühendes, 1934 | Kunstmuseum Winterthur - YouTube](#)



Philipp Otto Runge, *Der kleine Morgen*, 1808, Öl auf Leinwand, 109 × 85,5 cm, Hamburger Kunsthalle  
Wikimedia Commons

[File:Runge, Philipp Otto - Der Morgen - 1808.jpg - Wikimedia Commons](#)



Paul Klee, *Blühendes*, 1934, 1939, Ölfarbe auf Grundierung auf Leinwand, rückseitig Ölfarbe auf Grundierung, auf Keilrahmen, 81,5 x 80 cm, Kunstmuseum Winterthur, Legat Clara und Emil Friedrich-Jezler, in: Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, Stuttgart: Hatje, 1954, S. 101

»Dies späte Werk [*Blühendes*] ist die reife Lösung, die Erfüllung auf diesem Wege einer speziellen Schichtung und Orchestrierung der Farbe, eines der schönsten Bilder, die Klee schuf, ja eines der schönsten der modernen Malerei überhaupt. Banal gesprochen zeigt es ein Feldersystem aus elastischen Rechtecken von verschiedener Größe und farbiger Abstufung. Aber bei näherer Betrachtung wirkt das Ganze nicht statisch festgelegt, sondern entfaltet sich räumlich-dynamisch, indem sich die Farben aus einem dunklen Grunde loszulösen scheinen, immer heller und dichter werden und – sich auflichtend – gleichsam einem Zentrum zueilen. Es entsteht dabei etwas, das man Tempo nennen möchte. Der Begriff des Blühenden – nun auf den Titel des Bildes bezugnehmend – wird ganz vom Wesentlichen her versinnlicht, vom Wesentlichen eines Naturprozesses abgeleitet, nicht etwa von der Darstellung in Blüte befindlicher Naturexemplare – so hatte Klee einst begonnen. Dies Wesentliche des Blühens bedeutet für den Klee dieser reifen Epoche das Hervorstößen von Helligkeit aus dem Dunkeln, auf dem Weg von der Erde zum Licht. Das Vordringen und Verklingen aus einem großen Farborchester. Es ist ein genetischer Vorgang, der hier – man möchte sagen: in dieser jubilierenden farbigen Entfaltung – sein Sinn-Bild findet. Hier erreicht Klee das ›reiche Aufblühen des farbigen Vielklanges‹, jene Polyphonie, die er als ›mehrdimensionales, simultanes Phänomen‹ bezeichnete und als räumliches ›Überall‹ verwirklichen wollte. Immer wieder kommt er darauf zurück. Wieder erreicht Klee hier alles aus dem Elementaren: aus dem Meßbaren der Farbquantität und ihrer Proportionierung und dazu aus der rein emotionalen Kraft der Farbqualität.«

Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, Stuttgart: Hatje, 1954, S. 33.



Paul Klee, *der blühende Garten*, 1930, 199, Pastellkleisterfarbe auf schwarzer Grundierung auf Papier, 41 x 50 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Leihgabe aus Privatbesitz  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Paul Klee, *Bildarchitektur rot gelb blau*, 1923, 80, Ölfarbe auf schwarzer Grundierung auf Karton; originaler, gefasster Rahmen, 44,3 x 34 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Wim van Rossem / Anefo, Eröffnung des Waisenhauses in Amsterdam,  
21. September 1961

[Wikimedia Commons](#)

[File:Opening van het Burgerweeshuis in Amsterdam,  
Bestanddeelnr 912-9568.jpg - Wikimedia Commons](#)

## 1965–1966

Van Eyck entwirft den Skulpturpavillon im Sonsbeek-Park für die 5. Internationale Skulpturenausstellung 1966 in Arnhem.

[Aldo van Eyck > Sculpture Pavilion, Sonsbeek Exhibition | HIC \(hicarquitectura.com\)](#)

[Sonsbeek Pavilion in Arnhem, Aldo Van Eyck \(1966\) – SOCKS \(socks-studio.com\)](#)



Jac. De Nijs / Anefo, Eröffnung der Skulpturenausstellung im Sonsbeek Park in Arnhem, 26. Mai 1966, rechts eine Skulptur von Giacometti

Wikimedia Commons

[File:Opening beeldtentoonstelling in park Sonsbeek te Arnhem, Bestanddeelnr 919-1975.jpg - Wikimedia Commons](#)

Anneke Bokern, »Labyrinthische Klarheit: Rekonstruktion von Aldo van Eycks Sonsbeek-Pavillon im Skulpturengarten des Kröller-Müller-Museums«: in: *Das Werk, Bauen + Wohnen*, Jg. 93, Nr. 6, 2006.

[Labyrinthische Klarheit : Rekonstruktion von Aldo van Eycks Sonsbeek-Pavillon im Skulpturengarten des Kröller-Müller-Museums Otterlo \(e-periodica.ch\)](#)



Jac. De Nijs / Anefo, Eröffnung der Skulpturenausstellung im Sonsbeek Park in Arnhem, 26. Mai 1966

Wikimedia Commons

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Opening\\_beeldtentoonstelling\\_in\\_park\\_Sonsbeek\\_te\\_Arnhem,\\_Bestanddeelnr\\_919-1974.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Opening_beeldtentoonstelling_in_park_Sonsbeek_te_Arnhem,_Bestanddeelnr_919-1974.jpg)

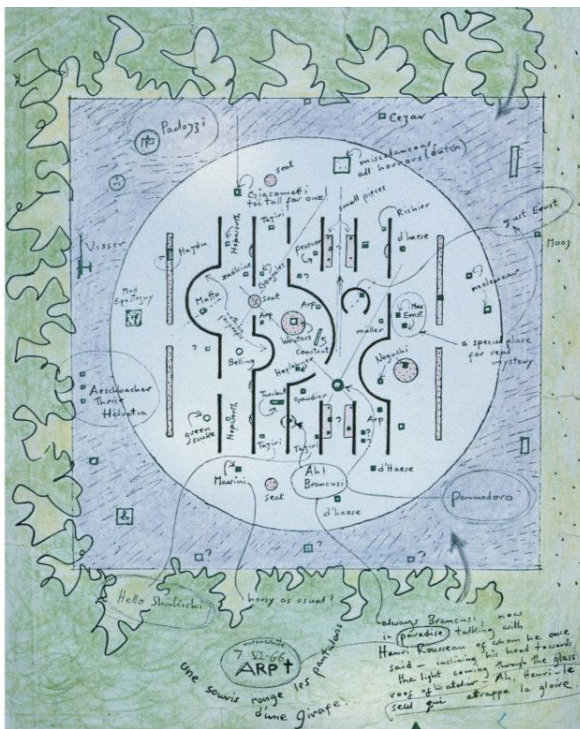


»In their ground plans, postwar avant-garde architects may well have delivered astonishing proof of their identity as ›artists in architecture.« Thus Aldo van Eyck, whose ground plan for the Sonsbeek Pavilion, a sculpture park near Otterlo, was conceived in homage to Paul Klee (1965). Stirling and Wilford's addition to the Staatsgalerie in Stuttgart was inspired by the collages and papiers collés of Picasso and Braque, and in effect created an example of what Colin Rowe and Fred Koetter have called the ›Collage City‹. And finally Venturi and Rauch's project for the Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt (1978) translated into a plan that stands as a metaphor for origin and natural growth, reminiscent of Brancusi.«

Stanislaus von Moos, »A Museum Explosion: Fragment of an Overview«, in: *Museum for a New Millennium. Concepts, Projects, Buildings*, hg. von Vittorio Magnano Lampugnani und Angeli Sachs, München/London/New York: Prestel, 2002, S. 15–27, S. 23.

»Der Zusammenhang des Burgerweeshuis mit ›Blühendes‹ schien mir auf der Hand zu liegen. Und ähnlich verhält es sich mit dem Sonsbeek-Pavilion und seiner konzeptuellen Verwandtschaft mit gewissen Bildern von Klee. Ich erinnere mich, in Vorlesungen ›Senecio‹ (Kunstmuseum Basel) als Vergleich gezeigt zu haben. Sie erwähnen ›Insula dulcamara‹, auch hier kann man von einer Verwandtschaft sprechen. Aber selbstverständlich ist weder das eine noch das andere Bild eine direkte ›Quelle‹ oder ›Vorlage‹.«

E-Mail von Stanislaus von Moos an Osamu Okuda, 22.01.2024.



Aldo van Eyck, Grundriss für Sonsbeek Skulpturpavillon / rechts: Fotograf:innen unbekannt, 3 Szenen der Ausstellungen

© Archive Aldo + Hannie van Eyck Foundation

Link:

[Sculpture Pavilion, Sonsbeek Exhibition, Arnhem, 1965-6 | \(vaneyckfoundation.nl\)](https://www.vaneyckfoundation.nl/)



Paul Klee, *Insula dulcamara*, 1938, 481, Öl- und Kleisterfarbe auf Zeitungspapier auf Jute auf Keilrahmen; originale Rahmenleisten, 88.0 x 176.0 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Paul Klee, *Senecio*, 1922, 181, Ölfarbe auf Kreidegrundierung auf Gaze auf Karton; originaler, gelb gefasster Rahme, 40,5 x 38,4 cm, Kunstmuseum Basel

Wikimedia Commons

[https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Paul\\_Klee,\\_1922,\\_Senecio,\\_oil\\_on\\_gauze,\\_40.3\\_%C3%97\\_37.4\\_cm,\\_Kunstmuseum\\_Basel.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Paul_Klee,_1922,_Senecio,_oil_on_gauze,_40.3_%C3%97_37.4_cm,_Kunstmuseum_Basel.jpg)



Paul Klee, *Gelände des Übermutes*, 1937, 78, Kohle und Rötel auf Baumwolle auf Karton, 43 x 25,5 cm, Standort Unbekannt  
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

## 1990–1994

Hannie und Aldo van Eycks Bauprojekt, der Tripolis Bürokomplex in Amsterdam wird realisiert.



Tripolis Bürokomplex, Amstelveenseweg / Burgerweeshuispad, Amsterdam, 2019  
Wikimedia Commons

[File:Tripolis 200 \(2\).jpg - Wikimedia Commons](#)



Ossip van Duivenbode, Tripolis  
Bürokomplex, Amsterdam  
© Prolog, Mir & MVRDV

»Der ›Tripolis‹ Bürokomplex befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum städtischen Waisenhaus, dem berühmtesten Bauwerk von Aldo van Eyck. Tatsächlich besteht zwischen dem Waisenhaus und dem Bürokomplex eine enge Verbindung. Als dem Waisenhaus 1986 der Abbruch drohte, konnte die Stadt Amsterdam durch eine internationale Kampagne überzeugt werden, das Waisenhaus zu erhalten. Dem Entwickler, welcher die Restauration des Waisenhauses übernommen hatte, wurde der Bau von insgesamt 25'000 m<sup>2</sup> Bürofläche auf den ehemaligen Spielfeldern des Waisenhauses zugestanden. Aldo van Eyck wurde mit dem Entwurf des Bürokomplexes betraut. Die zwölf Bürotürme sind in der Organisation und der Gestaltung mit dem früheren ESTEC Projekt verwandt. Die neuen Bürotürme wurde angehoben bis auf Dachhöhe des Waisenhauses, indem sie auf die grosse Tiefgarage gesetzt wurden. Diese wurde dann mit Gras bedeckt, um einen künstlichen Hügel am südlichen Ende des Geländes zu bilden.

Der Gebäudekomplex gliedert sich in drei Cluster mit je vier Bürotürmen. Jeder Cluster besteht aus einer zentralen Struktur für Zirkulations- und Nebenräume und drei Bürotürmen. Der Grundriss der Bürotürme ist jeweils eine gestutzte Kreuzform, so dass sich die Türme zu verschiedenen Seiten öffnen. Mit diesem Layout verweisen die Türme auf die Medical Research Towers der University of Pennsylvania von Louis I. Kahn. Jeder Cluster mit vier Türmen hat im Erdgeschoss zwei Mehrzweckräume, welche jeweils die Enden von zwei angrenzenden Kreuzgrundrissen verbinden, so dass zwei kreisförmige Innenhöfe gebildet werden. Wie beim erwähnten ESTEC Projekt entwickeln sich auch im ›Tripolis‹ Bürokomplex die Innenräume der Bürotürme um einen vertikalen Raum mit Wendeltreppe und Oblicht. Dadurch können Korridore vermieden werden, und alle Arbeitsplätze können nahe einem Fenster angeordnet werden. Nach aussen erscheinen die Bürotürme nicht als individuelle und freistehende Konstruktionen, sondern als kreuzförmige Volumen welche zu einer kontinuierlich gefalteten Wand verbunden sind. Die Fassade gliedert sich in vertikale Paneelen aus Iroko Holz und in horizontale Brüstungen aus dunkel grauem Granit. Eine weitere Verwandtschaft zum ESTEC Projekt lässt sich bei den vertikalen Paneelen beobachten, welche mit zunehmender Höhe schmaler werden. Die Verkleidung ist geschossweise überstehend ausgebildet, so dass der Witterungsschutz gewährleistet wird. Auffallend sind die Regenbogenfarbig gestrichenen Aluminiumfenster, so dass sich die Farbe bei einem Gebäuderundgang langsam wandelt: von rot, gelb und orange im gemeinsamen Eingangshof zu blau, violett und grün an den nach aussen gerichteten Fassaden.«

[www.archipicture.eu](http://www.archipicture.eu) - Aldo van Eyck - Tripolis Office Complex Amsterdam

Die letzte Passage erinnert entfernt an die Farbgestaltung der Komposition *Park bei Lu.*, 1938, 129 von Klee, die van Eycks 1946 von Lily Klee vergeblich zu erwerben versuchten. Der Tripoliskomplex ist ferner Verwand mit Klees verschachtelter Darstellung der *mittelalterlichen Stadt* von 1924 (siehe S. 62).

**1997**

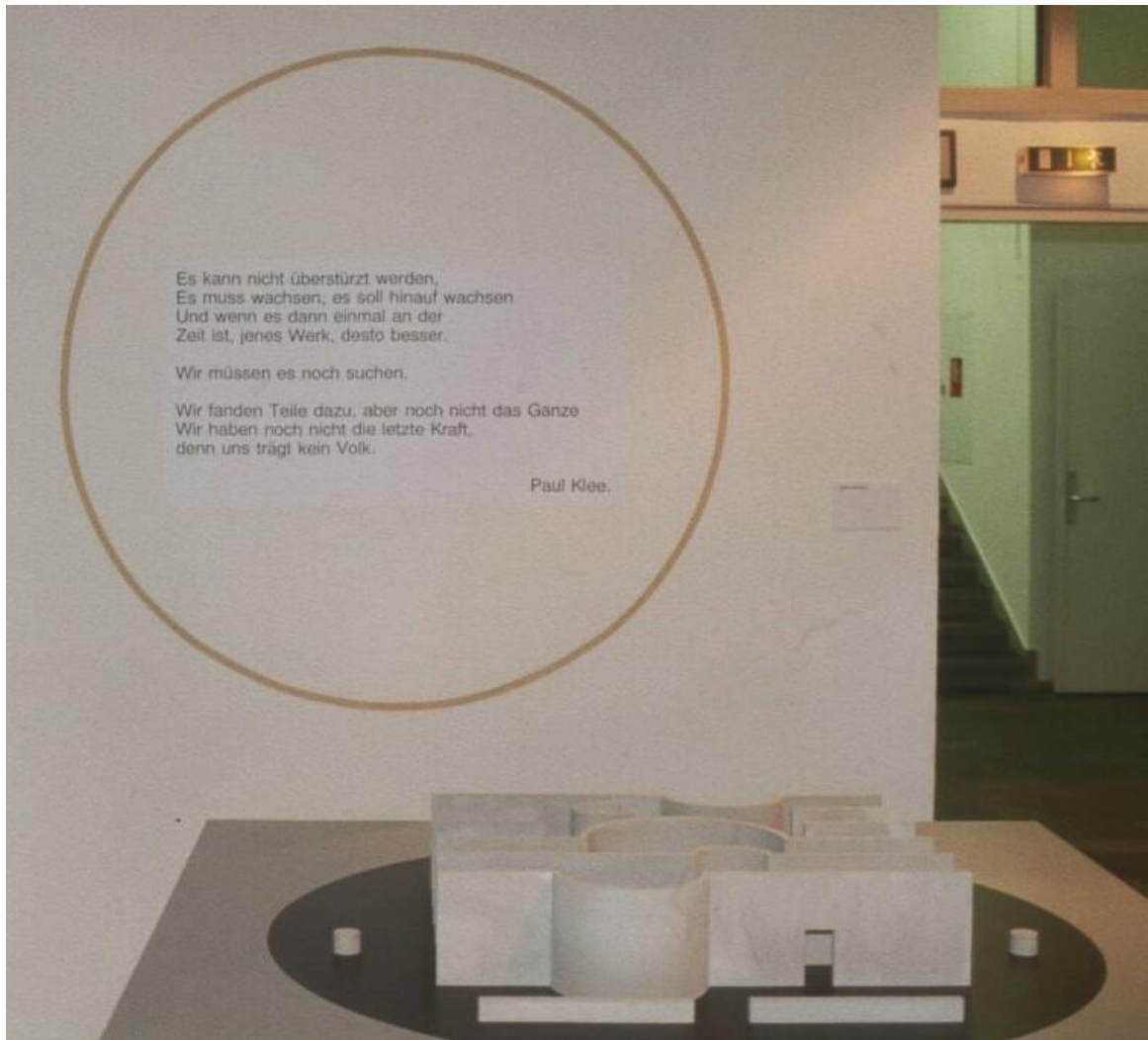
Van Eyck nimmt an der Documenta X in Kassel teil (21. Juni bis 28. September).



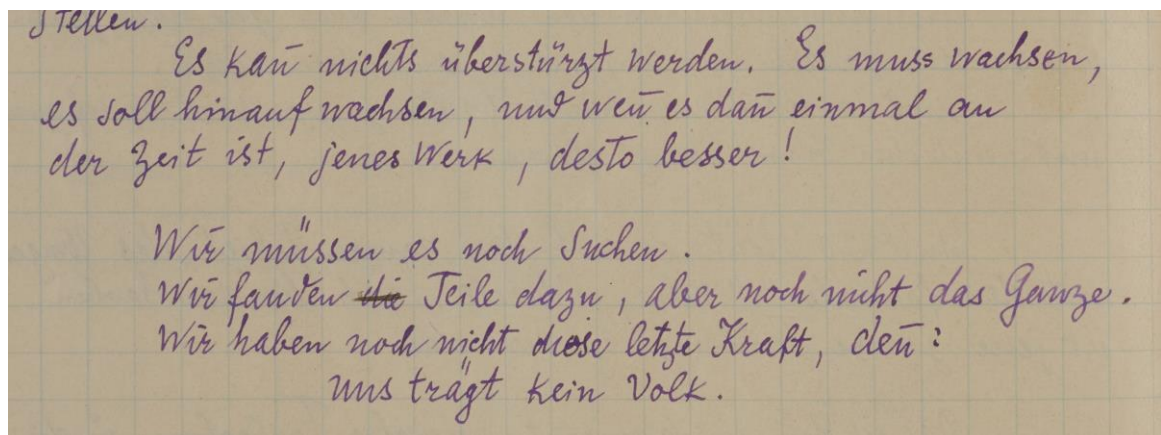
Ryszard Kasiewicz, Documenta X, 1997, Sektion Aldo van Eyck, vorne: Modell des Sonsbeek Pavillons, rechts: Klee-Zitat an der Wand  
© documenta archiv



Ryszard Kasiewicz, Documenta X, 1997, Sektion Aldo van Eyck  
© documenta archiv



Ryszard Kasiewicz, Documenta X, 1997, Sektion Aldo van Eyck  
© documenta archiv



Paul Klee, Vortrag Jena, gehalten aus Anlass einer Bilderausstellung im Kunstverein zu Jena am 26. Januar 1924, S. 30, Ausschnitt, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

»In silbrig gestrichenen, kreisförmig mäandrierenden Holznischen, nahe beim Eingang zum Fridericianum, waren an der letzten Documenta Photos von Arbeiten des 1918 geborenen holländischen Architekten Aldo van Eyck zu sehen sowie Bildmaterial zu den Kulturbereichen, aus denen er seine Anregungen schöpft – Häuser und Siedlungen der Dogon in Westafrika, Pueblos aus New Mexico, Details und Pläne von San Giorgio Maggiore in Venedig usw. Der Charme des Hausgemachten und zum Teil bereits Vergilbten vermochte nicht über den Anspruch des Unternehmens hinwegzutäuschen. Es ging um die Dokumentation eines poetischen Weltentwurfs. – Der Installation stellte van Eyck ein berühmtes Zitat von Paul Klee voran: ›Uns trägt kein Volk.‹ Wie wäre diese Basis, und mit ihr das ›Volk‹, das Klee im Auge hatte, wiederzufinden? Van Eyck meint, die Dichter und die Künstler der Moderne – Brancusi, Delaunay, Mondrian und immer wieder Paul Klee – besitzen den Schlüssel zu den Ursprüngen künstlerischen Tuns. Auf sie gelte es zu hören.«

Stanislaus von Moos, »Baukunst und ›Infant Joy‹. Der Architekt Aldo van Eyck«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 219, Nr. 253, Samstag/Sonntag, 31. Oktober/ 1. November 1998, S. 65.

