

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 51 (1964)
Heft: 3: Arbeitstagung des Schweizerischen Werkbundes

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

dem Konservator der Basler Kunsthalle, Arnold Rüdinger, und dem deutsch-amerikanischen Maler Hans Hofmann, unter 78 Malern bestimmt, die in einer Ausstellung des Solomon R. Guggenheim-Museums gezeigt wurden. Diese war durch den Leiter des Museums, Lawrence Alloway, zusammengestellt worden. Außer durch Alberto Giacometti war die Schweiz in der Ausstellung durch Max Bill, Vera Haller, Gottfried Honegger und Richard P. Lohse vertreten. Die Ausstellung umfaßte ferner Werke von Malern der folgenden Länder: Argentinien, Belgien, Chile, Dänemark, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Holland, Israel, Italien, Japan, Kanada, Kuba, Mexiko, Norwegen, Österreich, Peru, Polen, Schweden, Spanien, Ungarn, Venezuela und der Vereinigten Staaten.

Ausstellungen

Basel

Paul Klee. Das graphische Werk Kunstmuseum

18. Januar bis 23. Februar

Diese Ausstellung war eine Weltpremiere, die erst durch das Erscheinen des Catalogue raisonné der Klee-Graphik möglich wurde. Eberhard Kornfeld, der Verfasser dieser wichtigen Publikation, hielt bei der Eröffnung einen einführenden Vortrag von vorbildlicher Einfachheit und Kompetenz.

Das Basler Kupferstichkabinett konnte etwa ein Drittel des Ausstellungsgutes beitragen: seine Bestände an Klee-Graphik sind in den letzten Jahren dank der Hanspeter Schulthess-Oeri-Stiftung recht bedeutsam geworden. Ebensoviele stammte aus der im Berner Kunstmuseum deponierten Klee-Stiftung, während das restliche Drittel aus privatem und öffentlichem Besitz kam. Es mag merkwürdig scheinen, daß es für eine Ausstellung von Druckgraphik nötig ist, Blätter zum Beispiel aus den Vereinigten Staaten kommen zu lassen, doch dürfte Klee in dieser Beziehung ein Sonderfall sein: von etlichen Blättern gibt es einen einzigen Druck, von andern nur wenige Andrucke. Daß hier alles bisher Bekanntgewordene (Vorzeichnungen inbegriffen) beisammen war, machte die einmalige Bedeutung der Ausstellung aus. Am Anfang des Werkes stehen die Radierungen im «strengen Stil», jene satirischen Blätter (zum Beispiel die drei Fassungen des «Komikers», die beiden von

«Weib und Tier») aus der frühen Münchner Zeit (1903–1905), in der sich Klee ausschließlich mit Graphik beschäftigte. Seine Tagebücher sind gerade in dieser Phase besonders ausführlich und bezeugen, mit welcher Bewußtheit er um seinen künstlerischen Einsatz rang. Die kleinen Kommentare, die er darin zu einzelnen Blättern gibt, sind voll von wunderbarem Witz und Selbstironie.

Wohl etwas vom Schönsten, was Klee an Graphik geschaffen hat, sind die Radierungen mit Landschaften aus der Münchner Umgebung aus den Jahren 1910/11 («Impressionistische Landschaften im nervösen Strich», wie sie im Kornfeldschen Katalog heißen).

Die frühesten Lithographien stammen aus den Jahren 1913/14; es geht da von echt kleeisch-musikalischen Liniengewirren («Gassenkinder», «Tragödie auf Stelzen») bis zu tonig «gemalten» Arbeiten («Akt», «Blick auf einen Fluß»). 1912 experimentierte Klee auch mit dem Holzschnitt, doch es blieb bei drei nicht sehr bedeutenden Versuchen und einem Fragment. 1913 zeigt sich der Einfluß des Kubismus in einer schönen Reihe von kleinteiligen, stark rhythmisierten Radierungen.