[Neue Zürcher Zeitung 31. Oktober 1998 — e-newspaperarchives.ch](http://www.e-newspaperarchives.ch)

»Zur Retrospektive eingeladen, flüchtet van Eyck klug in eine spontane Geste: Sein ganzer Ausstellungsbeitrag ist eine einzige Improvisation. Für eine documenta eigentlich eine arge Zumutung, die man ihm persönlich nicht übelnehmen sollte, denn bei ihm wird selbst eine unbeholfene Kopie mit einem Text von Paul Klee von 1924 zum Motto des gesamten documenta-Parcours und das Melancholische dieser Zeilen ist kaum noch zu übersehen: ›Es kann nicht überstürzt werden. Es muß wachsen, es soll hinauf wachsen. Und wenn es dann einmal an der Zeit ist jenes Werk, desto besser. Wir müssen es noch suchen. Wir fanden die Teile dazu, aber noch nicht das Ganze. Wir haben noch nicht die letzte Kraft, denn uns trägt kein Volk.‹«

Tom Fecht, »Die Ausstellung als moderne Ruine«, in: *Kunstforum International*, Bd. 138, September–November 1997, S. 90–95, hier S. 92.

»At the end of his life he witnessed a revival, with a large presentation, mainly of his early work, in the 1997 Kassel Documenta X. The exhibition, which he designed, was shown a year later in the Netherlands Architecture Institute in Rotterdam. For its opening there he wrote a statement which reveals the tragic fate of the long shadow cast by his early work: ›My position has not changed since the '60s, '70s and '80s, nor for that matter has the overall situation, other than that it has worsened. So falling back on the past was all right with me – in Kassel as it is here in Rotterdam. The truth is that the entire world of art and architecture has failed to contribute in any substantial way since, let's say 1968.‹«

Hans Ibelings, »Aldo van Eyck«, in: *The Architectural Review*, 12. Dezember 2012.

<https://www.architectural-review.com/essays/reputations/aldo-van-eyck-1918-1999>

## Weiterführende Links (Auswahl)

### [Francis Strauven - Aldo and Hannie van Eyck. In Search of Built Meaning \(2018\) on Vimeo](#)

Opening lecture by Francis Strauven for 'the Irritant Principle of Renewal - 100 Years Aldo and Hannie van Eyck'. The conference was organised by the Jaap Bakema Study Centre and took place from 28-30 November at TU Delft and Het Nieuwe Instituut, Rotterdam.

### [Stanislaus von Moos - Child, City, Artist. The Swiss Connection \(2018\) on Vimeo](#)

Lecture by Stanislaus von Moos about Dutch architect couple Aldo and Hannie van Eyck's time in Zürich. The lecture was delivered at »the Irritant Principle of Renewal: 100 Years Aldo & Hannie van Eyck« conference, on Wednesday 28 November 2018 at Delft University of Technology. It was the fifth instalment of the annual conference organised by the Jaap Bakema Study Centre.

### [in-betweenness Aldo-van-Eyck.pdf \(taak.me\)](#)

Francis Strauven, Aldo van Eyck – Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number, study centre mellon lectures 24 May 2007.

### [Ga naar Bahia had Lina hem gezegd - Aldo van Eyck & Lina Bo Bardi \(youtube.com\)](#)

Go to Bahia Lina had told him - VPRO documentary from 1996 about the Brazilian-Italian architect Lina bo Bardi, in which the Dutch architect Aldo van Eyck visits and discusses her work. He visits, among others, MASP, Sesc Pompeia and Casa do Vidro.

### [Multiculturalism in Post-War architecture: Aldo van Eyck and the Otterlo Circles \(upc.edu\)](#)

Alejandro Campos Uribe, María de Miguel Pastor, Paula Lacomba Montes, Jordi Martínez Ventura, »Multiculturalism in Post-War architecture: Aldo van Eyck and the Otterlo Circles ACE Architecture, City and Environment«, in: *ACE: Architecture, City and Environment*, Vol. 14, Nr. 42, 2020, S. 1–23.

### [Kersten Geers > Aldo & Hannie van Eyck | HIC \(hicarquitectura.com\)](#)

HIC (blog), Kersten Geers, *Aldo & Hannie van Eyck. Excess of architecture*, Köln: Walther König Publishers, 2023



## Aldo Rossi (1931–1997)



Fotograf:in, unbekannt, Aldo Rossi, um 1980

Wikimedia

[File:AldoRossi.jpg - Wikimedia Commons](#)

Bereits die ersten Bauprojekte des italienischen Designers und Architekten Aldo Rossi in den 1960er Jahren zeigen seine typische, reduzierte und klare Formensprache. Von 1972 bis 1974 sowie von 1976 bis 1978 unterrichtete er an der ETH in Zürich. In seinen Schriften finden sich bereits 1966/67 Verweise auf Klees Gestaltungslehre am Bauhaus. In einer Notiz aus dem Jahr 1974 strich er die Bedeutung des Prozesses bei Klee hervor: »Paul Klee sagte einmal, dass uns mehr an den ›formenden Kräften, als an den formalen Resultaten‹ gelegen sein sollte. Das heisst, dass wir in der Schule mehr Wert auf den Vorgang der Gestaltung als auf die fertigen Resultate legen müssen.« Rossi verstand das künstlerische Schaffen als Vorbild für eine universell gültige Entwurfsmethode.

1973 wurde Rossi Direktor der Internationalen Architekturabteilung der Triennale von Mailand, zu deren Anlass er die Publikation *Architettura razionale* mit einer Abbildung von Klees Werk *italienische Stadt* (1928) veröffentlichte. Klees Darstellung diente ihm als Beispiel für den Schwebezustand zwischen Rationalem und Assoziativem. 1985 leitete er die 3. Architektur Biennale in Venedig. Als Designer entwarf er Möbel und Küchengegenstände für Alessi. Rossi setzte sich dafür ein, die auf Funktionalismus reduzierte Architektur der Nachkriegszeit zu überdenken. Er forderte, sich mit der Architekturgeschichte auseinanderzusetzen. Die Bildlichkeit – das Aussehen der Architektur – war ihm wichtiger als der pure Funktionalismus. In seinen Collagen und Entwürfen verbindet er theoretische Probleme, kunsthistorische Zitate und persönliche Erinnerungen zu einer eigenen Bildsprache.

### **Entwurf einer Überbauung für das Klösterliareal, Bern, 1981**

1981 schrieb die Stadt Bern einen Wettbewerb für die Überbauung des Klösterliareals aus. Das Areal hat städtebaulich wie auch -geschichtlich einen besonderen Stellenwert. Gegenüber der Altstadtspitze, zwischen Untertor- und Nydeggbücke, bildete es bis ins 19. Jahrhundert eine Zone zwischen Stadt und Land. Das Gemisch an städtischen und ländlichen Gebäuden, die in den 1980er Jahren ziemlich vernachlässigt waren, sollte durch eine neue Überbauung ersetzt werden. Rossi konnte mit seinem Entwurf bestehend aus einem Stahlkubus und auf Stelzen stehenden einfachen Holzhäusern die Jury nicht überzeugen. Die Realisierung des Siegerprojektes scheiterte an der Volksabstimmung. Stattdessen wurden die bestehenden Gebäude saniert.

Fabienne Eggelhöfer

## 1965

Dozent am Polytechnikum von Mailand. Heirat mit Schweizer Schauspielerin Sonia Gessner in Zermatt.

## 1966

Rossi veröffentlicht *Architettura della Città* (Die Architektur der Stadt).

## 1967

Die italienische Ausgabe des Manuskripts *Architecture. Essai sur l'Art* von Étienne-Louis Boullée erscheint mit Rossis Einleitung.

### **Aldo Rossis Vorlesung, Polytechnikum Mailand, WS 1967/68**

»Die eigentlichen Vorbilder in der Definition eines autonomen Entwurfsprozesses, in dem die Unteilbarkeit von Komposition und Autobiografie, von Analyse und historischer Forschung als oberste Maxime gilt, waren allen Autonomiebestrebungen zum Trotz ausserhalb der Architektur zu suchen. Schon in seiner Vorlesung von 1966/67 verweist Rossi auf die Elementarlehre Paul Klees.<sup>31</sup> Der Bauhaus-Meister hatte hierin die zweckfreie Architekturbetrachtung als die beste Schule des Sehens bezeichnet.<sup>32</sup> Darüber hinaus aber schienen insbesondere Bilder Klees wie das 1928 entstandene Aquarell *Italienische Stadt* den komplexen, aber nicht gänzlich aufzuklärenden Zusammenhang von Rationalem und Assoziativem im Schwebезustand des Entwurfs zu thematisieren. In diesem Sinn illustriert Klees Malerei in der zur XV. Triennale di Milano 1973 erscheinenden, von Rossi verantworteten Publikation *Architettura razionale*<sup>33</sup> Adolf Behnes Definition des Rationalismus als eines ästhetischen Spiels, dessen offene Konzeption im Gegensatz zum blossen Funktionalismus gesehen wird.<sup>34</sup>«

Carsten Ruhl, »Hinter dem Schleier der Geschichte. Aldo Rossis Didaktik des Unsichtbaren«, in: *Aldo Rossi und die Schweiz. Architektonische Wechselwirkungen*, hg. von Ákos Moravánszky und Judith Hopfengärtner, Zürich: gta Verlag, 2011, S. 143–157, S. 148.

### **31** Vorlesung am 20.4.1966:

»Nicht Gropius wird diese Methode bereitstellen, sondern ein großer Künstler wie Paul Klee: seine Theorie der Konfiguration ist eine didaktische, visuelle Methode innerhalb des Ausdrucksprozesses. Was bei Gropius die Befreiung des Genies von der Methode ist (das Talent), ist bei Klee die Erklärung des eigenen Schaffens in einer äußerst modernen Verbindung von Kompositionslogik und Autobiografie in jenem einzigartigen Moment, der auf unauflöslche Weise aus seinen Bildern, seinem objektivierten Unterricht und seinen Tagebüchern besteht.«

### **Übersetzung ins Deutsche: Ettore Mjolsnes**

[»Questo metodo non sarà offerto da Gropius ma da un grande artista Paul Klee: la teoria della configurazione di Klee è un metodo educativo, visivo, all'interno del processo espressivo. Quello che per Gropius è il riscatto del genio dal metodo (il talento) per Klee è la spiegazione della propria opera in una unione modernissima di logica della composizione e di autobiografica in quel momento eccezionale che è costituito in modo indissolubile dai suoi quadri, dal suo insegnamento oggettivato, da suoi diari.«]

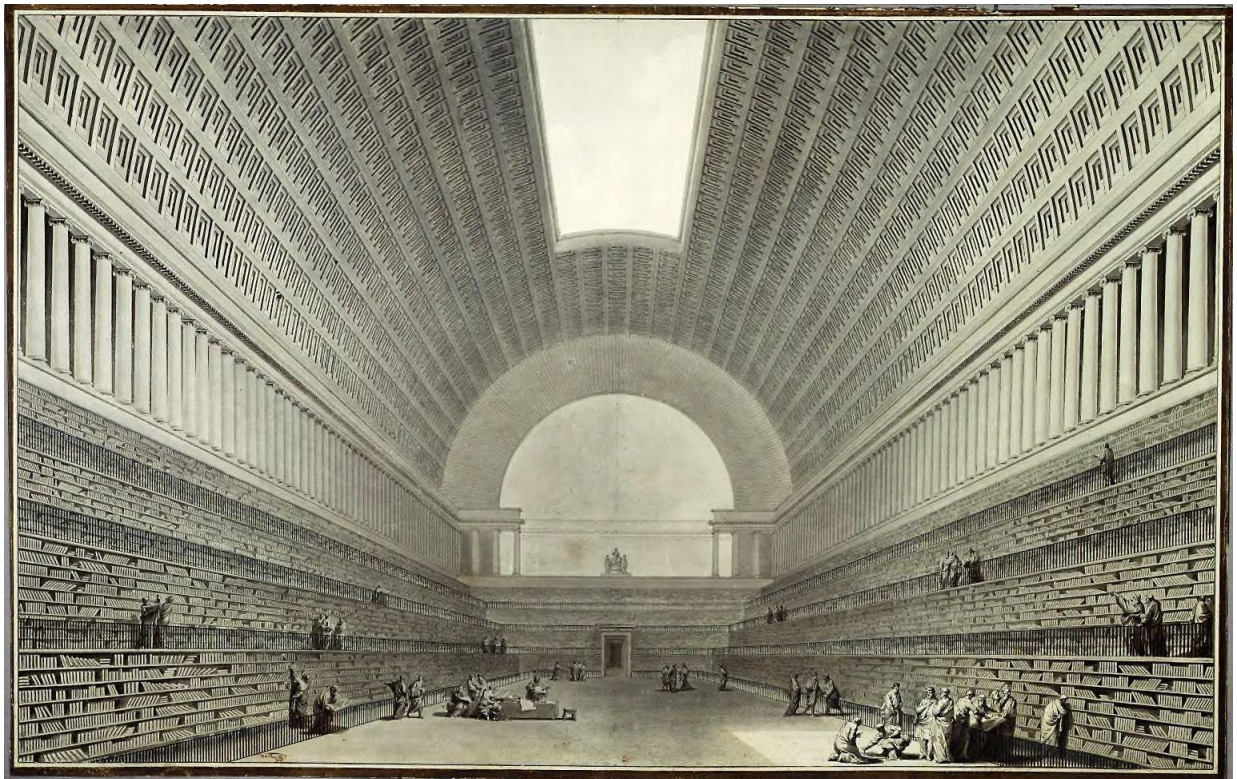
Aldo Rossi, »Einleitung zu Boullée«

In: Étienne-Louis Boullée, *Architettura, Saggio sull'arte*, Padua: Marsilio Editori, 1967.

»Es fehlt wenig daran, dass die Autobiographie des Werkes im Stendhalschen Sinne zur Autobiographie des Künstlers wird oder von dieser untrennbar ist; es existiert nicht ein Henry Brulard der Architektur, aber Werke wie die Tagebücher von Delacroix oder jene von Klee bilden gewiss ein wunderbares Zeugnis für die Struktur der Kunst, Boullée, Loos und Le Corbusier bieten uns konkret jene Vielfältigkeit der Erfahrungen und jene Prägung an, die dann zur Technik des Künstlers selbst werden. Akademisch, im schlechten Sinne, bedeutet, für jede Kunst eine schon vorhandene Technik zu akzeptieren und auf Erfindung zu verzichten. Aber auf die Erfindung zu verzichten, bedeutet, zugleich auf die Vertiefung der Schwelle zu verzichten, welche trennt oder nur eine Grenzlinie zwischen persönlicher und künstlerischer Erfahrung ist. Es existiert keine Kunst, die nicht autobiographisch ist.« (S. 14)

Link:

[https://archive.arch.ethz.ch/eberle/www.eberle.arch.ethz.ch/cms/uploads/files/publikationen/140409\\_II\\_DARSTELLUNGEN.pdf](https://archive.arch.ethz.ch/eberle/www.eberle.arch.ethz.ch/cms/uploads/files/publikationen/140409_II_DARSTELLUNGEN.pdf)



[Restauration der Nationalbibliothek] : [Zeichnung] / [Boullée], Innenansicht des neuen Saals, der für die Vergrößerung der Bibliothek des Königs geplant ist: [perspective intérieure] / Boullée inventit, 1785–1788, Wikimedia Commons

Link:

<File:Bibliotheque nationale boul.jpg> - Wikimedia Commons

Vgl.

[\[Restauration de la Bibliothèque nationale\] : \[dessin\] / \[Boullée\] | Gallica \(bnf.fr\)](#)

Aldo Rossi, »Le teorie della progettazione«, in: *L'Analisi urbana e la progettazione architettonica: contributi al dibattito e al lavoro di gruppo nell'anno accademico 1968/69*, hg. von Politecnico di Milano. Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, Gruppo di ricerca diretto da Aldo Rossi, Mailand: culp, 1974, S. 110–127, hier S. 124.

»Eine ähnliche Suche, wenn auch innerhalb einer anderen Strömung, ist die von Paul Klee. Die Befreiung des Genies von der Methode, welche im Grunde eine der historischen Begrenzungen der modernen Kunst ist, wird bei Klee zur Erklärung des eigenen Schaffens in einer einzigartigen Verbindung von Kompositionslogik und Autobiografie in einer einzigen Suche, die auf unauflösbare Weise aus seinen Bildern, seinem objektivierten Unterricht und seinen Tagebüchern besteht. Wie schon gesagt, glaube ich, dass diese Fähigkeit zur logischen Konstruktion der Strömung und des eigenen Werkes eines der Merkmale der Fortschrittlichkeit der Kunst ist und als solche im Lauf der Geschichte mit bedeutenden Momenten und Werken einhergeht.«

Übersetzung ins Deutsche: Ettore Mjølunes

[»Una ricerca analoga, sia pure all'interno di una diversa tendenza, è quella condotta da Paul Klee. Il riscatto del genio dal metodo, che è in fondo uno dei limiti storici dell'arte moderna, diventa per Klee la spiegazione della propria opera in una singolare unione di logica della composizione e di autobiografia, attraverso un'unica ricerca costituita in modo indissolubile dai suoi quadri, dal suo insegnamento oggettivato, dai suoi diari. Credo che questa capacità di costruzione logica della tendenza e della propria opera sia, come ho detto, uno dei caratteri della progressività dell'arte e come tale essa sia associata a momenti e opere decisive nel corso della storia.«]



Vgl.

Aldo Rossi, »Voraussetzungen meiner Arbeit«, in: *Werk – Archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art*, Jg. 64, Nr. 3, 1977, S. 36–40.

Link:

<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=wbw-003:1977:64::1009>

1970

In seinem blauen Notizbuch (Quaderni azzurri) notiert Rossi Passagen aus Klees Buch *Théorie de l'art moderne* (Paris 1964).

»Klee –  
Theorie d'art ecc. pag. 32

Il m'arrive parfois de rêver une œuvre de vaste envergure couvrant le domaine complet des éléments, de l'objet, du contenu et du style.

---

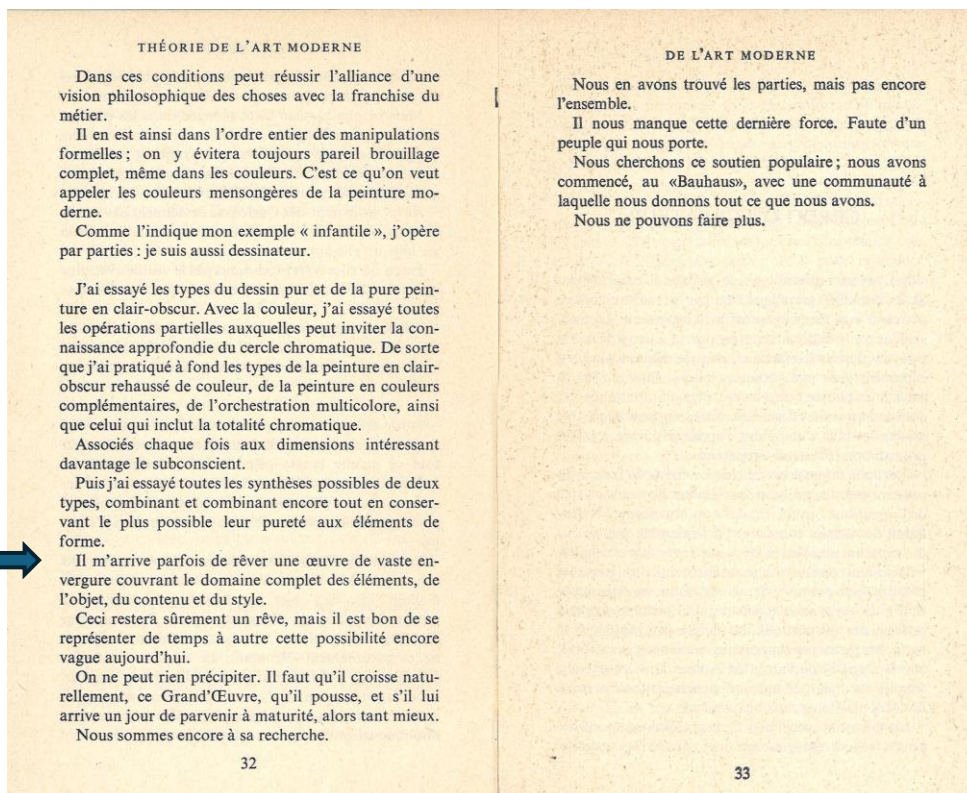
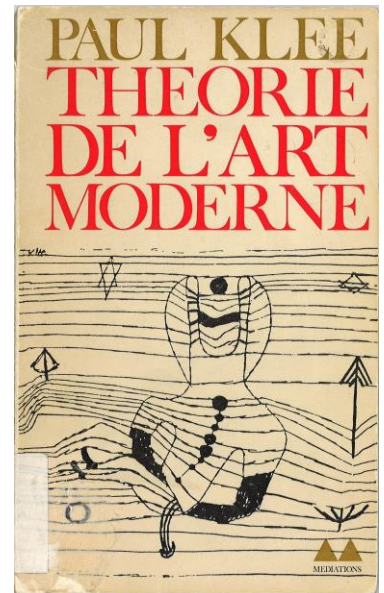
Nous sommes encore à sa recherche.

---

Nous ne pouvons faire plus.«

Aldo Rossi, i quaderni azzurri, ARCHITETTURA  
15 maggio 1970 – nov. 70, o. S.

Vgl. [Aldo Rossi : i quaderni azzurri / \[a cura di\] Francesco Dal Co. - Getty Research Institute \[Alma\]](#)



Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, hg. von Pierre-Henri Gonthier, Basel: Schwabe; Genf: Gonthier, 1964, S. 32–33.

## 1972

### Rossi wird an die Eidgenössische Technische Hochschule (ETH) Zürich berufen.

»Ich denke, dass der Student zu diesem Zeitpunkt, am Ende des Semesters, eine klare Kenntnis der Hauptlinien des Entwurfs haben kann. Paul Klee sagte einmal, dass uns mehr »an den formenden Kräften als an den formalen Resultaten« gelegen sein sollte. Dies heisst, dass wir in der Schule mehr Wert auf den Vorgang der Gestaltung als auf die fertigen Resultate legen müssen.« (S. 2)

»Ich beziehe mich vor allem auf einige Werke des Altertums wie das Baptisterium und den Dom in Pisa, auf die in der ganzen modernen Kunst verwiesen wird. Ganzen Architekturgenerationen haben diese Baudenkmäler nichts bedeutet, bis sie bei Le Corbusier und bei Paul Klee zu wirklichen kompositiven Elementen wurden. Diese besondere Aufnahme, die einige Werke in der Geschichte der Technik und der Kunst erfuhren, ist sicherlich auf den sogenannten Zeitgeist zurückzuführen; aber auch auf die – häufig autobiographisch bedingte – Notwendigkeit eines Künstlers, sich auf etwas zu beziehen, das in vollendeter Form eine Totalität seinen Bestrebungen ausdrückt. Hierin liegt hauptsächlich jenes persönliche Moment, jenes Gewicht den Entscheidungen, der autobiografische Charakter einer Person oder einer Nation.« (S. 32)

»Meine architektonische Tendenz legt im Rahmen der Bewegung der modernen Architektur ein besonderes Gewicht auf den Rationalismus; ich beziehe mich nicht auf einen abstrakten Rationalismus oder auf etwas, das verteidigt werden soll. Ich beziehe mich auf die Werke, die Entwürfe, die Städte. Gewiss nehmen innerhalb dieser Rationalität Geschichte und Tradition eine wichtige Stellung ein. Aber welche Tradition? Wenn ich von Tendenz und Tradition spreche, beziehe ich mich auf Künstler wie Hannes Meyer, Paul Klee, Adolf Loos, Giuseppe Terragni und andere. Hannes Meyer fragte sich, ob wir in der Lage seien, die Pyramiden die zukünftige Gesellschaft weiterzugeben, wie es die französischen Architekten der Aufklärung für die französische Bourgeoisie taten. Tradition will hier heissen, die Probleme der Architekturgeschichte in den Begriffen der Gegenwart zu sehen. Tendenz heisst hier, ein genaues Urteil über die Welt der Architektur zu besitzen, in der wir tätig sind.« (S. 36)

Zitate nach: Aldo Rossi, *Vorlesungen, Aufsätze, Entwürfe*, Zürich: Verlag der Fachvereine, 1974 (ETH U27, Texte zur Architektur 4).

**1973**

Rossi kuratiert 15. Triennale von Mailand mit dem Titel »Architettura Razionale / Architettura e Città«.



*ARCHITETTURA RAZIONALE. XV Triennale di Milano Sezione Internazionale di Architettura, hg. von Aldo Rossi, Mailand: Franco Angeli Editore, 1973, Umschlag*

Vgl.

[Aldo Rossi organizza a mostra "Architettura-Città" na XV Trienal de Milão \(ufba.br\)](http://ufba.br)

»In der von ihm [Aldo Rossi] kuratierten 15. Triennale von Mailand (1973) mit dem Titel »Architettura Razionale« stand nicht wie man zunächst meinen könnte eine Anknüpfung an den italienischen razionalismo der 1930er-Jahre im Vordergrund. Rossi verwendet den Begriff des Rationalismus vielmehr in einer zeitlich und geografisch übergreifenden Bedeutung und in polemischer Opposition zum »naiven« Funktionalismus der Moderne. Er glaubt nicht an eine Architektur, die von technischen, wirtschaftlichen oder auch sozialen Gegebenheiten eindeutig und kausal abgeleitet werden kann. Architektur gewinnt ihren objektiven und rationalen Charakter vielmehr aus zeitlosen, »permanenten« Inhalten, oder anders gesagt: aus ihrem Wesen.

Um diese Aussage zu unterstreichen, hatte Rossi die bekannte Unterscheidung des Architekturlehrers Adolf Behne an den Anfang des Triennale-Katalogs gesetzt: »Der Rationalist ist nicht gleichgültiger gegenüber dem Zweck als der Funktionalist [...], aber er meidet die Tyrannei des selbstherrlich gewordenen Zwecks. Sucht der Funktionalist die grösstmögliche Anpassung an den möglichst spezialisierten Zweck, so der Rationalist die beste Entsprechung für viele Fälle. Jener will für den besonderen Fall das absolut Passende, Einmalige – dieser für den allgemeinen Bedarf das möglichst gut Passende, die Norm. Jener ist nur Anpassung, Relation, Gestaltlosigkeit aus Selbstlosigkeit, Mimikry, dieser auch eigener Wille, Selbstbesinnung, Spiel, Form.«

Judith Hopfengärtner, »Aldo Rossi und die Schweiz«, in: *Espazium*, veröffentlicht 23.07.2015 (revisiert 19.10.2015).

Link: [Aldo Rossi und die Schweiz | Espazium](#)

ADOLF BEHNE

Non più lo spazio modellato bensì la «forma» della realtà  
da «Der Moderne Zweckbau», 1923

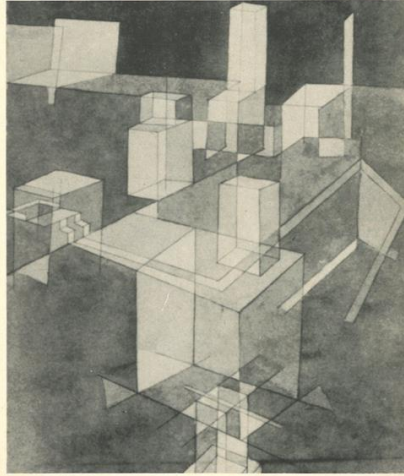
...Nulla è più comprensibile del fatto che il razionalista dia un risalto particolare alla forma: questa infatti nasce con l'instaurarsi dei rapporti umani. L'individuo solo, isolato in mezzo alla natura, non ha alcun problema di forma. L'uomo solo, anche se è solo nella Natura, è libero. Il problema della forma sorge insieme a quello dell'unione di più individui, anzi la forma è la condizione che rende possibile la convivenza. La forma è un fatto eminentemente socio-tario. Chi accetta le leggi della società accetta anche quelle della forma.

Se l'umanità fosse semplicemente una somma di individui, sarebbe ancora possibile concepire la casa come qualcosa di puramente strumentale e funzionale. Ma per chi vede l'umanità come un organismo, come un'entità che assume forma e si estende nello spazio e nel tempo, la casa deve rispondere ad alcune esigenze «formali», intendendo con questa parola qualcosa di diverso da «decorative». Se ogni edificio è parte di un complesso, esso deve accettare determinate regole, universalmente valide, regole dunque che non derivano da sue particolari esigenze funzionali, ma da quelle del complesso di cui l'edificio è parte, dunque da esigenze estetiche e formali. Giacché è proprio qui, nella sfera sociale, che semmai permangono i principi originali di estetica (Gyauu: «L'art c'est de la tendresse»). Soddisfare esigenze individuali porta all'anarchia. Quando l'edificio viene sentito come parte di un tutto, al posto del carattere strumentale subentra quello dilettevole e al carattere relativo si sostituisce quello assoluto.

Con il concetto di forma non si intende qualcosa di accessorio o di ornamentale, legato al gusto o allo stile, per esempio al gotico o al Biedermeier, bensì qualcosa che deriva dal particolare carattere dell'edificio, che è quello di una struttura valida nel tempo.

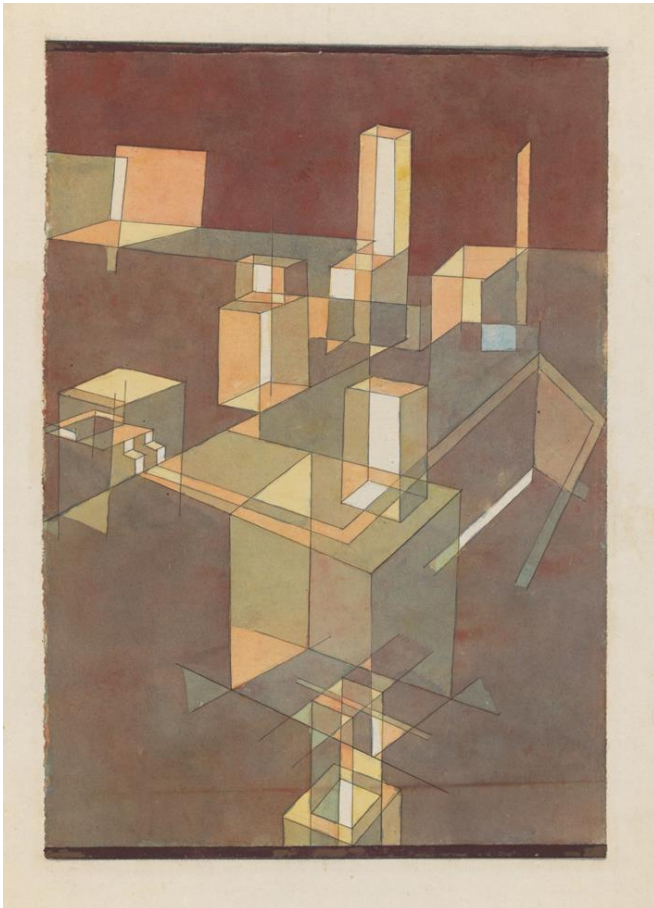
Se da un lato il funzionalista di preferenza esaspera il carattere funzionale dell'edificio, facendone qualcosa di eccezionale e unico, ossia una casa per ogni funzione, dal canto suo il razionalista interpreta questo carattere in senso lato e generico, ossia come adattabilità a molti usi: egli concepisce cioè la casa come qualcosa di durevole, in grado di far fronte alle mutevoli esigenze di più generazioni e che non può resistere quindi senza un margine lasciato alla libertà

di iniziativa di queste. Se razionalista non rimane indifferente al problema funzionale più di quanto faccia il funzionalista, nè si schiera a favore di una genialità barocca incurante della praticità; egli si sottrae piuttosto alla tirannia della funzionalità divenuta fine a se stessa. Mentre il funzionalista ricerca il maggiore adattamento possibile a una finalità il più possibile particolare, il razionalista vuole la più ampia adattabilità al maggior numero di necessità. L'uno vuole ciò che si adatta esclusivamente a un caso specifico, l'altro ciò che meglio si adatta alle esigenze comuni, ossia il valore medio. L'uno è tutto adattamento, relatività, informalità, che derivano da mancanza di individualità, da capacità mimetiche; l'altro ha anche una sua volontà e una coscienza di sé, è aperto al gioco e alla forma...



Paul Klee, Città italiana, 1928.

»Adolf Behne. Non più lo spazio modellato bensì la «forma» della realtà da «Der Moderne Zweckbau», 1923«, in: *ARCHITETTURA RAZIONALE. XV Triennale di Milano Sezione Internazionale di Architettura*, hg. von Aldo Rossi, Mailand: Franco Angeli Editore, 1973, S. 24–25



Paul Klee, *italienische Stadt*, 1928, 66, Feder und Aquarell auf Papier, oben und unten Randstreifen mit Gouache, Blei- und Farbstift, auf Karton, 33 x 23,4 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Depositum aus Privatbesitz, Schweiz © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



»Nichts ist selbstverständlicher, als daß der Rationalist die Form betont. Form. ist nichts anderes als Konsequenz der Inbeziehungsetzung von Mensch zu Mensch. Für das Einzelne, Einzige in der Natur existiert kein Problem der Form. Das Einzelne, auch das Einzelne in der Natur, ist frei. Das Problem der Form erhebt sich dort, wo ein Zusammen gefordert wird. Form ist die Voraussetzung, unter der ein Zusammen möglich wird. Form ist eine eminent soziale Angelegenheit. Wer das Recht der Gesellschaft anerkennt, anerkennt das Recht der Form.

Wäre die Menschheit nur eine Und-Summe [sic] von Individuen, so wäre es wohl möglich, das Haus als reines Werkzeug, rein funktional aufzufassen. Für den, der in der Menschheit eine Gestalt sieht, ein in Raum und Zeit gegliedertes Gebilde, treten an das Haus formale Forderungen heran – wobei ja ›formal‹ nicht zu verwechseln ist mit ›dekorativ‹. Ist jeder Bau Teil eines gebauten Ganzen, so erkennt er bestimmte, allgemein gültige Regeln an – Regeln, die nicht aus seinem individuellen Zweckcharakter folgen, sondern aus den Ansprüchen dieses Ganzen – aus ästhetischen, formalen Ansprüchen. Denn hier, in der sozialen Sphäre, dürften überhaupt die Urelemente des Ästhetischen liegen (Guyau: ›L'art c'est de la tendresse‹). Einseitige Zweckerfüllung führt zur Anarchie. Dort, wo der Bau als Teil eines Ganzen empfunden wird, tritt zu dem Werkzeugcharakter der Spielzeugcharakter, zum relativen Element das absolute.

Nicht handelt es sich bei dem Begriff ›Form‹ um Zutat, Schmuck, Geschmack oder Stil: Gotik bis Biedermeier, sondern um die Konsequenzen die sich aus der Eigenschaft des Baues, ein Gebilde von Dauer zu sein, ergeben.

Spitzt nämlich der Funktionalist den Zweck am liebsten zum Einmalig-Augenblicklichen zu – für jede Funktion ein Haus! –, so nimmt ihn der Rationalist breit und allgemein als Bereitschaft für viele Fälle, eben weil er an die Dauer des Hauses denkt, das mehrere Generationen mit vielleicht wechselnden Ansprüchen sieht und deshalb nicht leben kann ohne – Spielraum. Der Rationalist ist nicht gleichgültiger gegenüber dem Zweck als der Funktionalist, steht nicht auf seiten zweckverachtender Barockgenies, aber er meidet die Tyrannei des selbstherrlich gewordenen Zweckes. Sucht der Funktionalist die größtmögliche Anpassung an den möglichst spezialisierten Zweck, so der Rationalist die beste Entsprechung für viele Fälle. Jener will für den besonderen Fall das absolut Passende, Einmalige – dieser für den allgemeinen Bedarf das möglichst gut Passende, die Norm. Jener ist nur Anpassung, Relation, Gestaltlosigkeit aus Selbstlosigkeit, Mimikry, dieser auch eigene Wille, Selbstbesinnung, Spiel, Form.«

Link:

Adolf Behne, *Der Moderne Zweckbau*, Reprint, mit einem Nachwort zur Neuauflage von Ulrich Conrads, Berlin: Grbr. Mann, 1998, S. 62–63.

[Adolf\\_Behne.pdf \(ethz.ch\)](#)

# Exkurs

## Adolf Behne über Paul Klee

Adolf Behne, »Glossen: Paul Klee«, in: *Die Weißen Blätter*, Jg. 4, Nr. 5, Mai 1917, S. 167–169.

Link:

<https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabr191705-01.2.5.1&e=-----en-20--1--txt-txIN----->

Vgl.

Osamu Okuda, Walther Fuchs, »Paul Klee, Ohne Titel, 1917, 128 (CR 1812)«, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee / Zeitschrift für internationale Klee-Studien*, Nr. 12, 2022, S. 67–80, hier S. 74.

Behnes Hymne auf Klees Kunst in den *Weißen Blättern* fand auch im Fliegerhorst Gersthofen Widerhall, wie aus einem Brief Klees an Lily vom 13. Juni 1917 hervorgeht, der zu einem Imagegewinn führte: »Gegen Abend kam der Oberarzt zu mir und brachte mir ›Die weißen Blätter‹, 4. Jahrgang, 5. Heft mit einem Hymnus auf mich von Adolf Behne. Er wollte allerlei Aufschlüsse über den Expressionismus und war riesig nett zu mir. Der Zahlmeister schaute nur so, Doktor Schmidt und das Fräulein rissen die Augen weit auf. Wie drollig, daß mein Ruhm die Fliegerschule V erreicht hat! Nun würde ja auch alles Versteckspielen nichts mehr nützen, ich bin nun einmal kein Kitscher, weil's in der Zeitung steht.«<sup>54</sup>

Link:

<https://doi.org/10.5281/zenodo.7284209>



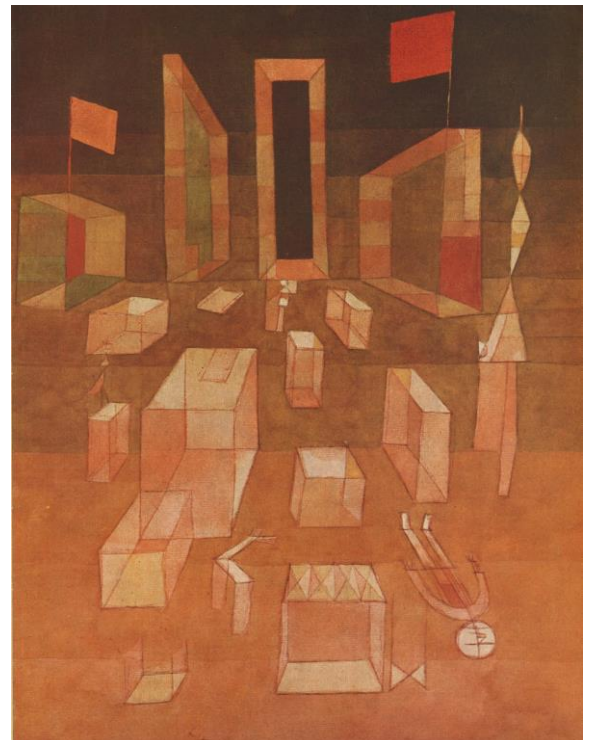
*Controspazio. Mensile di architettura e urbanistica. Jg. 5, Nr. 6, 1973, Sondernummer: XV Triennale, Sezione Internazionale di Architettura, Umschlag*

Vgl. <https://issuu.com/lucalazzarini91/docs/catalogo> S. 26

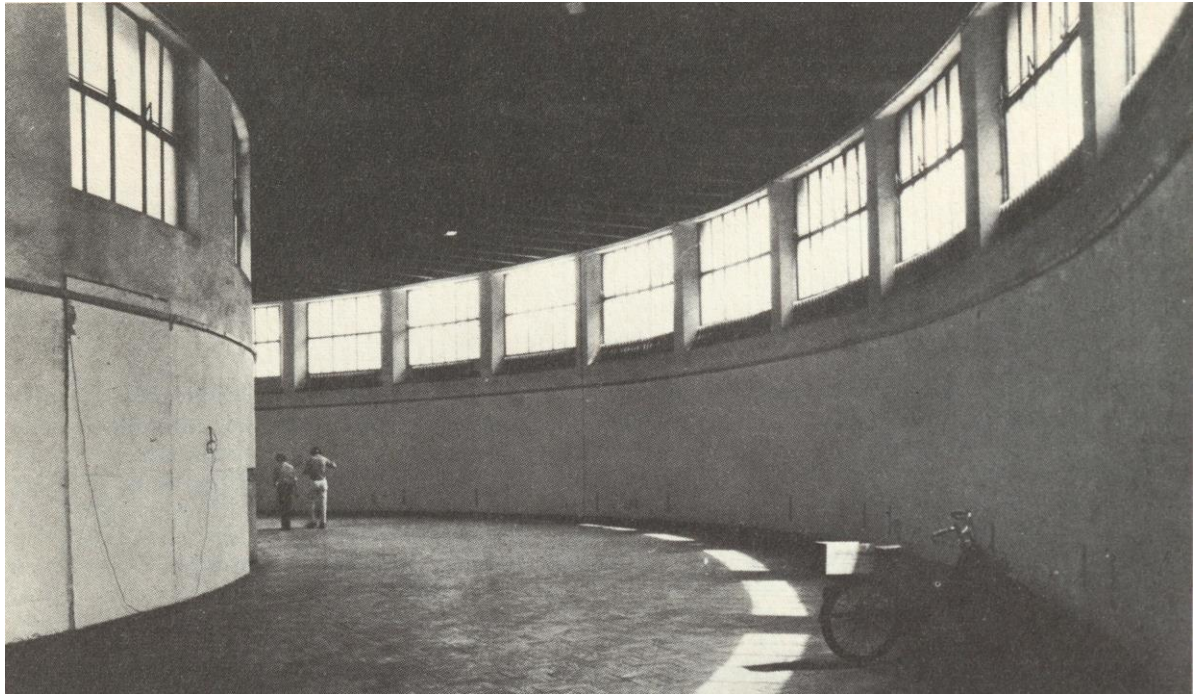
Paul Klee, *Nichtcomponiertes im Raum*, 1929, 124, Aquarell, Feder, Kreide und Bleistift auf Papier auf Karton, 31,7 x 24,5 cm, Franz Marc Museum, Kochel am See, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Farbabb. in: Herbert Read, *Klee*, London: Faber and Faber, 1948, S. 11. ►

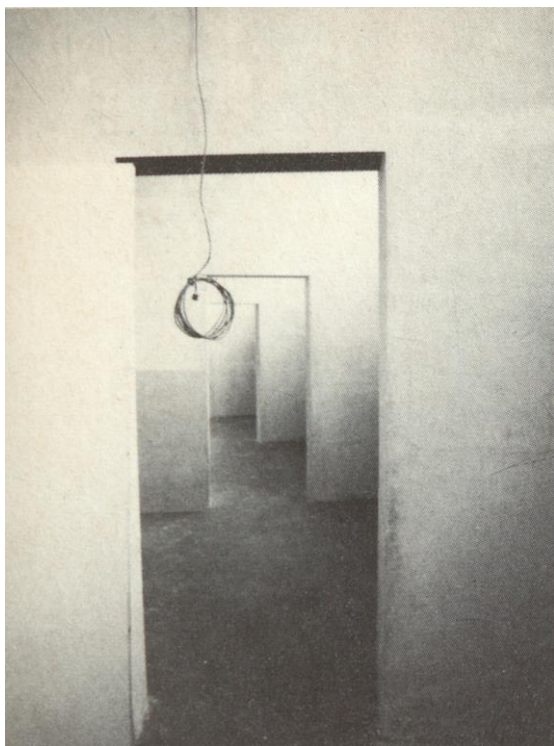
»One of the most ›schematic‹ of Klee's pictures. The artist takes a logical theme (transparent cubes seen in perspective) and by combining this theme with a skilfully modulated scale of colour, produces ›the right formal means‹ to express a fantasy.«  
Herbert Read, ebd., S. 10.