Kornfeld unterscheidet im Folgenden drei Gruppen, alle mit erzählerisch-allegorischem Charakter; es ist jener poetisch-humorvolle Teil der Klee-Graphik, der wohl am bekanntesten geworden ist: I. Die Radierungen und Lithos von 1914–1921, vor Klees Berufung ans Bauhaus (zum Beispiel «Luftschlöbchen», «Riesenblattlaus» und das berühmteste Blatt «Engel bringt das Gewünschte»). II. Die Arbeiten aus der Zeit am Weimarer Bauhaus, 1921–1925, ausschließlich Lithographien, die auf der eigenen Presse des Bauhauses gedruckt wurden. III. Die Radierungen von 1928 bis 1932, nach der Übersiedlung des Bauhauses nach Dessau. Zu dieser letzten Gruppe gehören noch einmal einige einzigartige Blätter («Höhe!», «Gaukler im April», «L'homme approximatif»). 1932, vor der Auflösung des Bauhauses durch die Nationalsozialisten, hat Klee sein letztes Blatt radiert: «Was läuft er?». Die Jahre bis zu seinem Tode galten ausschließlich der Zeichnung und der Malerei. c. h.

Andreas His

Galerie Handschin

30. November 1963 bis 4. Januar 1964

Der stilistische Einsatzpunkt von Andreas His (geb. 1928) ist der Frühkubismus von 1908, mit tonigen, meist kühlen, in den Helligkeitswerten fein gestuften Farben.

Die stereometrische Klarheit betonte im Frühkubismus die Gegenstandsaussage; bei His kommt zur Geschlossenheit die Abgeschlossenheit, und die Motive verstärken noch diesen formalen Eindruck: fensterlose Häuser, augen- und mundlose Köpfe. Die meist menschenleeren Plätze gäben ideale Bühnenbilder zur Commedia dell'Arte. Verslossenheit fast bis zur Ödheit geht erstaunlicherweise zusammen mit feinsten Intimität, klare kubische und kugelige Gegenstandsform mit atmosphärischem Raum. Es spricht eine starke Sympathie zu Italien aus den Bildern, doch nicht zum grellen Italien der Reiseprosperkte, sondern zum selbst erlebten, staubigen Italien der kleineren Städte und der Rückfassaden – eine Form der Italieliebe, die wohl ebenso baslerisch ist wie die stille Zurückhaltung der kühlen Farben und der nüancierten Grautöne, wie die fast surrealistisch verfremdende Distanz zur dargestellten Welt. Dazu gehört auch, daß in seiner künstlerischen Ahnenreihe auf die Kubisten zwei Basler folgen: Niklaus Stöcklin und vor allem der lebenswürdige sonntagsmalende Polizist Schöttli. c. h.

Grenchen

Emil Schumacher

Galerie Toni Brechbühl

18. Januar bis 6. Februar

Emil Schumachers Malerei fand in den letzten Jahren allgemeine Anerkennung. Auf der vergangenen Biennale von Venedig wurde ihm der Cardazzo-Preis zugesprochen; vergangenen Herbst weilte er längere Zeit in Südamerika. Die Reise fiel zusammen mit seiner Teilnahme an der Biennale von São Paulo mit einer größeren Werkgruppe. Emil Schumacher hat in verschiedenen veröffentlichten Texten bezeugt, wie fundamental die Eindrücke aus seiner Umwelt in sein Werk einfließen. Die Arbeiten dieser Ausstellung entstanden alle nach der Amerika-Reise. Über ihren Gehaltschrieb Schumacher: «Die Gouachen sind der Niederschlag der Südamerika-Reise, besonders von Peru. Momentan und einfach, so habe ich sie dem Erlebnis nachgemalt.» (Brief an a. k.)