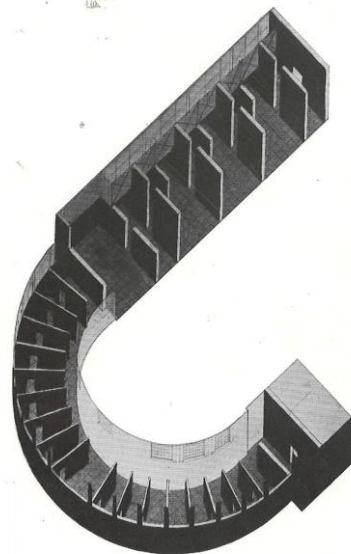
15. Triennale, Mailand. Sektion Internationale Architektur im Palazzo dell'Arte, organisiert von Aldo Rossi mit Franco Raggi



Fotograf:in unbekannt, das Innere des Palazzo dell'Arte vor der Installation, abgebildet, in: *Controspazio*, Jg. 5, Nr. 6, 1973, S. 8



Fotograf:in unbekannt, das Innere des Palazzo dell'Arte während der Installationsarbeiten, abgebildet in: *Controspazio*, Jg. 5, Nr. 6, 1973, S. 9



Aldo Rossi, Axonometrie der Innenraumgestaltung (Palazzo dell'Arte von Giovanni Muzio) für die 15. Triennale Mailand, abgebildet auf dem Umschlag der Publikation *Architettura razionale*, hg. von Aldo Rossi, Mailand: Franco Angeli, 1973

Franco Raggi: Ein Kamm aus weißen Mauern

Die Gestaltung der 15. Triennale in Mailand versuchte einen logischen Widerspruch Realität werden zu lassen: eine Gestaltung zu verwirklichen, die sich wie eine Architektur gibt, definitiv, einfach und nicht temporär. Seit 1968 war die Mostra Internazionale nicht mehr Teil des Programms der Triennale gewesen, und als Aldo Rossi mich anfragte, zusammen mit anderen an der Durchführung 15. Ausgabe mitzuarbeiten, war das erste Problem, dass wir lösen mussten, die Frage, wie wir die Ausstellungsräume im Parterre verwandeln sollten; es ist dies der vielleicht typischste Teil des Gebäudes von Muzio, mit einem geradlinigen Saal und einem großen, gebogenen Raum. Das Gebäude war seit Jahren geschlossen und befand sich wenn nicht in einem auffälligen, so doch wenig präsentablen Zustand. Das Budget für die ganze Ausstellung war natürlich gering, es blieb uns nur wenig Zeit, und, angesichts der Oberfläche, die wir zu gestalten hatten, war an eine traditionelle Einrichtung mittels provisorischer und teurer Techniken nicht zu denken. Die Idee von Rossi war einfach und fast notwendig. Er beschloss, mit Baumaterialien den Raum gemäß einer seriellen Konzeption einzuteilen, die dem Rhythmus der Pfosten des grossen Fensterbandes folgte. Das Konzept der Ausstellung sah eine Art internationaler Aufruf vor, der sich an jene Architekten richtete, die Architektur als Teil und Komponente einer Stadt konzipierten und ausführten, und so eine autonome, aber auch konkret utopische Vision des Berufs verfolgten. Eine Art Katalog der Absichten und Visionen, der sich innerhalb eines seriellen, neutralen Bildraums entfalten sollte, der physisch wie von einem strikten räumlichen Metronom eingeteilt wurde. Zwischen der fast schon klosterhaften Raumaufteilung und der naturwissenschaftlichen Struktur der Ausstellung bestand ein enger Bezug ohne gestalterische Ambiguitäten – minimal und streng, poetisch und kostengünstig. Der Grundriss mit durchgehenden Zimmern wurde mittels vorgefertigter Trennwände aus Gips verwirklicht, welche tiefe Produktionskosten aufwiesen und schnell aufgebaut waren. Die Flächen wurden nicht bemalt, alle Verbindungselemente blieben sichtbar. Der definitive Boden war matt und bestand aus großen grauen Kacheln aus Konglomerat für den Aussengebrauch. Die einzige Freiheit, die sich Rossi nahm, war der Aufbau mit Vorhang ›nach römischer Art‹ vor den Fenstern, um das Licht aus dem hohen Fensterband zu streuen, das den Rhythmus der Aufteilung vorgab. Ein rationales und funktionales Konzept, das im Endeffekt einen fast metaphysischen Raum hergestellt hat, vor allem in der Kurve, wo der Rhythmus der Einteilungen sich verdichtete und die kleinen identischen, kahlen weißen Zimmer ohne Decke sich auf einer Seite zu einem langen Korridor hin öffneten, aber gleichzeitig auch durch eine schier unendliche Reihe von Türen verbunden waren, die unterschiedliche Hin- und Rückwege erlaubten. Eine natürliche nicht-technologische Beleuchtung, mit großen anonymen Metalllampen wie aus einem Archiv oder einer Kaserne. Dank dieser eigenwilligen Merkmale blieb die Einrichtung mehrere Jahre bestehen und beherbergte verschiedene Ausstellungen, bevor sie im Rahmen der Umstrukturierung des gesamten Palazzo dell'Arte ›abgerissen‹ wurde.

Übersetzung ins Deutsche: Ettore Mjolsnes

Link:

[Triennale: Architettura razionale – Franco Raggi](#)

[Franco Raggi: Un pettine di muri bianchi

L'allestimento della 15° Triennale di Milano perseguì un paradosso logico: fare un allestimento come una architettura, definitivo, povero e non temporaneo. Dal 1968 la Triennale non ospitava più la Mostra Internazionale e quando Aldo Rossi, con mia sorpresa, mi chiamò con altri a collaborare alla 15 edizione il primo problema che ci trovammo a risolvere fu come trasformare il luogo destinato all'esposizione al piano terreno; lo spazio forse più caratteristico dell'edificio di Muzio, con salone rettilineo e grande spazio curvo. Il palazzo era chiuso da anni e se non fatiscente, poco presentabile. Il budget per l'intera mostra naturalmente era esiguo, il tempo poco e, considerando la superficie da allestire, non era pensabile fare un allestimento con tecniche tradizionali effimere e costose. L'idea di Rossi fu semplice e quasi necessaria. Pensò di suddividere costruendo con materiali edili lo spazio secondo una ipotesi seriale modulata dal ritmo dei montanti delle grandi finestre a nastro. L'ordinamento della mostra prevedeva una sorta di chiamata internazionale aperta verso gli architetti che pensavano e facevano architetture come pezzi e parti di città, ricercando una autonomia e insieme una concreta utopia del mestiere. Una sorta di catalogo di intenzioni e di visioni che doveva trovare spazio in una immagine seriale, neutra, e fisicamente scandita come da un rigoroso metronomo spaziale. Il rapporto tra divisione dello spazio quasi conventuale e struttura scientifica della mostra è stretto e senza ambiguità scenografiche. Minimale e austero, poetico ed economico. La pianta a stanze passanti si realizza con pannelli prefabbricati in gesso di basso costo e rapida installazione. La superficie non viene dipinta i giunti rimangono in vista. Il pavimento definitivo e opaco è di piastrelloni in conglomerato grigio da esterni. Unico vezzo "rossiano" il velario con controvento "alla romana" per diffondere la luce della alta finestra a nastro che detta il ritmo delle divisioni. Un approccio razionale e funzionale che ha prodotto invece uno spazio quasi metafisico, specialmente nella curva dove il ritmo della scansione accelera e le piccole stanze identiche, bianche grezze e senza soffitto si affacciano lungo un corridoio ma anche sono connesse da una serie vertiginosa di porte che permettono un percorso in andata e ritorno diverso. L'illuminazione naturalmente non tecnologica, con grandi anonime padelle in metallo di sapore archivistico-militare. Grazie a queste anomale caratteristiche l'allestimento rimase poi per alcuni anni ed ospitò diverse mostre prima di essere "demolito" nel progetto di ristrutturazione dell'intero Palazzo dell'Arte.]

Franco Raggi (Architekt, Designer)

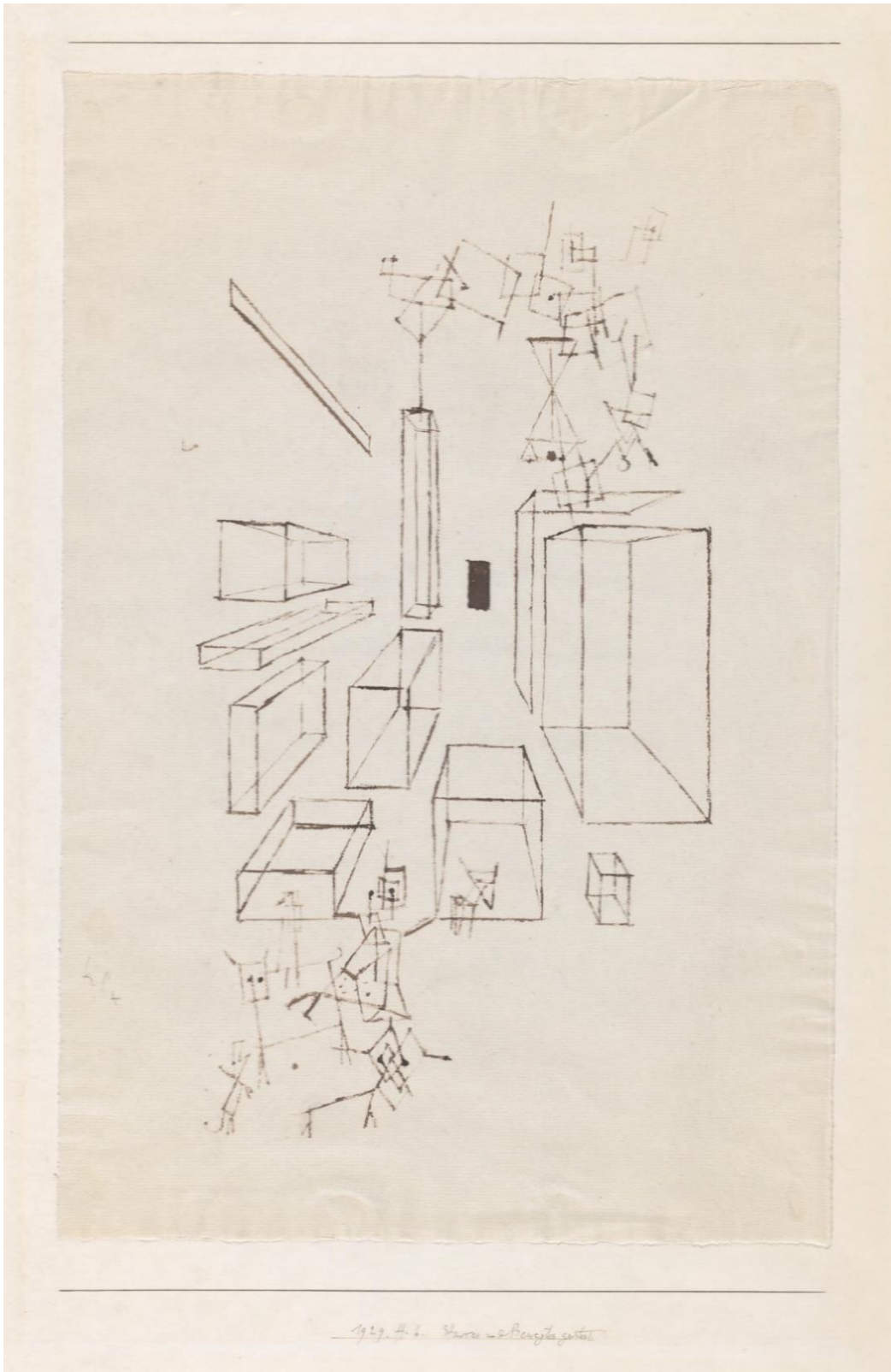
Geboren 1945 in Mailand, wo er 1969 sein Studium der Architektur am Polytechnikum Mailand abschloss. Von 1971 bis 1976 war er Redakteur der Zeitschrift *Casabella* und von 1977 bis 1980 Chefredakteur der Designzeitschrift *MODO*, die er anschliessend bis 1983 leitete. 1973 arbeitete er zusammen mit Aldo Rossi an der Organisation der internationalen Architektursektion der Mailänder Triennale. Ebenfalls 1973 organisierte er für das IDZ (Internationales Design Zentrum) in Berlin die erste kritische Ausstellung über das radikale italienische Design und richtete sie ein.

Link: [About – Franco Raggi](#)

Vgl.

Pasquale De Paola, *A Question of Method: Architettura Razionale and the XV Milan Triennale of 1973*, Doctoral dissertation, Texas A&M University, 2011, Appendix C, S. 308.

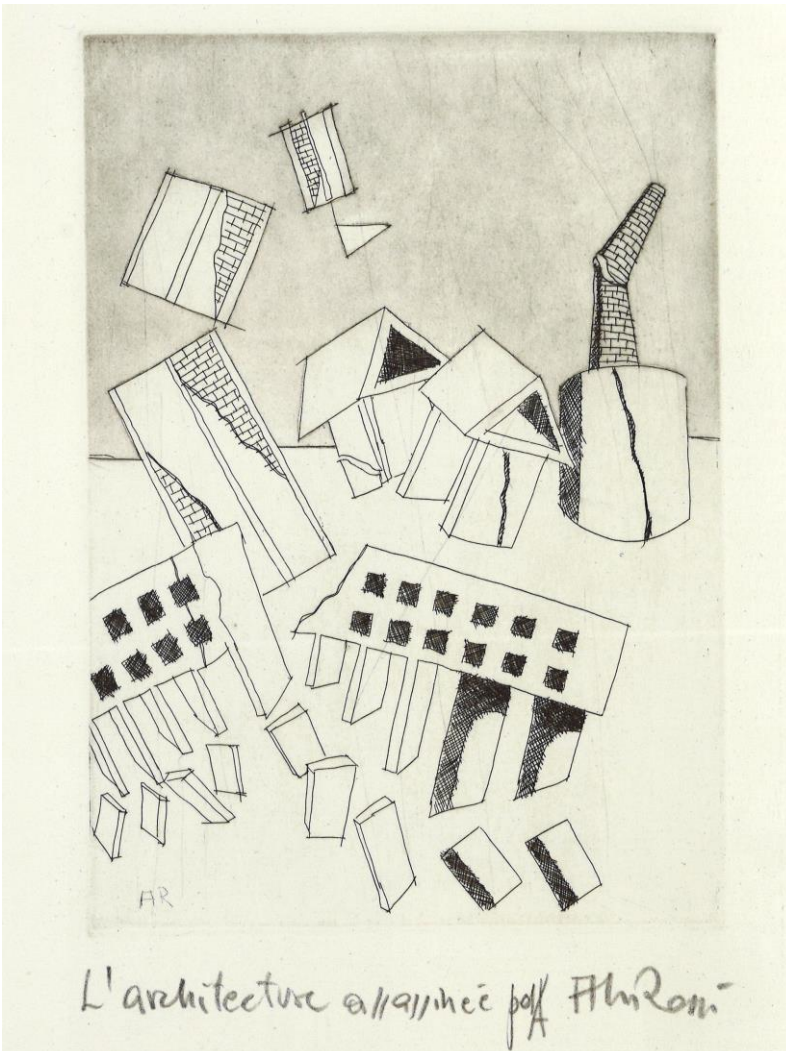
[A Question of Method: Architettura Razionale and the XV Milan Triennale of 1973 \(tamu.edu\)](#)



Paul Klee, *Starres und Bewegtes geistert*, 1929, 176, Feder auf Papier auf Karton, 45 x 30,2 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

1974

Rossi schafft Radierung *L'architecture assassinée*



Aldo Rossi, *L'architecture assassinée*, 1974,  
Radierung, 18 x 12.8 cm,  
Privatbesitz Jürg Zulauf  
© Eredi Aldo Rossi, 2024

»The buildings and the pieces of architecture from Rossi's repertory of forms do not only generate urban landscapes, but fall apart as well, as if the combinatorial art experimented by Rossi now aspires to display its true essence: its being comprised of elements that are nothing more than ›broken pieces‹ or ›shards‹ of a primitive unity that is now impossible to reassemble. The etching portrays an imminent collapse in which nothing seems able to withstand the passage of time. In a landscape without any urban or natural references, in which only the line of the horizon is shown, a chimney, a tower, the Gallarate housing complex and the triangular-section gallery with the walls, the grandiose cylinders and the other broken or cracked supports are arranged. The white plaster, which covers some of the fragments, also becomes a mere residue that offers glimpses of the underlying structure.«

*Aldo Rossi: Opera Grafica. Etchings, Lithographs, Silkscreen, Prints*, hg. von Germano Celant und Stijn Huijts, Mailand: Silvana Editoriale, 2015, S. 84.

Link:

[\(3\) \(PDF\) 1974-Architettura-Assassinata-Aldo-Rossi \(researchgate.net\)](#)





Paul Klee, *zerstörtes Dorf*, 1920, 130, Ölfarbe auf Asphaltgrundierung auf Karton, 30,4 x 25,3 cm, The National Museum of Modern Art, Tokyo (seit 2017)

Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Link:

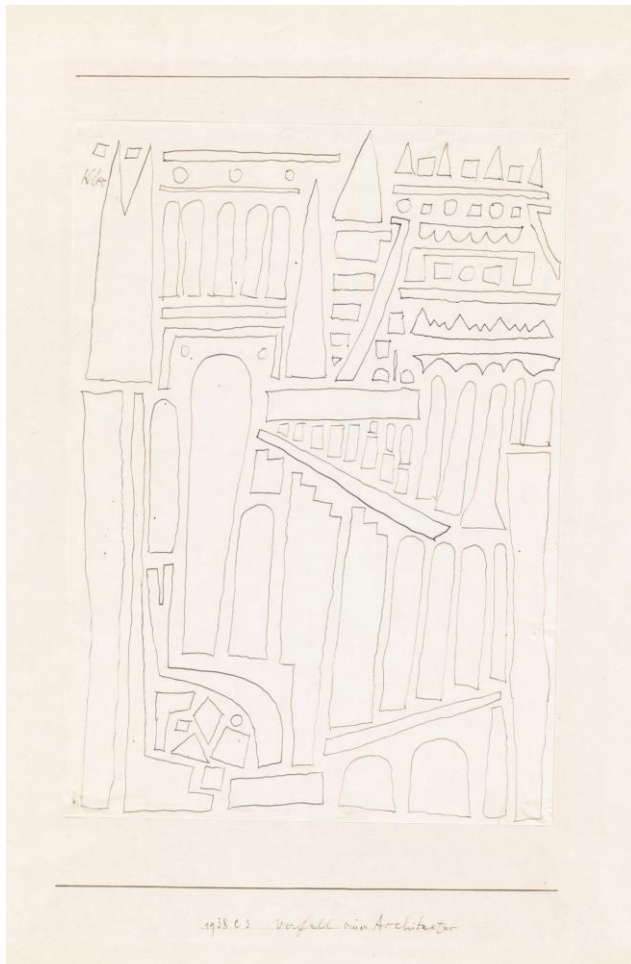
[https://www.momat.go.jp/collectio  
n/o01262](https://www.momat.go.jp/collectio/n/o01262)

Vgl.

Paul Klee, *zerstörter Ort*, 1920, 215, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau

Link:

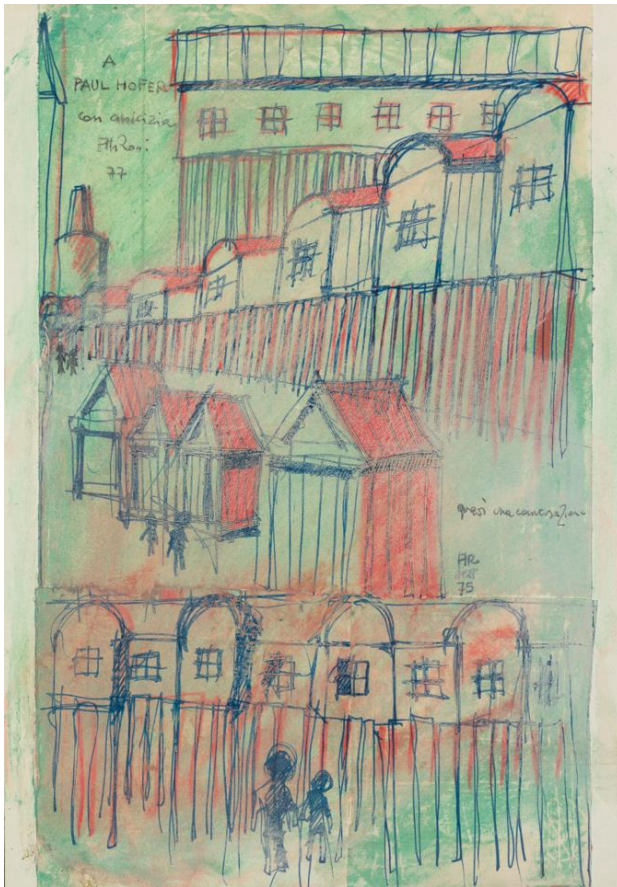
[Sammlung Online - Paul Klee,  
Zerstörter Ort, 1920  
\(lenbachhaus.de\)](http://sammlung-online-paul-klee.zerstoerter-ort-1920.lenbachhaus.de)



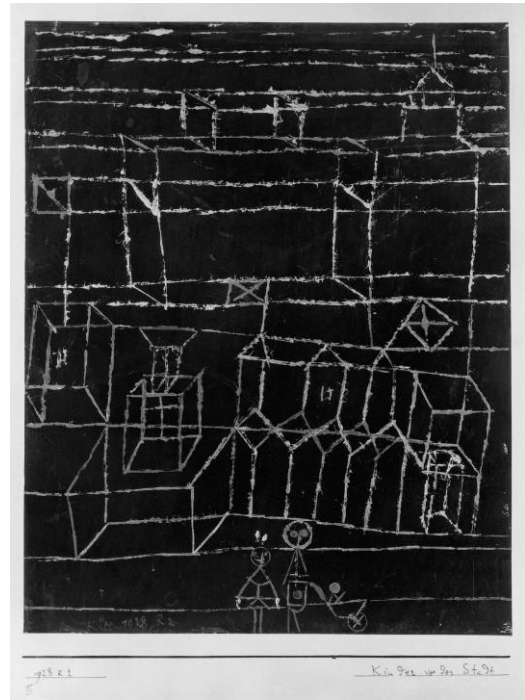
Paul Klee, *Verfall einer Architektur*, 1938, 483, Feder auf Papier auf Karton, 29,7 x 20,9 cm, Zentrum Paul Klee, Bern © Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

**1975**

Rossi schenkt Paul Hofer sein Architekturbild «*Quasi una conversazione / A Paul Hofer con amicizia*»



Aldo Rossi, »*Quasi una conversazione / A Paul Hofer con amicizia*«, Paul Hofer gewidmet 1975, Nachlass Paul Hofer, Burgerbibliothek Bern  
© Eredi Aldo Rossi, 2024



Paul Klee, *Kinder vor der Stadt*, 1928, 82, Ölfarbe auf Papier auf Karton, 27,6 x 22 cm, Privatbesitz, Deutschland  
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



Paul Klee, *Kinder vor der Stadt*, 1928, 59, Ölpaüse und Aquarell auf Papier, oben und unten Randstreifen mit Gouache und Feder, auf Karton, 29,6 x 30/30,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

## Aldo Rossi über Paul Hofer

»Die Architektur und auch jeden möglichen Vorschlag vergessen: Das war das Ziel einer unausweichlichen Wahl der Typologie der malerischen und graphischen Konstruktionen, in denen die Art des Zeichnens mit der Schrift verschmolz, sozusagen eine höhere Form der manischen Kritzelei annahm, bei der das Zeichnen sich zur Zeichnung oder zur Schrift indifferent verhält. Mir ist letztthin ein Brief, den mir Paul Hofer aus Bern gesandt hat, wieder vor die Augen gekommen, und die vertikale, strenge und scheinbar so klare Schrift, die an gotische Messbücher erinnert und die ihm, ähnlich wie seinem Mitbürger Paul Klee, selbst zur Zeichnung wurde, hat mich bewegt. Paul Hofers Handschrift rief mir seine grossartigen Vorlesungen an der ETH Zürich (Eidgenössischen Technischen Hochschule) in Erinnerung, in denen er sein vollendetes Deutsch, dem ich nur mit Mühe zu folgen vermochte, in der Art der besseren Berner Gesellschaft mit dem Französischen verband. Den Brief begleitete eine sehr schöne Zeichnung meines Gebäudes im Gallaratese-Quartier, die er während eines Besuches mit seinen Studenten in Mailand angefertigt hatte. Brief und Zeichnung überlagerten sich jedoch mit Städtebildern Zürich, Bern, Fribourg, Colmar. Die letzteren waren in den Jahren meines Unterrichts in Zürich die bevorzugten Orte; es kann sein, dass alles, was ich jetzt schreibe, auf ein kleines Heft zurückgeht, dem ich den Titel *Quaderno di Colmar* gegeben hatte. Dieses Colmar ist sozusagen einer meiner Entwürfe, so wie der für Solothurn, den ich mit Paul Hofer, Heinrich und Margareta machen wollte. Dieser Entwurf, der nie zustande kam, drang wie eine geheime Quelle in meine Zeichnungen. Solothurns Türme überlagerten sich nach und nach mit denjenigen Filaretes, während die strengen, metallischen Fahnen sich in jeder Zeichnung drehen. Die Himmel waren bleich und kalt.

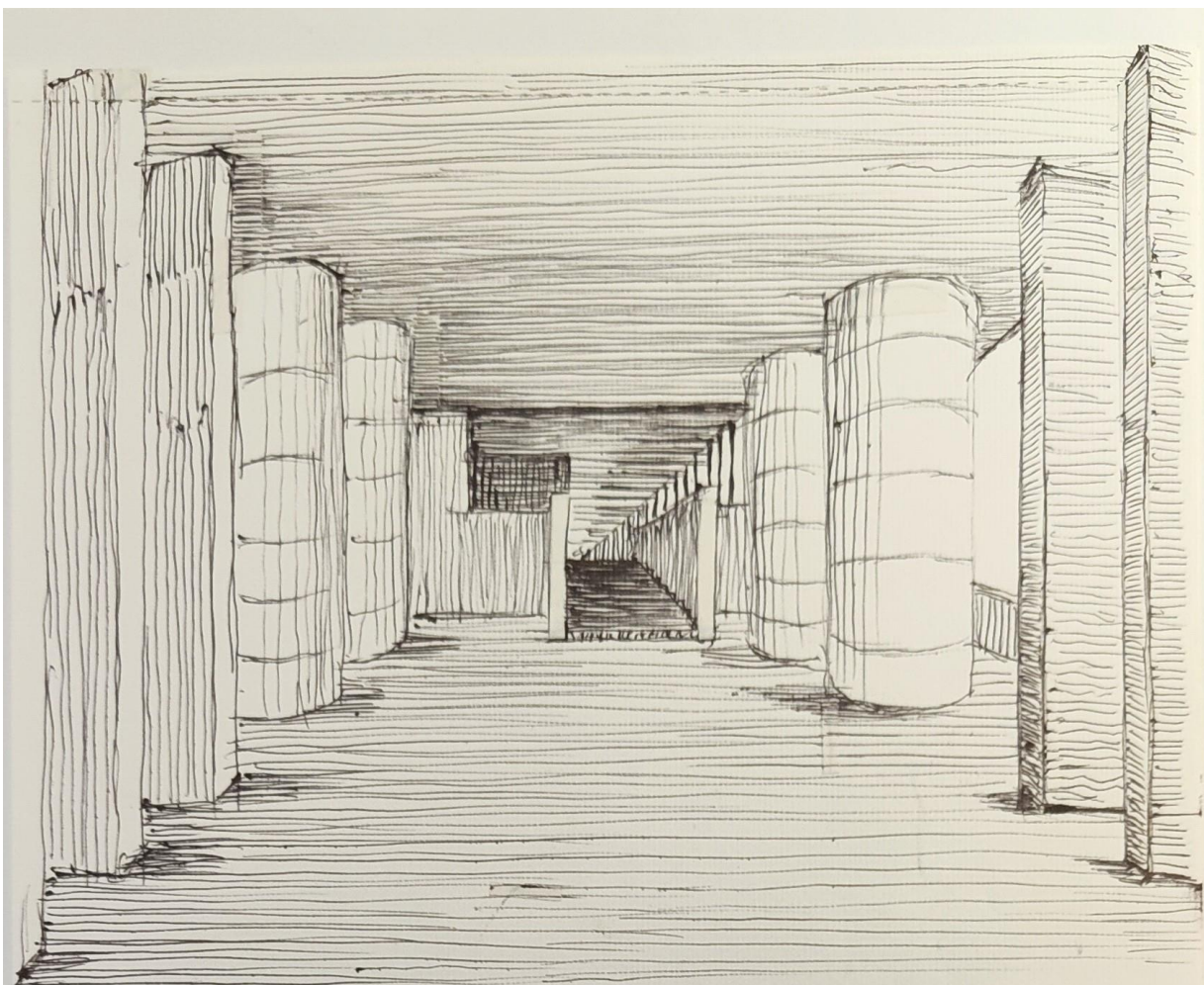
Dieses ›Klirren‹ hat mich in Hölderlins Gedicht *Hälfte des Lebens* stets beschäftigt. Auch dieser Titel schien mir eine Voraussetzung der Spannung. Die Eisenfahnen, die Hölderlin nie gezeichnet hat, sind in meine Zeichnungen eingegangen, und auch auf die insistierendsten Fragen weiss ich keine Antwort. Die letzte Strophe: ›Die Mauern stehn/sprachlos und kalt, im Winde/klirren die Fahnen‹ übertrug ich für meine Architektur. Eine Vorlesung in Zürich schloss ich mit diesem Zitat ab, indem ich es mit meinen Entwürfen verband. ›Meine Architektur steht sprachlos und kalt.«

Aldo Rossi, *Wissenschaftliche Selbstbiographie*, aus dem Italienischen übertragen von Heinrich Helfenstein, Bern/Berlin: Verlag Gachnang & Springer, 1988, S. 74–76.

Vgl.

Bernhard, Furrer, »Zur Erinnerung an Paul Hofer«, in: *NIKE-Bulletin*, Jg. 11, Nr. 1, 1996, S. 29.  
<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=nik-001%3A1996%3A11%3A%3A294>

*Die Stadt mit Eigenschaften. Eine Hommage an Paul Hofer*, hg. von André Corboz, Zürich: gta Verlag, 1991, mit einem Beitrag von Aldo Rossi, »Perché amo Paul Hofer«.  
<https://archive.arch.ethz.ch/verlag/publikationen/die-stadt-mit-eigenschaften-eine-hommage-an-paul-hofer.html>



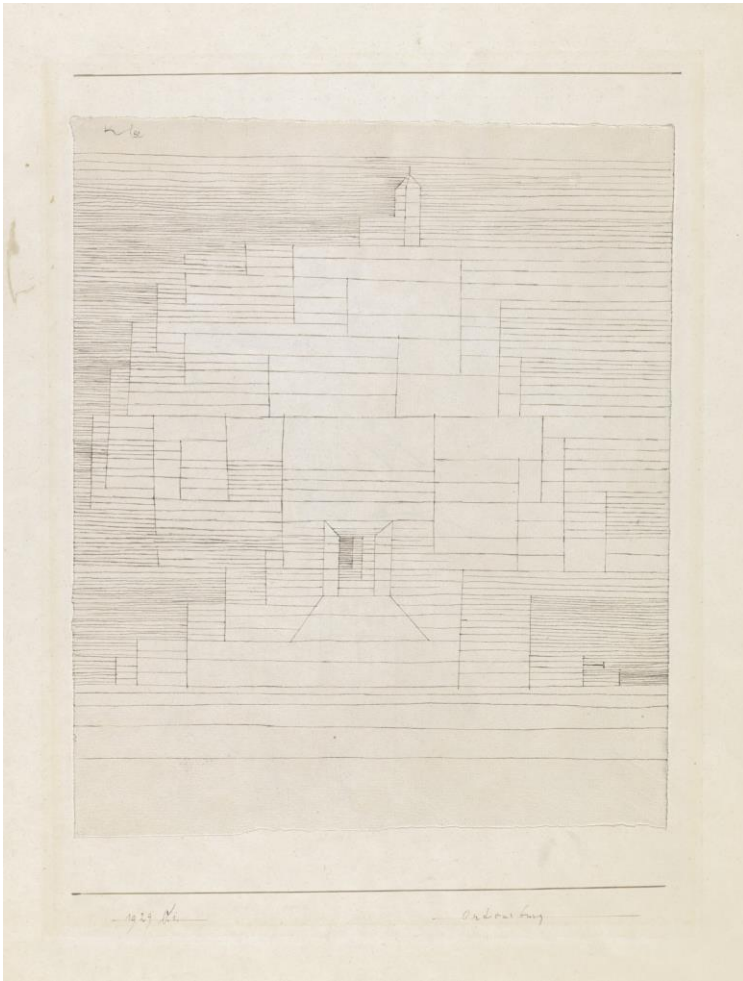
Angewandte Kunstes von YMONINO: unvollständiges aufwendiges,  
 ausdrucksvolles, detailreiches Apparat, Stenographie in der Plin-  
 turk all'italiana - abstrakte Form mit einer Qualität: visuelle Ausflatterung

GALLARATESE 29.5.1979 WOHNTRAKT ALDO ROSSI

unterschiedlich

Alles grau (diffus) rot) excl. Baumaterial: Orremerweiß,  
 Stahlfarbe. Decke d. Baumaterials vom Rot der  
 Amosino-Garage schwarz rotlich getönt.

Paul Hofer, Gallarate, Wohntrakt Aldo Rossi, 29.5.1979, Federzeichnung, Nachlass Paul Hofer, Burgerbibliothek Bern, N Paul Hofer 344 (20)  
 © Burgerbibliothek Bern, Familie Paul Hofer



Paul Klee, Ordensburg, 1929, 51,  
Feder auf Papier auf Karton  
29,5/28,5 x 24,6/24,3 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



Formkurve92, Wohnblock  
Gallaratese in Mailand (1968–1973)  
Wikimedia Commons

Link:

[https://de.wikipedia.org/wiki/D  
atei:Rossi\\_Gallaratese\\_2.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Rossi_Gallaratese_2.jpg)

Vgl.

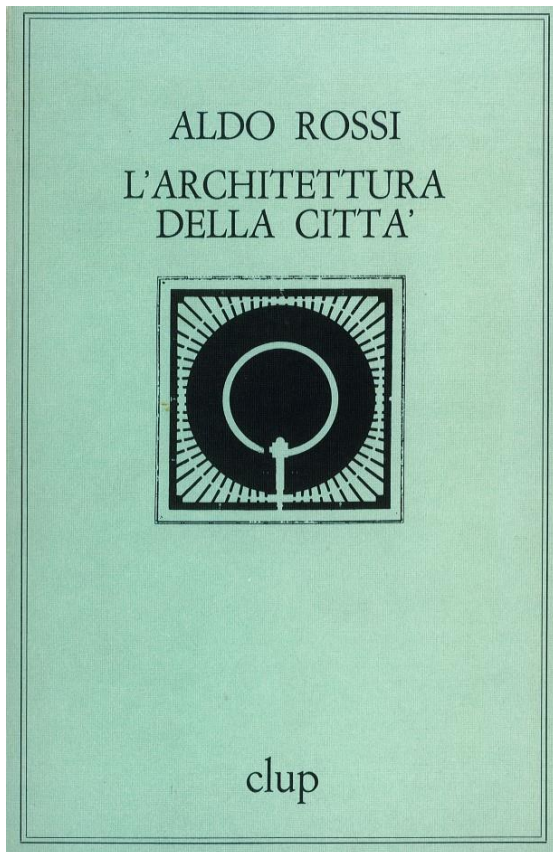
Architecture Classics: Gallaratese  
Quarter / Aldo Rossi + Carlo  
Aymonino, in: ArchDaily.

[https://www.archdaily.com/867  
165/ad-classics-gallaratese-  
quarter-milan-aldo-rossi-carlo-  
aymonino](https://www.archdaily.com/867165/ad-classics-gallaratese-quarter-milan-aldo-rossi-carlo-aymonino)

## 1978

Die zweite italienische Ausgabe von Rossis Buch *Architettura della Città*, mit 134 Abbildungen, inklusiv einer Zeichnung von Klee, erscheint.

Aldo Rossi hat 1978 die Illustrationen in der zweiten, überarbeiteten Auflage seines 1966 erschienenen Buches *Architettura della Città* erheblich erweitert. Besonders bemerkenswert ist die Aufnahme einer Zeichnung von Paul Klee aus dem Jahr 1919, die auf den ersten Blick scheinbar keinen Bezug zum Thema des Buches hat. Diese Zeichnung ist eine von zehn Illustrationen, die Klee für Curt Corinths Roman *Potsdamer Platz oder Die Nächte des neuen Messias. Ekstatische Visionen* (1920) anfertigte. Der expressionistische Roman feiert die Prostitution als potenziell revolutionäre Herausforderung der bürgerlichen Ordnung und schildert, wie Berlin sich in die Stadt der ewigen Glückseligkeit verwandelt und Prostituierte aus aller Welt anzieht, die dort ihre Erlösung suchen. In seinem epochalen Werk untersucht Aldo Rossi die Entstehung und Entwicklung der grossen europäischen Metropolen, einschliesslich Berlin.



Aldo Rossi, *L'architettura della Città*, Mailand: clup, 1978, Umschlag und S. 248

Vgl. Curt Corinth, *Potsdamer Platz oder Die Nächte des neuen Messias. Ekstatische Visionen*, 1920, in der Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart.

Link:

<https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/curt-corrinth-potsdamer-platz-oder-naechte-des-neuen-messias>



Bild 138  
Tuschzeichnung von Paul Klee,  
1919.14 "Du Starker, o - oh oh du!",  
Illustration IV für den Roman von  
Curt Goetz: "Potsdamer Platz oder  
die Nächte des neuen Messias"  
Paul Klee - Stiftung, Kunstmuseum Bern.