Die 25 Gouachen und Tuschzeichnungen wirkten geschlossen und nachhaltig. Der «Niederschlag» Amerikas zeigte sich auch in formalen Elementen. Die Materie wurde sehr zurückhaltend verwendet (Gouache ist bei Schumacher meistens mit Ölfarbe vermischt). Die charakteristischen Eingraben und Linienballungen fehlten. Das Kolorit war



Emil Schumacher, Tuschzeichnung, 1963

verändert, bevorzugte stumpfe, erdige Farben vor den typischen Rot und Blau. Eine sehr graphisch wirkende Hauptform dominierte. Besonders in den Tuschzeichnungen trat der persönliche Gehalt der Linie und die Ausdruckskraft dieser Hauptformen hervor. So unverwechselbar geprägt diese Arbeiten waren, so sehr geistesverwandt waren sie den Erzeugnissen alt-amerikanischer Kulturen; es spielten Assoziationen etwa zur Haltung von Statuen, zur Ornamentik von Gefäßen. Es waren sublimierte, gestaltete Produkte einer sehr intensiven Auseinandersetzung mit einer neuen Welt. a. k.

Lausanne

Cy Twombly

Galerie Bonnier

du 15 janvier au 28 février

Cy Twombly est de ces Américains qui pensent avoir trouvé en Europe le climat favorable à leur épanouissement. Etabli à Rome depuis 1957, il reste cependant essentiellement américain par quelque chose d'excessif, le goût du risque, une audace un peu désespérée qui amène à pousser les expériences

jusqu'aux limites du possible. Très vite, Twombly s'est signalé par l'insolite vaguement nihiliste de ses créations, nouvelle version de l'anti-peinture de Wols et de Camille Bryen. Le signe, dans son aspect strictement graphique: chiffres, alphabet, calligraphie fougueuse et désordonnée, mais cependant studieusement intégrée dans un ordre spatial équilibré avec art, ont principalement occupé ses toiles ces dernières années.

Il évolue maintenant, sans se départir de ce même esprit fondamental, vers une expression plus formulée. Sur de grandes toiles blanches, la mine de plomb inscrivait dans un style de graffiti assez monumental, des mots, des fragments de phrases, le mot et son écriture unissant l'évocation poétique à la poésie du signe. Dans ses dernières compositions, les mots disparaissent pour faire place au dessin furieusement dynamique, un trait tourbillonnant en proie au délire en quoi nous ne voyons pas une simple évocation du mouvement, mais le mouvement lui-même dans sa fonction créatrice. Naissent alors des formes tout juste sensibles dans un fourmillement d'allusions plus ou moins marquées, ponctuées dans une lourde pâte de brèves notes colorées. Parmi la douzaine d'huiles qu'il présentait à la Galerie Bonnier – avec une série de dessins réhaussés du même esprit – certaines sont sans titres, d'autres s'appellent «Naissance de Vénus», «Virgile II», «Mort de Julien de Médicis», «Léda et le cygne», ce qui peut nous fournir sur Twombly certaines indications psychologiques. Signalons que Twombly, dont les œuvres ont été présentées à New York (Kootz, Stable Gallery, Leo Castelli), Rome, Milan, Venise, Paris et dans d'autres villes européennes, faisait en décembre dernier l'objet d'une première exposition en Suisse romande à la Galerie Benador à Genève, où l'on vit surtout des toiles plus anciennes. G. Px.

Solothurn

Fritz Pauli. Graphik 1921–1961

Galerie Bernard

10. Dezember 1963 bis 18. Januar 1964

Die Ausstellung setzte mit «Gasometer», 1921, zu einer Zeit ein, da sich Fritz Pauli nach dem durch skurrile Phantastik geprägten und im wesentlichen wohl in der Folge der bedeutsamen Begegnung mit Albert Welti entstandenen Frühwerk zu einer ihm gemäßen Form fand. Die über 60 Blätter vermochten einen gültigen Querschnitt durch Paulis graphisches Werk zu geben. Diese erste