112

Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen*, Leseheft 1, hg. vom Lehrstuhl für Baukonstruktion und Entwurfsmethodik, Universitätsprofessor Ueli Zbinden, Technische Universität München, Fakultät für Architektur, München 1998, Umschlag und S. 112

Link:

[Aldo\\_Rossi.pdf \(ethz.ch\)](#)

## Leseheft 1

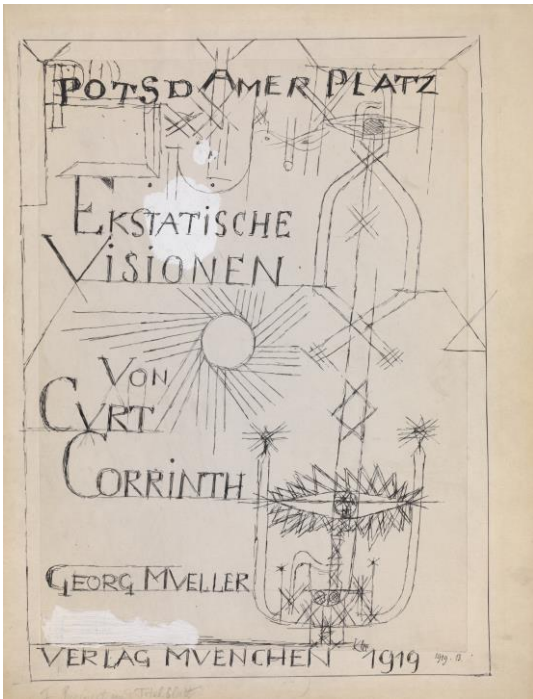


**Aldo Rossi**  
*Die Architektur der Stadt*  
Skizze zu einer grundlegenden  
Theorie des Urbanen

Herausgegeben vom  
Lehrstuhl für Baukonstruktion  
und Entwurfsmethodik  
Universitätsprofessor Ueli Zbinden

Technische Universität München  
Fakultät für Architektur

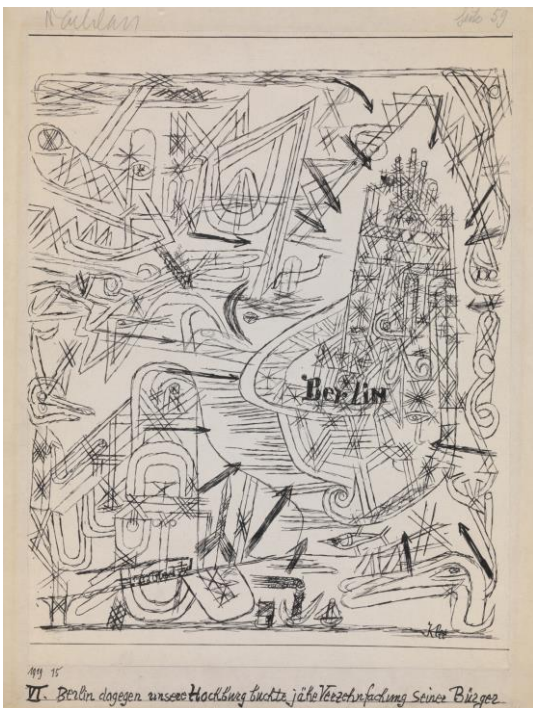




Paul Klee, *Potsdamer Platz, I Prospect und Titelblatt*, 1919, 13, Feder, Korrekturen weiss abgedeckt, auf Papier und Karton, 27,1 x 19,6 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Paul Klee, *IV. Du Starker, o-oh oh du!*, 1919, 14, Feder und Bleistift auf Papier und Karton, 12,2/15,2 x 22 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv



Paul Klee, *VI. Berlin dagegen unsere Hochburg buchte jähe Verzehnfachung seiner Bürger*, 1919, 15, Feder auf Papier auf Karton, 28,9 x 22 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

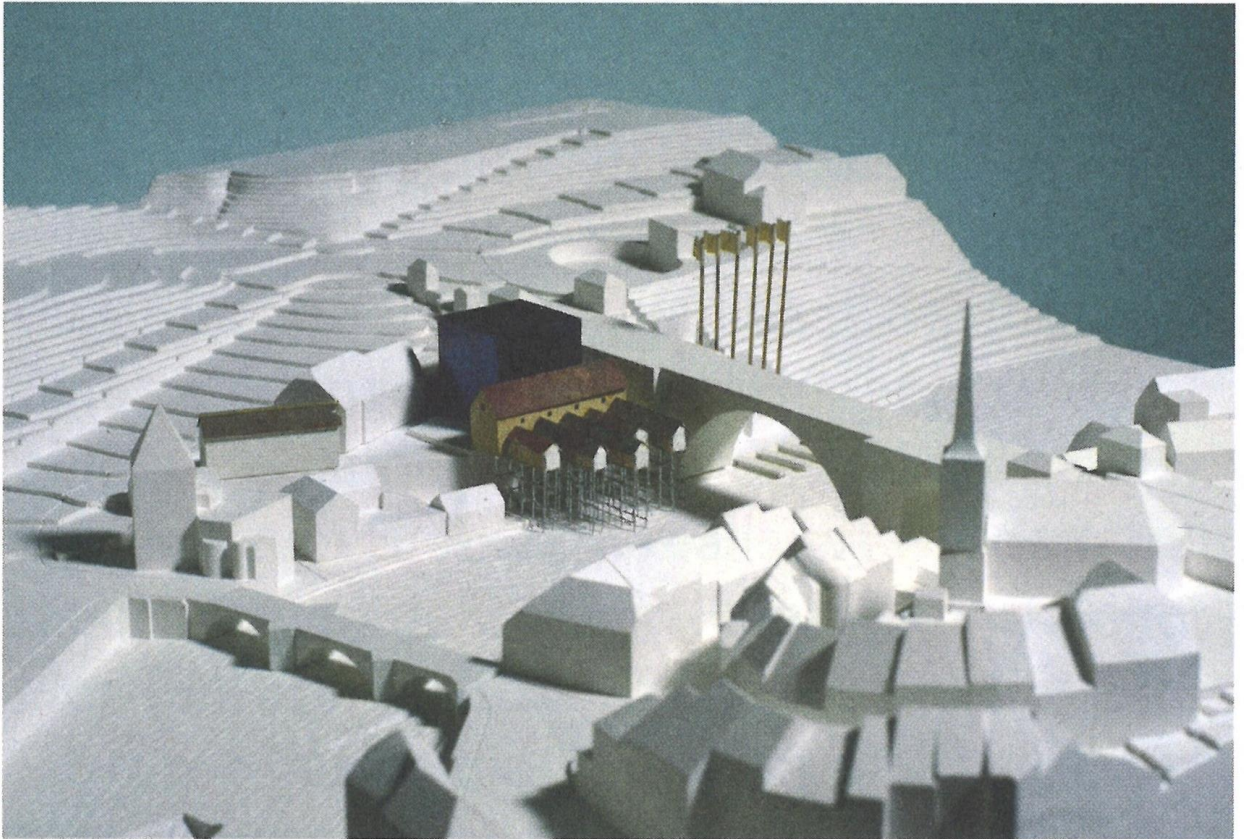
Vgl. Ulrich Rüdener, »Paul Klee: Ein alles überschwemmender Luststrom«, Zeit Online, 21. April 2017

Link: [Paul Klee: Ein alles überschwemmender Luststrom | ZEIT ONLINE](https://www.zeitonline.de/a/paul-keel-2017-04-21-121097)



**1981**

Rossi nimmt an einem Architekturwettbewerb für das Berner Klösterliareal teil.



Aldo Rossi mit Ganni Braghieri und Christopher Stead, Entwurf für das Berner Klösterliareal, Modellfotografie, 1981, 6 x 6/24 x 36 cm, Sammlung Jürg Zulauf  
© Foto: Jürg Zulauf

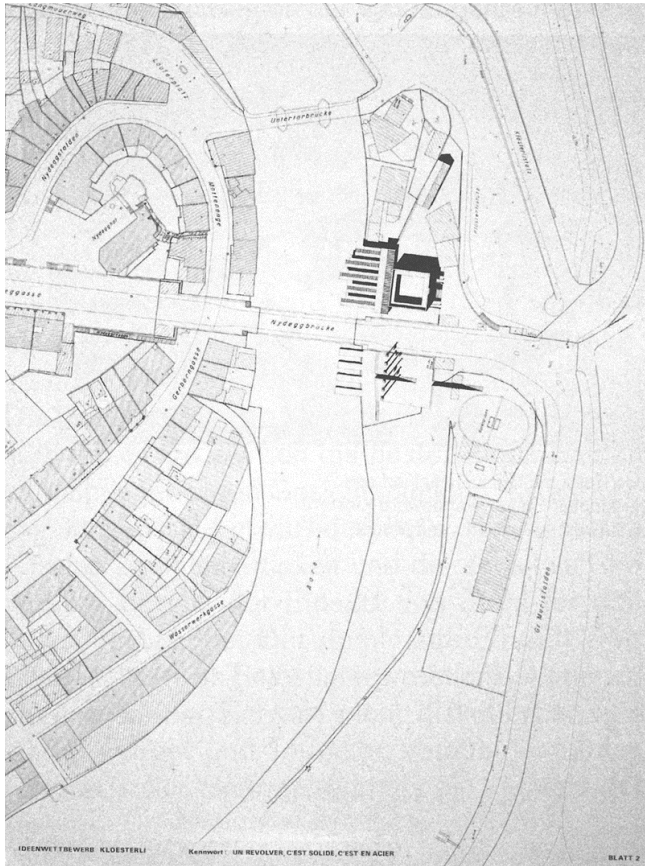
Vgl.

Heinrich Helfenstein, »Klösterli, Kathedrale, Rost und Rüstung«, in: *Tec21*, Bd. 137, Heft 25, 2011, S. 23–27.

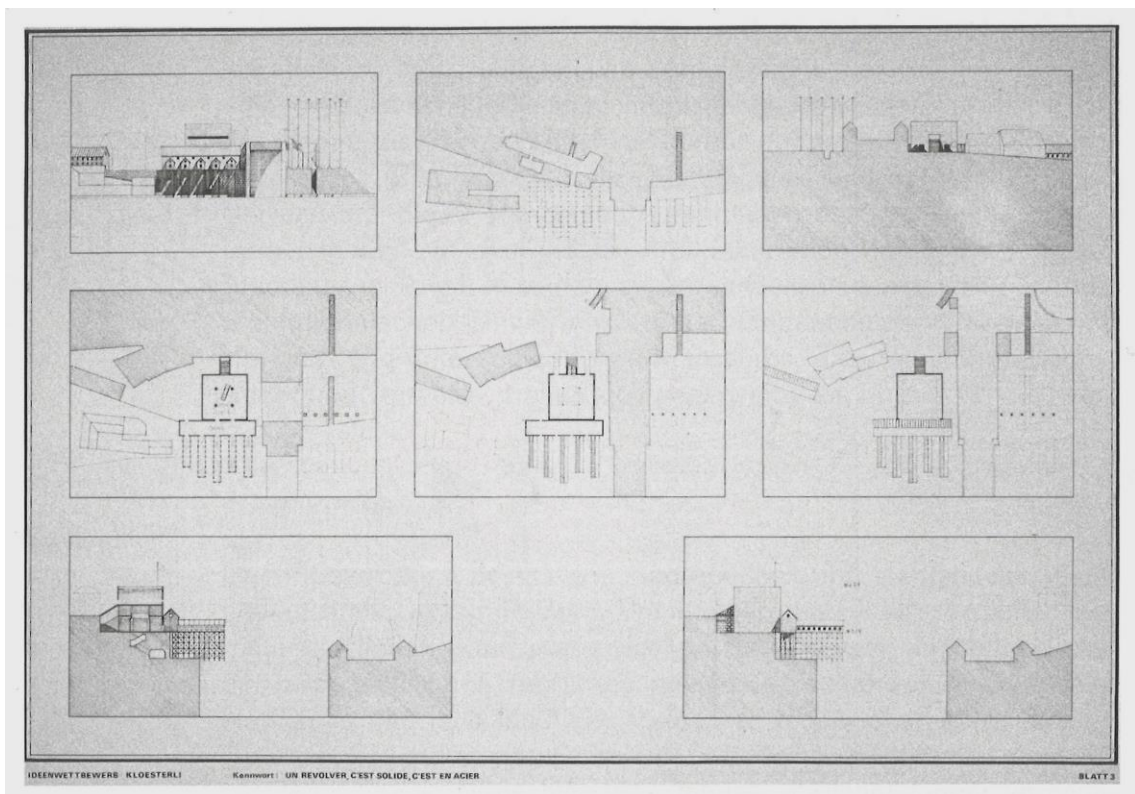
»Aldo Rossis gebaute Hinterlassenschaft in der Schweiz ist spärlich und manifestiert sich lediglich in der zusammen mit Bruno Reichlin und Fabio Reinhart 1974 realisierten Fussgängerbrücke in Bellinzona. Kaum bekannt ist sein Entwurf für das Berner Klösterliareal, den er im Rahmen eines Wettbewerbs 1981 vorlegte. Heinrich Helfenstein holt das fast verschollene Projekt ans Licht.«

Link:

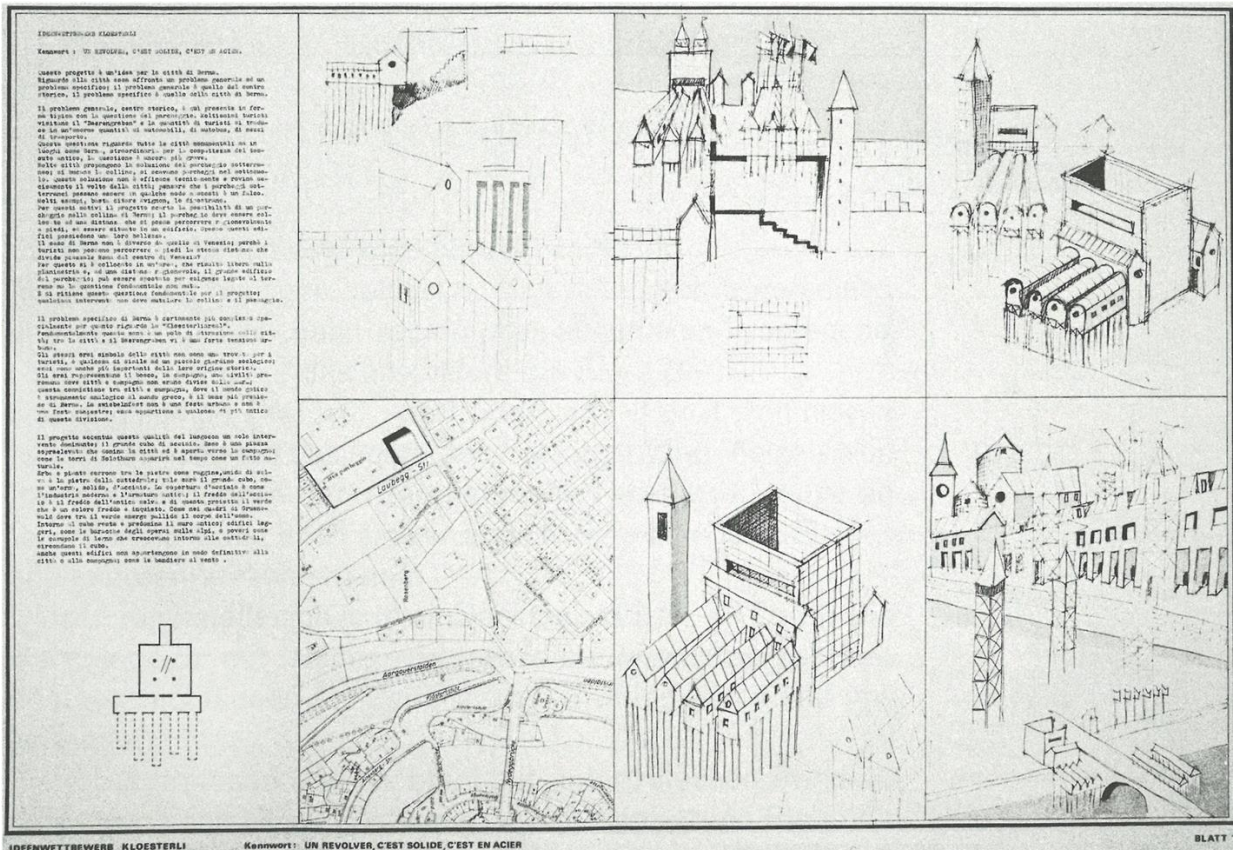
[Klösterli, Kathedrale, Rost und Rüstung \(e-periodica.ch\)](http://e-periodica.ch)



Aldo Rossi mit Ganni Braghieri und Christopher Stead, Wettbewerb Klösterliareal, Blatt 2 (Grundrisse, Schnitte, Ansichten), Original 102 x 76 cm, Sammlung Jürg Zulauf © Foto: Jürg Zulauf



Aldo Rossi, mit Ganni Braghieri und Christopher Stead, Wettbewerb Klösterliareal, Blatt 3 (Grundrisse, Schnitte, Ansichten), Original 76 x 102 cm, Sammlung Jürg Zulauf © Foto: Jürg Zulauf



Aldo Rossi mit Ganni Braghieri und Christopher Stead, Wettbewerb Klösterliareal, Blatt 1, Original 76 x 102 cm, Sammlung Jürg Zulauf  
 © Foto: Jürg Zulauf

➔ Aldo Rossis Entwurf aus Blatt 1 (Übersetzung von Heinrich Helfenstein)  
 Kennwort: UN REVOLVER, C'EST SOLIDE, C'EST EN ACIER

»Dieser Entwurf ist eine Idee für die Stadt Bern.

Auf die Stadt bezogen befasst er sich mit einem allgemeinen und einem spezifischen Problem; das allgemeine Problem betrifft den Stadtkern, das besondere die Stadt Bern. Das allgemeine Problem – der Stadtkern – stellt sich hier in typischer Form als dasjenige des Parkings: Eine Vielzahl von Touristen besuchen den »Bärengraben«, und diese Menge an Touristen bedeutet auch eine enorme Menge an Autos, Bussen und anderen Verkehrsmitteln.

Diese Frage stellt sich in allen Denkmalstädten, an Orten wie Bern jedoch mit seiner ausserordentlichen Kompaktheit des geschichtlichen Gefüges ist das Problem noch viel gravierender.

Viele Städte lösen das Problem mit unterirdischen Parkhäusern; man höhlt Hügel aus und gräbt im Untergrund Raum für die Autos. Diese Lösung ist jedoch technisch ineffizient, und sie ruiniert entschieden das Gesicht der Stadt; die Vorstellung, unterirdische Parkplätze könnten irgendwie versteckt werden, ist eine Täuschung.

Zahlreiche Beispiele belegen dies, man denke bloss an Fälle wie Avignon.

Aus diesen Gründen schliesst der Entwurf die Möglichkeit eines Parkings unter dem Hügel aus; das Parkhaus muss in einem Gebäude und in einer für Fussgänger vernünftigen Entfernung zum Stadtkern realisiert werden. Häufig zeichnen sich diese Bauten durch eine ihnen eigene Schönheit aus.

Der Fall Bern ist nicht anders als die Situation in Venedig: Warum können die Touristen nicht zu Fuss dieselbe Distanz zurücklegen, die den Piazzale Roma vom Stadtkern Venedigs trennt?

Deshalb lokalisierten wir das grosse Parkhaus auf einem offensichtlich freien Areal, in vernünftiger Distanz; besondere, mit dem Terrain verbundene Gründe mögen eine Verschiebung nahelegen, das grundlegende Problem bleibt dennoch gleich.

Für uns ist dies eine grundlegende Frage des Entwurfs; kein Eingriff darf den Hügel und die Landschaft verletzen. Das spezifische Problem von Bern ist gewiss komplexer, besonders, was das ›Klösterliareal‹ betrifft.

Grundsätzlich ist diese Zone ein urbaner Anziehungspol; zwischen der Stadt und dem Bärengraben besteht eine starke urbane Spannung.

Die Bären selbst sind als Symbol der Stadt keine Trouville oder eine Art kleiner Tiergarten für die Touristen; die Bären sind auch bedeutsamer als ihr geschichtlicher Ursprung. Die Bären repräsentieren den Wald, die Landschaft, eine vorrömische Zivilisation, wo Stadt und Land nicht durch Mauern getrennt waren; diese Vermischung von Stadt und Land, in der die gotische Welt sich fremdartig analogisch zur griechischen verhält, ist Berns höchstes Gut. Der ›Zibelemärit‹ ist weder ein städtisches noch ein ländliches Fest; es reicht weiter zurück als diese Trennung.

Der Entwurf unterstreicht diese Eigenschaft des Ortes mit einem einzigen dominanten Eingriff: dem grossen Stahlkubus. Dieser ist ein erhöhter Platz, der die Stadt überragt und sich gegen die Landschaft hin öffnet; wie die Türme Solothurns wird er mit der Zeit als etwas Naturhaftes erscheinen.

Pflanzen und Kräuter werden sich wie Rost zwischen den Steinen ausbreiten; waldfeucht ist der Stein der Kathedrale; dergestalt wird der grosse Kubus sein, wie eine Waffe, solide, aus Stahl: Das Stahldach erinnert an moderne Industriebauten und an alte Rüstung; die Kälte des Stahls ist die Kälte des alten Waldes, und von aussen projiziert er das Grün – eine unruhige, kalte Farbe; wie in den Bildern Grünewalds, wo zwischen dem Grün bleich der menschliche Körper erscheint.

Um den Kubus herum bleibt die alte Mauer beherrschend; leichte Gebäulichkeiten wie die Arbeiterbaracken in den Alpen oder armselig wie die Holzverschläge, die sich an die Kathedralen lehnten, umgeben den Kubus.

Auch diese Bauten gehören nicht endgültig zur Stadt oder zur Landschaft; sie sind wie die Fahnen im Winde.«

Zitiert nach: Heinrich Helfenstein, »Un revolver, c'est solide, c'est en acier.« Zu einem wenig bekannten Entwurf Aldo Rossis für das Berner Klösterliareal«, in: *Aldo Rossi und die Schweiz*, hg. von Ákos Moravánsky und Judith Hopfengärtner, Zürich: gta Verlag, 2011, S. 107–117, hier S. 113–114.

contraire de vous, c'est une force de la nature.

— Vous aimez les forces de la nature?

— Je les aime, j'aime tout.

— Je ne suis pas une force de la nature.

— Vous avez du cœur.

— Je ne comprends rien à tout ça. Au revoir, Solange... Allô... Vous trouvez que j'ai du cœur?

— Bien sûr.

— Sans blague?

Alain remonte quatre à quatre dans sa chambre.

« Solange ne veut pas de moi. Solange ne m'aime pas. Solange vient de me répondre pour Dorothy. C'est bien fini.

« La vie n'allait pas assez vite en moi, je l'accélère. La courbe mollissait, je la redresse. Je suis un homme. Je suis maître de ma peau, je le prouve. »

Bien calé, la nuque à la pile d'oreillers, les pieds au bois de lit, bien arc-bouté. La poitrine en avant, nue, bien exposée. On sait où l'on a le cœur.

Un revolver, c'est solide, c'est en acier. C'est un objet. Se heurter enfin à l'objet.

Pierre Drieu la Rochelle

## Le feu follet

SUIVI DE

Adieu à Gonzague

Gallimard

Pierre Drieu La Rochelle, *Le feu follet*, Paris: Gallimard, 1931, Umschlag und S. 172

Link: [File:Drieu la Rochelle - Le Feu Follet \(1931\).pdf - Wikimedia Commons](File:Drieu la Rochelle - Le Feu Follet (1931).pdf - Wikimedia Commons)

### Friedrich Hölderlin

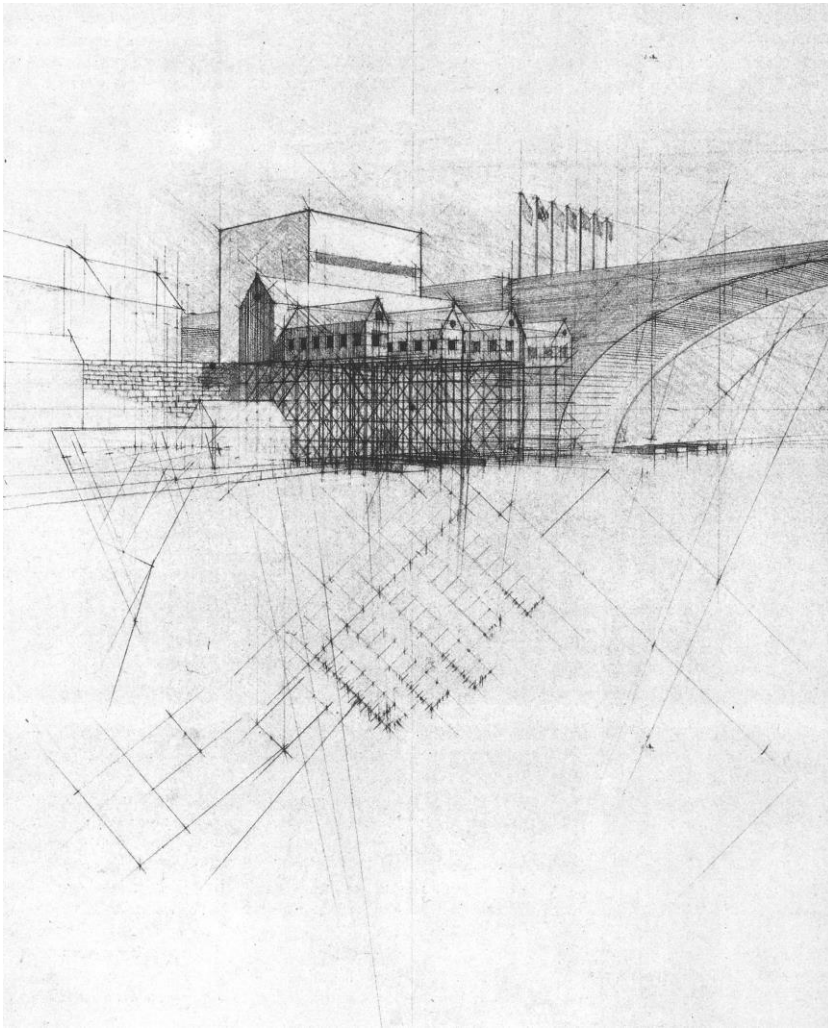
Hälfte des Lebens (1804)

Mit gelben Birnen hänget  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwäne,  
Und trunken von Küssen  
Tunkt ihr das Haupt  
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn  
Es Winter ist, die Blumen, und wo  
Den Sonnenschein,  
Und Schatten der Erde?  
Die Mauern stehn  
Sprachlos und kalt, im Winde  
Klirren die Fahnen.

»Eine der unvergesslichen Vorlesungen, die Rossi an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich hielt [...], schloss mit den Worten: ›Meine Architektur steht sprachlos und kalt.‹ Einmal wieder spielte der Architekt auf die Unmöglichkeit an, ›große Dinge‹ zu vollbringen, und auf die Notwendigkeit, sich auf die wenigen Gewissheiten zu beschränken, die unsere Zeit uns gönnt. Doch er spielte auch auf Friedrich Hölderlins Gedicht *Hälfte des Lebens* an, aus welchem er einen Vers paraphrasierte. Vielleicht wollte er in Erinnerung rufen, dass in der Kälte, die Fahnen klirren lässt, die Poesie heimisch werden kann. Vielleicht wollte er der Hoffnung Ausdruck geben, dass einmal auch in der ›Stadt der Erinnerung‹ Menschen wohnen können – möglicherweise sogar, wie Hölderlin träumte, ›dichterisch wohnen.‹«

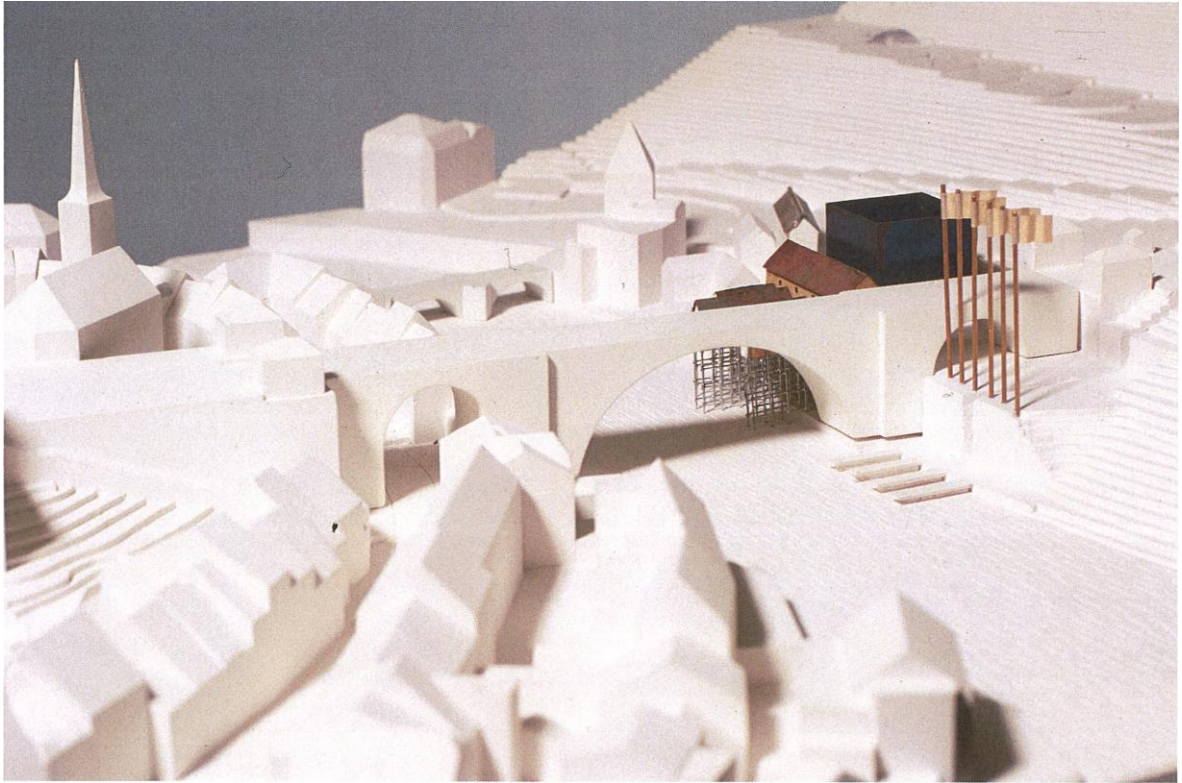
Zitat nach: Vittorio Magnago Lampugnani, »Die Architektur der Stadt als poetische Wissenschaft«, in: Annette Becker und Ingeborg Flagge (Hg.), *Aldo Rossi. Die Suche nach dem Glück*, München/Berlin/London/New York: Prestel, 2003, S. 48–55, hier S. 54.



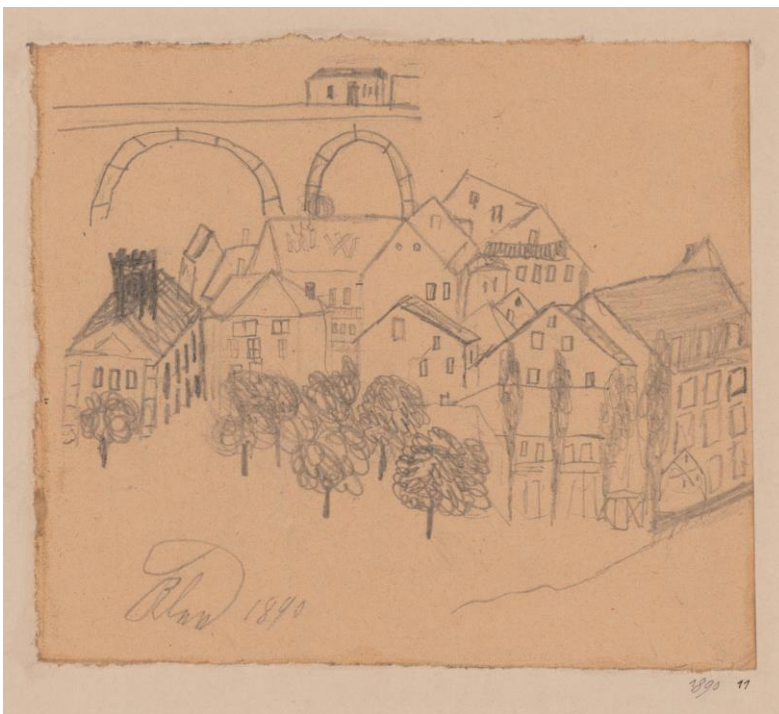
Aldo Rossi mit Gianni  
Braghieri und Christopher  
Stead, Wettbewerb  
Klösterliareal, Blatt 4, 1981,  
Original 102 x 76 cm,  
Sammlung Jürg Zulauf  
© Foto: Jürg Zulauf



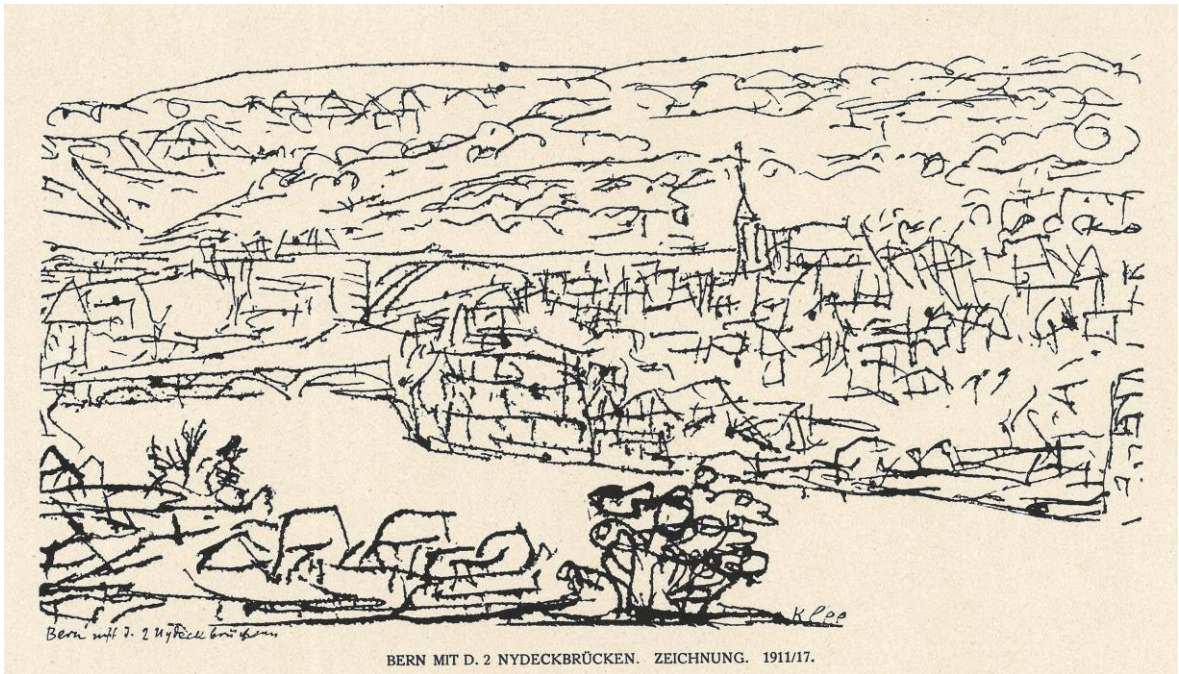
Osamu Okuda, Klösterliareal mit Nydeggbrücke, Bern, April 2024  
© Osamu Okuda, ZPK



Aldo Rossi mit Ganni Braghieri und Christopher Stead, Entwurf für das Berner Klösterliareal, Modellfotografie, 1981, Sammlung Jürg Zulauf  
 © Foto: Jürg Zulauf



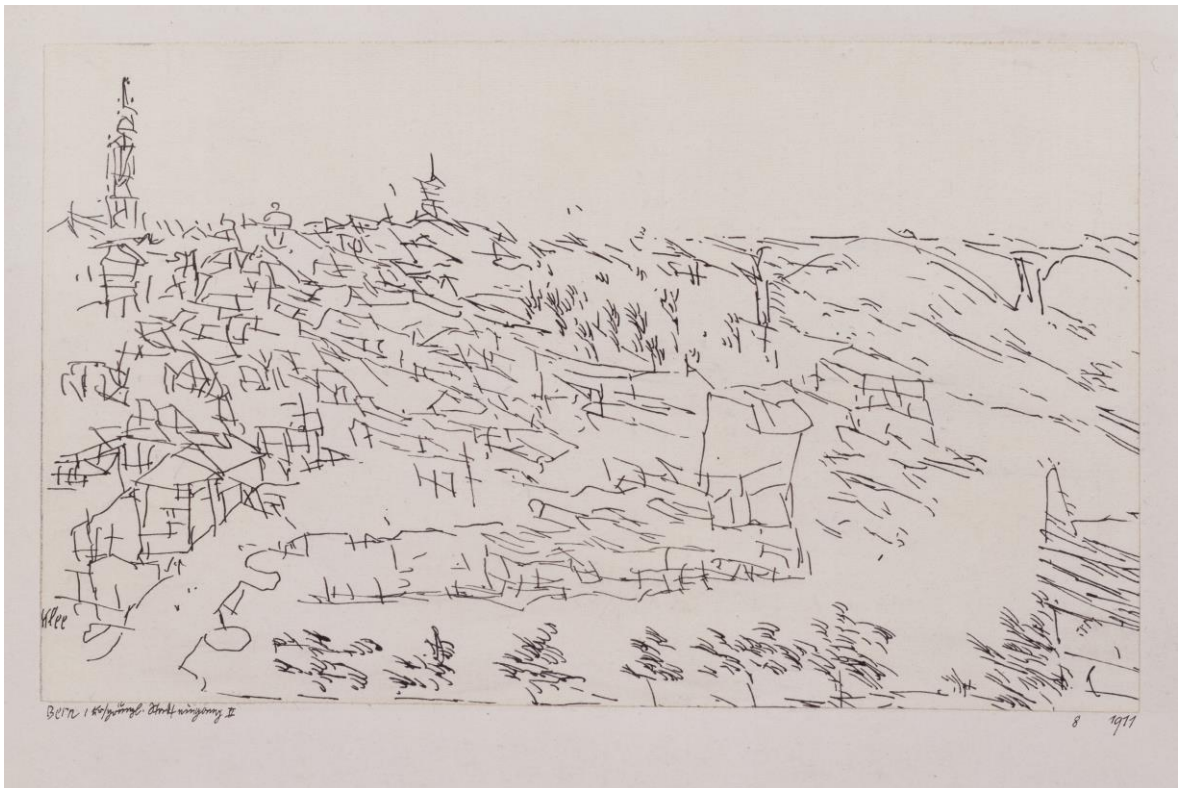
Paul Klee, *Die Berner Matte vom Kirchenfeld aus*, 1890, 11, Bleistift auf Schreibpapier auf Karton, 12.1 x 13.8 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
 © Zentrum Paul Klee, Bern Bildarchiv



BERN MIT D. 2 NYDECKBRÜCKEN. ZEICHNUNG. 1911/17.

Paul Klee, *Bern mit d. 2 Nydeckbrücken*, 1911, 17, Feder auf Papier auf Karton, Standort unbekannt, abgebildet in: Leopold Zahn, *Paul Klee. Leben / Werk / Geist*, Potsdam: Kiepenheuer, 1920, S. 43

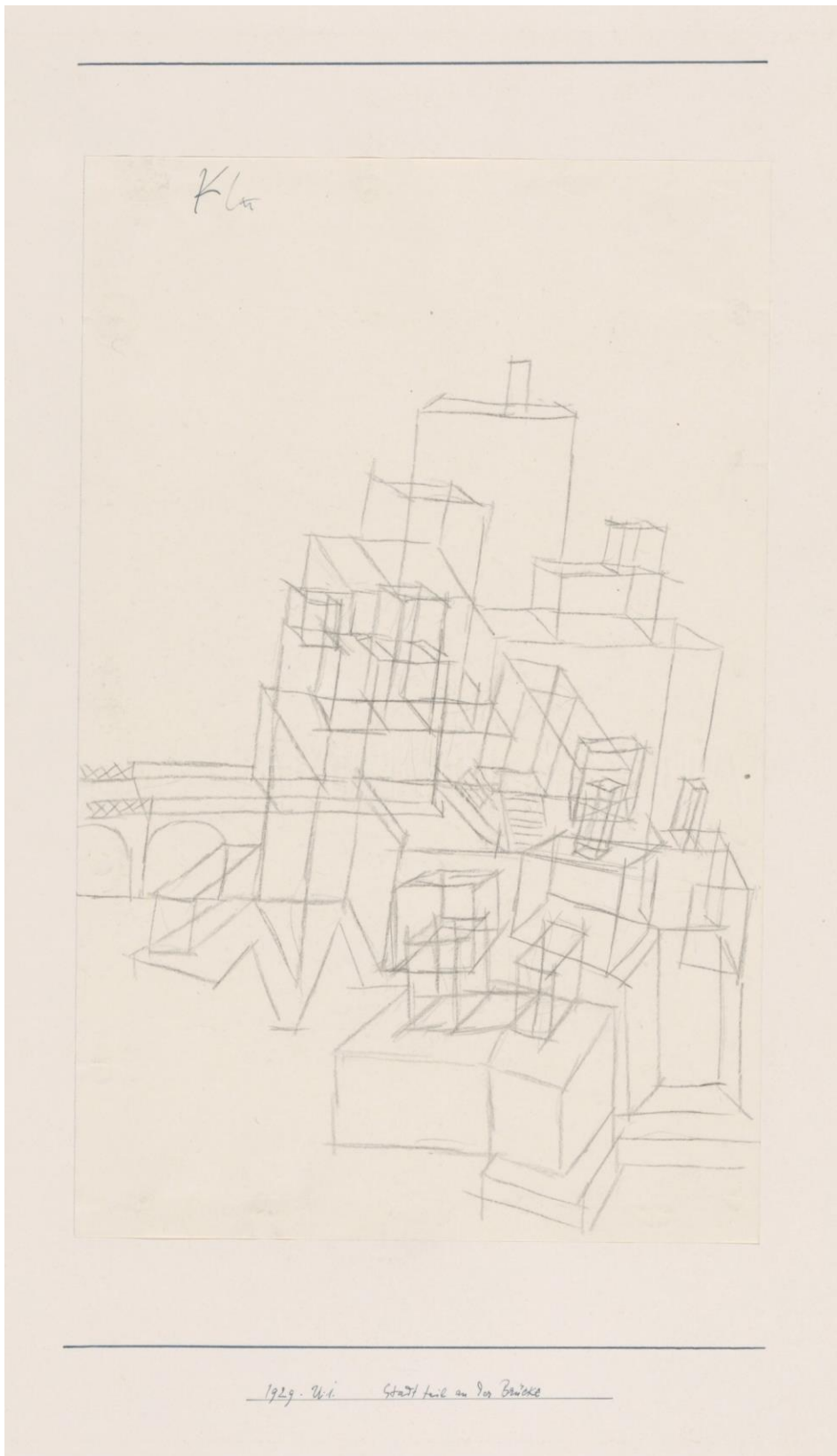
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



Paul Klee, *Bern ursprüngl. Stadteingang II*, 1911, 8, Feder auf Papier auf Karton 9,8 x 17 cm, Privatbesitz, Schweiz

Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

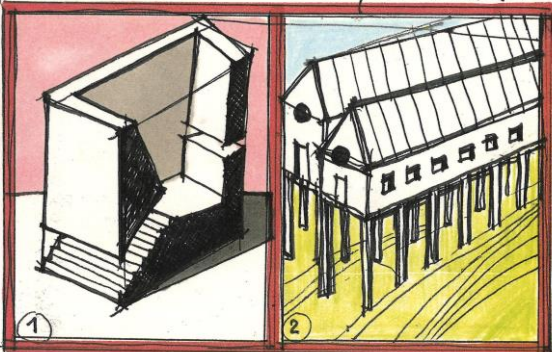




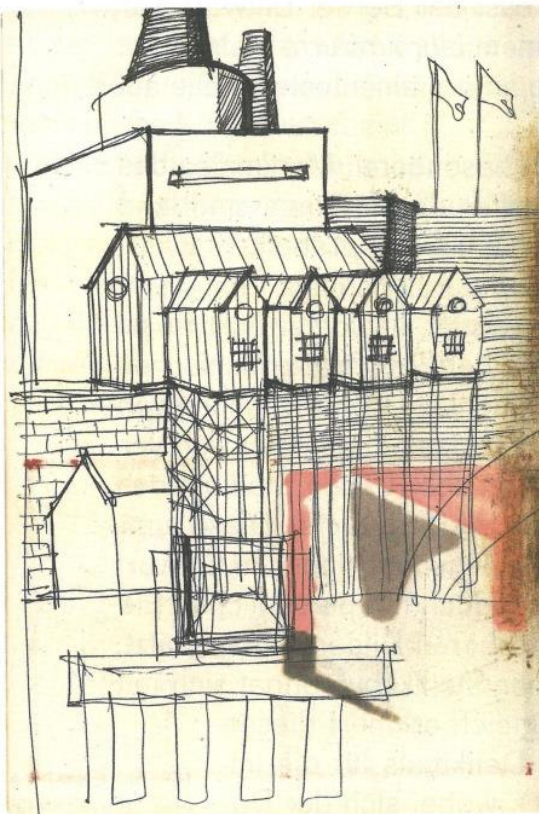
Paul Klee, *Stadtteil an der Brücke*, 1929, 201, Kreide auf Papier auf Karton, 32,9 x 20,9 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

visione dell'architettura / forse ho capito  
 realmente le parole di Boullée riguardo  
 al rapporto tra la costruzione della Biblioteca  
 e lo spazio di Raffaello. Anche la presenza  
 fisica delle persone è molto importante /  
 è un rapporto tra la mente e il corpo spogolare,  
 quasi una immedesimazione dei due termini  
 attraverso la rappresentazione. - Certo come  
 nell'arte pura è in tutte le opere dove i confini  
 tra le diverse discipline scompaiono.