Fritz Pauli, Dr. Rudolf Riggenbach, 1959. Radierung
Photo: Faccinetto

Pauli-Ausstellung in der Gegend fiel zeitlich zusammen mit dem Ankauf von zwei wichtigen Pauli-Bildern durch das Museum der Stadt Solothurn («Samson und Dalila», «Dämmerstunde») und entsprach einem echten Bedürfnis. Vorab das frühere Werk (1921–1930), das mit Schwerpunkten auf Landschaften und Porträts, aber auch in Blättern wie «Der Boxer», 1929, und «Café Colonial», 1930, prachtvoll und umfangreich gezeigt wurde, bedeutete für die meisten Besucher eine Entdeckung. Man wurde sich daran aber auch bewußt, wie rasch auch ein bedeutender Künstler in Vergessenheit zu geraten droht, nur weil er sich aus dem Kunstleben stark zurückzieht. Der «bekannte Pauli» wurde in sehr gut gewählten Blättern ausgestellt. Breiten Raum nahmen die in den letzten 15 Jahren entstandenen farbigen Aquatinten ein. Sie waren technisch meisterhaft. Jedes Blatt strahlte – ohne je Manier zu werden – die starke Persönlichkeit Fritz Paulis aus. Auch am Werke dieses großen Schweizer Graphikers spürte man aber, daß die Höhepunkte seiner Graphik im schwarzweißen Werk liegen. Man konnte in dieser Ausstellung die erfreuliche Feststellung machen, daß Fritz Pauli heute noch sein großes graphisches Werk durch wichtige Blätter erweitert. a. k.

Winterthur

Edwin Scharff

Kunstmuseum

19. Januar bis 23. Februar

Der 1887 in Neu-Ulm geborene Bildhauer Edwin Scharff erhielt seine künstlerische



Edwin Scharff, Reiter, 1950. Bronze. Freie und Hansestadt Hamburg

Formung in München, und zwar begann er bezeichnenderweise als Maler. Er teilt damit das Schicksal einer ganzen Reihe seiner Generationsgenossen, was aus der Rückschau auf wesentliche Züge des künstlerischen Klimas zur Zeit der Jahrhundertwende schließen läßt.

Die Winterthurer Retrospektive setzte denn auch folgerichtig ein mit dem malarischen Frühwerk, einer Gruppe von Figurenbildern, die um Idealität und Gedanklichkeit nach dem Vorbild Marées' bemüht sind, eine unmittelbar bevorstehende Schaffenskrise aber deutlich ahnen lassen. Zum Austrag und zur Überwindung kam sie anlässlich eines Frankreich-Aufenthalts in den Jahren 1912 und 1913. Aber nicht in den Sog des fauvistischen Farbrausches geriet der deutsche Maler; die Formexperimente des analytischen Kubismus faszinierten ihn. Er rang um die Ordnung der körperhaften Elemente aus der sichtbaren Erscheinungswelt, zunächst auf der Fläche, sehr bald aber in ihrer unmittelbar dreidimensionalen Gestalt.

Das ganze Jahrzehnt, das vom Ersten Weltkrieg überschattet war – der Künstler erfuhr ihn als Soldat und in langem Lazarettaufenthalt an sich selber –, stand künstlerisch im Zeichen einer Anverwandlung und damit gleichzeitig Über-

windung der kubistischen Revolution. Strenge der Körperarchitektur ist das angestrebte Ziel, das in einer Fülle rhythmisch gegliederter Bronzen verwirklicht wird. Das zeichnerische Œuvre begleitet das plastische Schaffen, setzt sich mit den selben Problemen auseinander: Mit scharfem, straffem Federstrich in unsinnlichen Schraffen gebündelt und artikuliert, werden einzelne Figuren oder ganze Gruppen dem fordernden Formwillen unterworfen. Das Jahr 1917 bringt dem Künstler, der sich längst entschieden als Bildhauer fühlt, noch einmal einen Rückgriff auf die Malerei: Mensch und Tier erscheinen nun in erdigen und grauen Tönen konsequent und bruchlos in ihrer Räumlichkeit und Körperlichkeit der Bildfläche integriert. Wird hier gleichsam zum Abschluß gebracht, was sich dem Maler in Frankreich auftrat, so erweisen die plastischen Werke dieser Zeit sowie der unmittelbar folgenden Jahre, daß auch der Bildhauer nun souverän über sein Metier gebietet. Scharff wuchs in seine Meisterschaft hinein. Um 1920 strömten ihm denn auch gleichsam «klassische» Inhalte wieder zu, deren Eindringen die Abfolge der Reliefs in der Winterthurer Ausstellung in schöner Beispielhaftigkeit deutlich macht. Die Bildnisse dieses Jahrzehnts, denen nur wenige vereinzelte Versuche vorausgegangen sind, zählen zu den bedeutendsten Zeugnissen der Porträtplastik unseres Jahrhunderts. Einmalig, unverwechselbar ist die Persönlichkeit eines Wölfflin, eines Corinth, eines Liebermann in der Physiognomie erfaßt und als geschlossene, stößige Plastik ohne die geringste Konzession an scheinbare Belebung durch nicht tastbare Werte verwirklicht. Die Begegnung mit den beiden Letztgenannten deutet auch an, daß Scharff 1923 den Münchner Lebenskreis verließ. Äußerer Ausdruck der Bedeutung, die man seinem Wirken zumaß, war der Ruf an die Hochschule für Bildende Künste in Berlin. Er sollte sein Lehramt bis 1933 innehaben. Er selbst blieb weit offen für neue Möglichkeiten: Rodin trat in sein Blickfeld, bis etwa in der «Kore» von 1929 eine Summe gezogen wurde, die den Gewinn aus der Phase belebter Naturhaftigkeit integriert im zuvor schon Gesicherten der strengen Form. Wie sehr im übrigen alles Schaffen aus der selben, reichen Mitte stammt, erweist ein Blick auf die Zeichnung: Eine unglaubliche Freiheit nimmt nach 1920 von den Blättern Besitz. Der Federstrich verschwindet; ein locker tupfender, fließender Pinsel läßt eine glückliche Welt von Liebespaaren und Reitern entstehen. Sogar in der Druckgraphik löst nun eine tonselige Lithographie die scharf ritzende Radierung ab.

Die dunkle Zeit von 1933 bis 1945 bekam Scharff in ihrer ganzen Härte zu spüren. Aus seinem Berliner Amt beurlaubt, zog er nach Düsseldorf; 1937 wurde er auch an der dortigen Akademie entlassen. Mit Arbeitsverbot belegt, mußte er erleben, daß 48 seiner Werke konfisziert und vernichtet wurden, daß außerdem 10 weitere Arbeiten durch Kriegseinwirkungen zerstört wurden. Die Hinterlassenschaft dieser Jahre besteht vorab in Zeichnungen, die durchfinden zu einer neuen Geschlossenheit und Monumentalität der Form und Vision. Sie schufen gleichsam die Archetypen für den Altersstil, der in unglaublich natürlicher Kraft aus dem Künstler aufbrach, als der äußere Druck von ihm genommen war. Ein Monumentalwerk der christlich-religiösen Bildwelt verwirklichte der 1946 nach Hamburg Berufene in der Bronzezeit des Klosters Marienthal bei Wesel. Ihm schließen sich bis zum Tod des Künstlers (1955) die straffen, ausgewogenen Figuren an, für die eine monumentale «Bekleidete Pandora» (1952/53) in der Ausstellung beispielhaft steht: Stolz und Würde verkörpernd eines Lebenswerks, das zu Unrecht vergessen und übersehen zu werden droht. N. S.

Hans Ulrich Saas

Galerie im Weißen Haus

11. Januar bis 8. Februar

Hans Ulrich Saas gehört seit einer Reihe von Jahren zu den Künstlern, die in der Dezemberausstellung der Künstlergruppe Winterthur regelmäßig von ihrem Schaffen Zeugnis geben. Von dorthier kannte man ihn vor allem als Maler. Man wußte aber, daß er sich seit langer Zeit in besonderem Maße der Radierung widmete. Deshalb war die Schau in der Galerie im Weißen Haus, welche neben einigen Aquarellen vor allem Radierungen zeigte, eine willkommene Gelegenheit, das graphische Werk des Künstlers besser kennenzulernen.

Saas betrachtet die Radierung nicht als eine Reproduktionstechnik, die es gestattet, von derselben Platte eine große Zahl gleicher Abzüge zu machen. Alle ausgestellten Radierungen waren Einzel-exemplare, von denen es jeweils nur einen gleichen Abzug gibt. Dieselbe Platte dient aber dazu, anders eingefärbt, mit andern Platten kombiniert, als Negativ gedruckt, durch Verschiebung plastische Effekte ergebend, neue «pièces uniques» zu schaffen. Sie alle bleiben – seien sie nun mehr oder weniger abstrakt – lesbar, und es wurde deutlich, daß es dem Künstler weder um eine Auseinandersetzung mit der Natur, noch um eine Konfrontation mit sich selbst geht,

sondern um einen intensiven Dialog mit dem Material, mit den vielfältigen Möglichkeiten einer bewußt elementar gehandhabten Technik.

Daß es Saas gelingt, dem allzuleichten Zufall nicht zu erliegen, sondern ihn sich untertan zu machen, von ihm ein Bestimmtes zu fordern, ist eines der Merkmale, die zur hohen Qualität der gezeigten Blätter wesentlich beitragen. Beim Stöbern in den Mappen wurde dem Betrachter bewußt, wie wenig hier das graphische Gebilde an sich bedeutete, wie sehr es seinen Sinn erst aus der Interpretation (den verschiedenen Drucken) erhielt. Dabei handelte es sich nicht um Variationen; sondern jedes Blatt erschloß sich als eine in sich ruhende Neuschöpfung. Diese Unabhängigkeit von der «Fabel» ist ein Zeichen der Reife: wo vor allem das *Wie* und nicht mehr das *Was* im Vordergrund steht, befindet man sich im inneren Kreise der Kunst. P. Br.

Josef Albers

Galerie ABC

13. Januar bis 1. Februar

Es bedurfte nicht mehr als acht Ölbilder kleineren Formates (40x40 und 50x50 cm), um die kleine, jedoch für Wintertur so nützliche Galerie ABC während ein paar Wochen zu einer Galerie mit weltstädtischer Ambiance zu verwandeln. Wo immer einige der «Squares» von Josef Albers versammelt sind, herrschen Ruhe, Vornehmheit und die leuchtende Kraft einer Malerei, die ihr Ziel erreicht hat. Es handelte sich bei den acht Bildern um Werke aus den Jahren 1958, 1960 und 1961, die, mit Ausnahme eines Bildes mit Aluminium-Unterlage, auf Masonit gemalt sind und in der Regel, wiederum mit Ausnahme des «Aluminium-Bildes», aus vier Farben bestehen. So aufschlußreich für Besucher, die mit der Kunst Josef Albers' weniger vertraut sind, der Vergleich mit einem Werk aus anderen Werkgruppen gewesen wäre, so geschlossen und sublim war der Eindruck dieser «Studien zur Ehrung des Quadrates», die Albers seit mehr als einem Jahrzehnt kultiviert. Immerhin kam das unergründlich-spielerische Wesen von Albers' Kunst in drei schönen, auf dem Kunstmarkt ganz rar werdenden Graphiken wieder zum Ausdruck, zu denen am besten der bekanntgewordene Ausdruck des Künstlers paßt: «Nur der Schein trägt nicht.» Es war die kleine Ausstellung eines großen Meisters. Go.

Zürich

Architektur des Klassizismus in der Schweiz

Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule
25. Januar bis 1. März

In großangelegter Gesamtschau führte Bruno Carl einen Teil der reichen Bildokumentation vor, die er für sein 1963 erschienenes Werk über den Klassizismus in der Schweiz 1770–1860 aufgebaut hat. Zu den vielen von ihm selbst aufgenommenen Bildern von Bauwerken und kennzeichnenden Architekturteilen aus allen Teilen des Landes kamen Originaldokumente – Grundrisse und zumeist aquarellierte Fassadenzeichnungen – hinzu, außerdem noch eindrückliche Photovergrößerungen, welche die Graphische Sammlung hatte ausführen lassen. Von entscheidender Bedeutung waren bei dieser Bilderfülle die sorgfältigen Beschriftungen. Sie umfaßten nicht nur die Namen und Lebensdaten der Architekten und die Entstehungsdaten der einzelnen Bauwerke, sondern jedesmal auch einen in knappster Form anschaulich wirkenden Hinweis auf das stilistisch Bemerkenswerte und Besondere des dargestellten Objektes.

Die kunstpädagogisch hervorragend durchdachte, sowohl Allbekanntes als vor allem auch Unauffälliges und wenig Beachtetes in die großen Zusammenhänge einreihende Ausstellung verdient es, auch in anderen Städten gezeigt zu werden. Denn gerade die dem 19. Jahrhundert angehörenden Bauten des späten Klassizismus sind im allgemeinen Bewußtsein nicht so stark als schützenswerte Baudenkmäler verankert wie die von Altstadt-Patina umwobenen früheren Bauwerke, die zum Teil noch die gesellschaftliche Atmosphäre des Ancien régime verspüren lassen.

Bruno Carl hat die Fülle des Bildstoffes sehr übersichtlich gegliedert. Auf die «Europäischen Vorbilder», die mit Palladio einsetzen, läßt er Gruppen folgen, welche die Kennworte Historismus, Regionalstil, Zeitstil, Zentralbauten, Charakteristische Bauformen, Städtebau, Neue Bauaufgaben (Schulen und Hochschulen, Museen, Hotels, Miethäuser, Postgebäude, Parlaments- und Militärbauten) tragen. Hervorgehoben werden sodann Ornament und Bauplastik, Architektur und Natur, die Kolonnade, das Palladio-Motiv, der Portikus, die Säulenhalle, die Tempelfront. Der stilistischen Zwiespältigkeit der Epoche entsprechend, erscheinen auch Bauten der Neugotik in dem umfassenden Gesamtbild, das nahezu einem Jahrhundert gerecht werden will. E. Br.

Max Hunziker – Bernardo Pasotti

Kunstsalon Wolfsberg

9. Januar bis 1. Februar

Die erste größere Ausstellung, die der stark mit Glasmalereientwürfen und Graphik beschäftigte Max Hunziker seit langem zeigte, gewann für ihn selbst und für die Freunde seiner Kunst eine besondere Bedeutung durch das fast gleichzeitige Erscheinen des Bilderwerks «Max Hunziker» und die Neuausgabe des «Simplicius Simplicissimus» von Grimmelshausen mit einer vermehrten Zahl seiner Illustrationen. Entscheidend für den Gesamteindruck der Schau war das gleichberechtigte Nebeneinander von Ölbildern, ein- und mehrfarbigen Handätzungen, großformatigen Zeichnungen und Lithographien. Es bestätigte sich dadurch eindrucksvoll, daß für Max Hunziker die Aussagekraft einer empfundenen, beziehungsreichen Anschaulichkeit das Wesentliche ist und daß er auch der Graphik, wenn sie diese Kraft ausstrahlt, wandgestaltende Geltung zuerkennt. Das Wallis erschien in Dorf- und Bergbildern aufs neue als ein synthetisch erfaßter Motivkreis, der Menschendasein und urtümliche Natur zur Einheit werden läßt. Sowohl Mädchenbilder als sonntäglich wirkende Stilleben verkündeten eine beseelte Lebensnähe der Darstellung.

Der Mailänder Bernardo Pasotti zeigte italienische Platz- und Straßenbilder von harter und starkfarbiger Gegenständlichkeit, die die Mittel der Peinture naïve für städtische Idyllen auswerten. E. Br.

Gotthard Schuh

Galerie Läubli

7. bis 25. Januar

In der Galerie Läubli ereignete sich unter sympathischer Abwesenheit von Getöse die späte Entdeckung eines Malers. Er heißt Gotthard Schuh und ist seit Jahrzehnten weit über die Schweiz hinaus als hervorragender Photograph der frühen Stunde und als Autor sehr intensiver Photobücher bekannt. Nur wenige wußten noch, daß er in jungen Jahren Maler war. Heute, in der Phase der Weisheit, in der die innere Erregung über das Phänomen Leben ebenso stark sein kann wie in den Zeiten der Jugend, ist Schuh zur Malerei zurückgekehrt. Mag sein, daß die bildnerischen Kräfte wieder nach unmittelbarer Auslösung verlangen, mag sein, daß eine gewisse Skepsis der Photographie gegenüber eingetreten ist, die bei aller