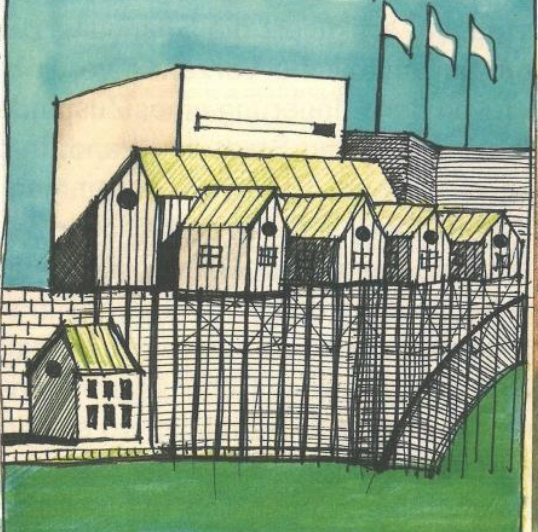
La tensione che nasce da opere già progettate o  
 esistenti, unite fra loro in un contesto diverso  
 è l'origine del progetto per il Concorso di  
 Berna del 1981 per il Klosterliareal, pensavo  
 che l'immagine di questa area doveva  
 essere molto forte accentuando il rapporto  
 personalissimo della città di Berna con la  
 campagna. Ho usato una variante della Casa  
 Bay, il Monumento di Cuneo, il ponte esistente  
 e i bandiere / le grandi bandiere che sono  
 parte dell'architettura di questa città -



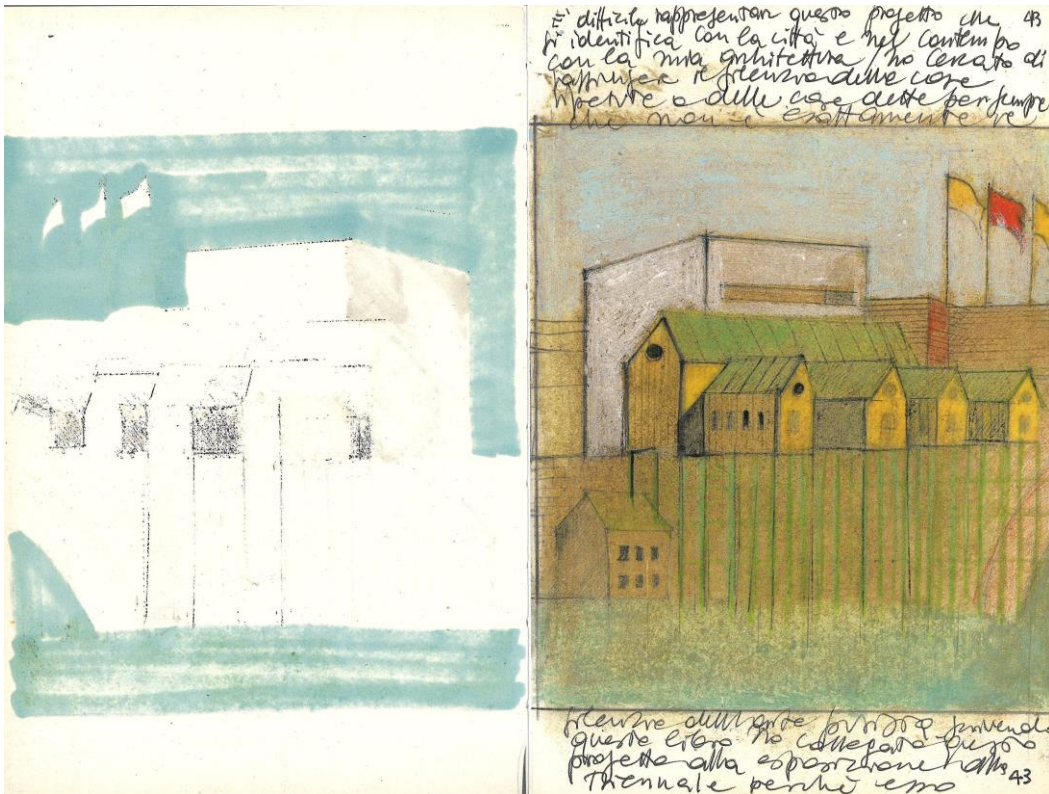
Aldo Rossi, *Il libro azzurro - I miei progetti 1981*, hg. von Jamileh Weber, Zürich, Galerie-Edition Jamileh Weber, 1984, S. 42, 43  
 © Eredi Aldo Rossi, 2024



È difficile ripercorrere questo progetto che  
 si identifica con la città nel costruire  
 con la sua architettura, ha cercato  
 di ripresentare il pensiero delle cose  
 nuove e delle cose che sempre  
 che non è esattamente il pensiero  
 delle cose nel senso dell'arte propria



Ho sempre nella disposizione qualcosa  
 di nuovo che nasce dall'intento  
 delle cose estere. Ho collegato ora  
 questo progetto alla esposizione della  
 Triennale per il 1985



Aldo Rossi, *Il libro azzurro – I miei progetti*, hg. von Jamileh Weber, Zürich, Galerie-Edition Jamileh Weber, 1984, S. 43 (doppelte Seite)

© Eredi Aldo Rossi, 2024

»Die Spannung, die sich aus der Verbindung entworfenen oder bestehender Werke in einem anderen Kontext ergibt, ist der Ursprung des Entwurfs von 1981 für den Berner Wettbewerb auf dem Klösterliareal/Ich dachte, dass ein äusserst starkes Bild dieses Gebietes entstehen musste, wenn der sehr persönlich bestimmte Bezug der Stadt Bern zur Landschaft betont wurde –

Ich verwendete eine Variante der Casa Bay / das Denkmal für Cuneo [\*] / die bestehende Brücke/die Fahnen/die grossen Fahnen, die Teil der Architektur der Stadt sind – [43] Es ist schwierig, diesen Entwurf darzustellen, der sich mit der Stadt und zugleich mit meiner Architektur identifiziert / ich versuchte, das Schweigen der immer wiederholten und für immer ausgesprochenen Dinge zu erreichen. Dieses Schweigen ist nicht ganz das Schweigen der puristischen Kunst. Während ich dieses Buch schrieb, habe ich den Entwurf für Bern in die Ausstellung der Triennale aufgenommen, weil ihn [44] eine starke Idee durchdringt. Die Stadt Bern ist hier wie Raffaels Karton in der Triennale-Ausstellung. Die eigenen Werke mit der Landschaft und mit der Geschichte verschmelzen zu sehen, erscheint mir sehr wichtig; vielleicht ist es das Ziel selbst unseres Suchens.«

S. 42–44. Übersetzung von Heinrich Helfenstein, in: Begleitband der oben genannten Publikation: Aldo Rossi, *Il libro azzurro – I miei progetti*, hg. von Jamileh Weber, Zürich, Galerie-Edition Jamileh Weber, 1984.

\* Vgl. Denkmal für Cuneo  
[MONUMENTO DE CUNEO \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=MONUMENTO_DE_CUNEO)



Paul Klee, *beflaggte Stadt*, 1927, 2, Aquarell, teilweise gespritzt, und Gouache auf schwarzer Grundierung auf Papier, oben und unten Randstreifen mit Gouache, auf Karton, 29 x 22 cm, Privatbesitz  
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv



Paul Klee, *beflaggte Seestadt*, 1927, 6, Aquarell, teilweise gespritzt, und Gouache auf schwarzer Grundierung auf Papier, mit Gouache und Feder eingefasst, auf Karton, 22,1 x 32,3 cm, Sprengel Museum Hannover, Leihgabe Stiftung Sammlung Bernhard Sprengel  
Wikimedia Commons, public domain

Link:

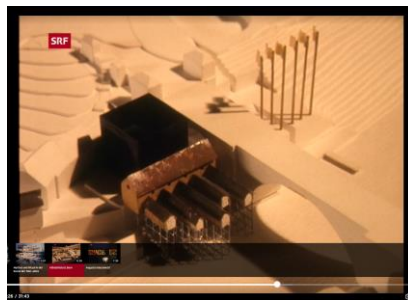
[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Klee\\_BEFLAGGTE\\_SEESTADT,\\_1927.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Klee_BEFLAGGTE_SEESTADT,_1927.jpg)

Baudirektion der Stadt Bern, Hochbauamt, *Öffentlicher Ideenwettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine Erneuerung des Klösterliareals in Bern. Beurteilungsbericht*, Bern [1981]

Projekt Nr. 9

## UN REVOLVER, C'EST SOLIDE, C'EST EN ACIER

»Die im Projekt vorgeschlagenen Eingriffe sind aus der spezifischen städtebaulichen Situation entwickelt. Der Autor glaubt, auch im heutigen Bern noch das ›uralte Stadt-Land Verhältnis‹ zu erkennen und interpretiert dieses mit einem eigenwilligen Entwurf. Eine erhobene Piazza im Stahlkubus, mit Aussichtsschlitzten gegen die Stadt und offen gegen die Landschaft, markiert den Uebergang von Stadt zu Land. Das Projekt erhebt in seinem Grundzug Anspruch, Antwort, ja ›Gegenschlag‹ zur Altstadt zu sein: kühn, im positiven Sinne rhetorisch, als Zeichensetzung stark, im Gebrauchscharakter dagegen fragwürdig, in der Materialwahl zwar dem Zeichenwert adäquat, als Antwort auf die steinerne Altstadt jedoch problematisch und bestreitbar. Die architektonischen Mittel werden sparsam als Bedeutungsträger verwendet, um den spezifischen Ort auf persönliche Art baukünstlerisch zu definieren. Die bestehenden Gebäude können beliebig genutzt werden. Die Nutzungen für die Neubauten mit Ausnahme des Kubus werden nicht näher definiert. Eine unterirdische Parkierung wird aus städtebaulichen Ueberlegungen abgelehnt, die Parkierung im heutigen Ausmass ist möglich. Der vorgeschlagene Entwurf ist auf der städtebaulichen Ebene allein nicht diskutierbar. Es wird – als Eingriff – ein Objekt der ›kollektiven Selbstinterpretation‹ eines Gemeinwesens vorgeschlagen; seine Bedeutung ist eine Herausforderung sowohl für den Berner Bürger als auch für den Touristen; es handelt sich ebenso um einen literarischen Beitrag wie um ein Objekt der bildenden Kunst.«



SRF Schauplatz,  
Klösterlistutz Bern

Schweiz, Bern, BE: Architekturwettbewerb zur Erneuerung  
des Klösterli-Areals / Siegerprojekt von Heinz Tesar,  
02.07.1981, 9 Min

Link:

<https://www.srf.ch/play/tv/schauplatz/video/kloesterlistutz-bern?urn=urn:srf:video:5524667e-b08f-4c2e-84c9-4b6028c3bd4e>

Vgl.

Dieter Schnell, »Ein widerspenstiger Ort: Beplant – heiss diskutiert – nie gebaut: das Klösterli-Areal in Bern«, in: *Das Werk, Bauen + Wohnen*, Jg. 97, Nr. 4, 2010, S. 26–33.

[Ein widerspenstiger Ort : beplant - heiss diskutiert - nie gebaut : das Klösterli-Areal in Bern \(e-periodica.ch\)](#)

**1984**

Rossi entwirft den Kaffeekocher *La coninca* für Alessi.



Osamu Okuda, Ohne Titel, 2024

© Osamu Okuda, ZPK

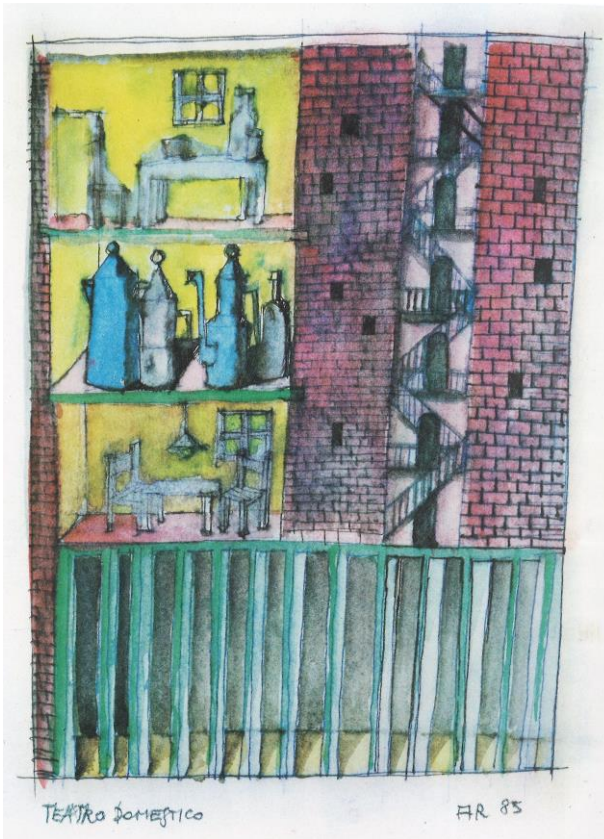
Links:

aldo rossi. design 1960-1997 at milan's museo del novecento

[FY22Q4\\_Acrobat\\_DC\\_Create-Project\\_DE \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=FY22Q4_Acrobat_DC_Create-Project_DE)

W-028TZL - Il capolavoro di Aldo Rossi sul Lago Maggiore

<https://www.youtube.com/watch?v=Aj2nRxo5VDI>



Aldo Rossi, *Teatro domestico*, 1985,  
 Offset, 49.8 x 34.7 cm,  
 Sammlung Jürg Zulauf  
 © Eredi Aldo Rossi, 2024



Paul Klee, *Haus-Inneres*, 1919, 199,  
 Ölpausen, Aquarell und Gouache auf Papier auf  
 Karton, 25 x 15 cm, Privatbesitz, Verona  
 Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Vgl. Paul Klee, *Abstraction mit dem Krug*, 1919, 184, Aquarell und Feder auf Papier, oben und unten Papierstreifen angesetzt, auf Karton, 14,5 x 15,5 cm, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Schenkung Heinz Berggruen

Link:

<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c6jGp7>

## Weiterführende Links (Auswahl)

CCAchannel, Find and Tell: Kurt Forster on Aldo Rossi, 26.02. 2019  
[Find and Tell: Kurt Forster on Aldo Rossi \(youtube.com\)](#)

PoliMi (Politecnico Milano), »Aldo Rossi. Il Gran Teatro dell'Architettura«,  
Lecture di Kurt W. Forster, 19.10.2017  
[Aldo Rossi. Il Gran Teatro dell'Architettura \(Kurt W. Forster\) \(youtube.com\)](#)

Documentarfilm, *L'hypothèse Aldo Rossi*  
Regie: Françoise Arnold, 2012  
[L'HYPOTHESE ALDO ROSSI online ansehen | Vimeo On Demand auf Vimeo](#)

The ghost of the architect Aldo Rossi walks in the international center of art Vassivière in Limousin. It hears what is said about him as part of an installation dedicated to contemporary swiss architecture. In early 1970, he taught at the Polytechnic school in Zürich and it was a shock wave. « Without him, nothing would have been possible » it is said in the installation. What did he tell them to inspire a whole generation of conceptors? What traces do we leave on earth and minds? Jacques Herzog, Roger Diener, Xavier Fabre, Bruno Reichlin, Marcel Meili, Quintus Miller, Miroslav Šik, Peter Zumthor testify, in a film which plays with the image textures (cell phone, super-8 projection) to talk about time and memory.

Die englische Zusammenfassung auf dem Umschlag der DVD *L'hypothèse Aldo Rossi / The Aldo Rossi Hypothesis* von Françoise Arnold, Paris: Les Production du Effa, 2012

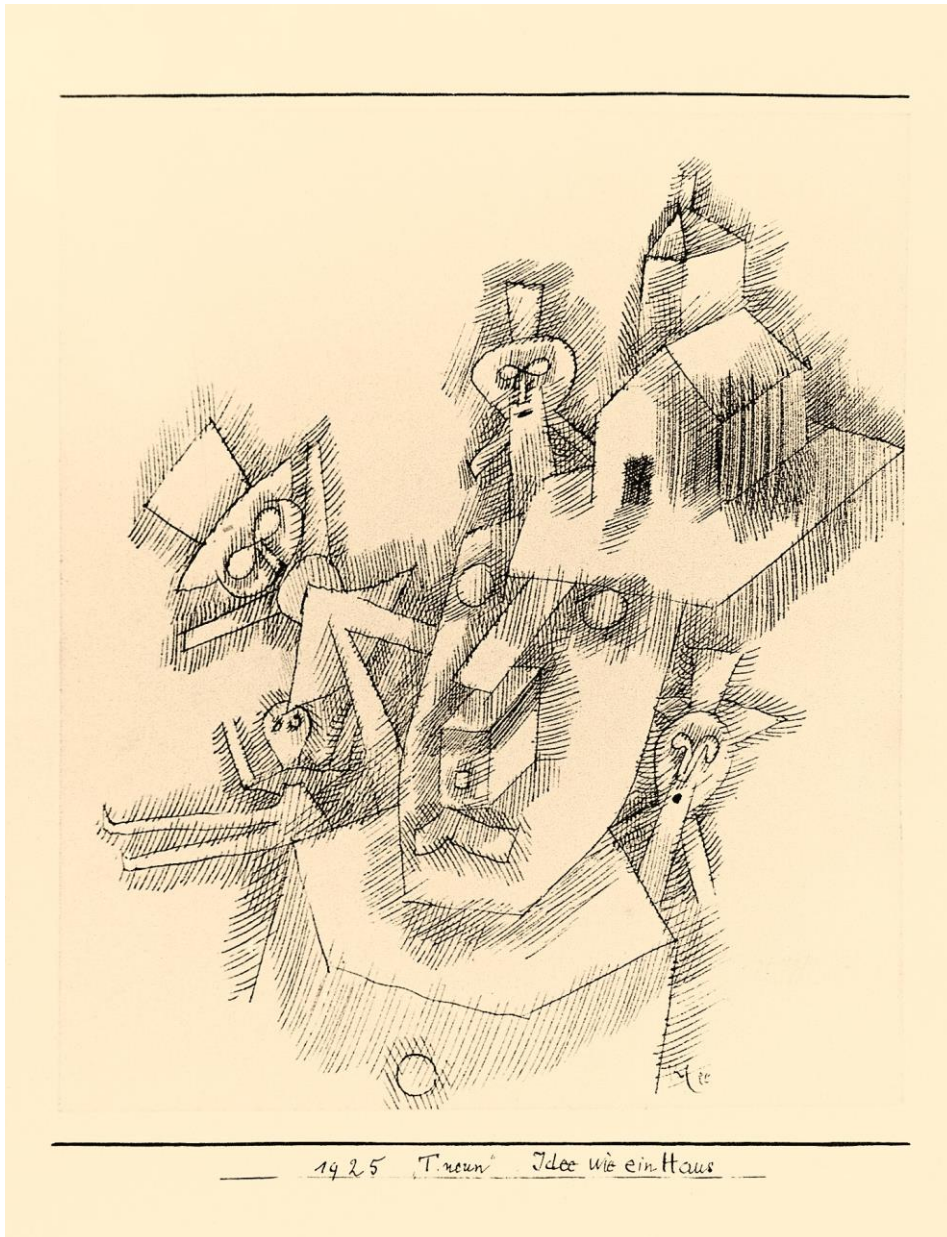
Mary Louise Lobsinger, »That Obscure Object of Desire: Autobiography and Repetition in the Work of Aldo Rossi«, in: *Grey Room*, Nr. 8, Sommer 2002, S. 38–61.

[\(3\) \(PDF\) That Obscure Object of Desire: Autobiography and Repetition in the Work of Aldo Rossi \(researchgate.net\)](#)



## Danksagung

Ich danke nachdrücklich Almut Grunewald, Beat Frank, Martin Halter, Rahel Hartmann Schweizer, Laura Hindelang, Stanislaus von Moos, Francis Strauven, Marianne Walther, Ueli Zbinden und Jürg Zulauf für wertvolle Hinweise, Informationen und Anregungen. Ebenso danke ich von Herzen Henna Keski-Mäenpää für ihre Korrekturen.



Paul Klee, *Idee wie ein Haus*, 1925, 199, Feder auf Papier auf Karton, 14,9 x 12,5 cm, Standort unbekannt  
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv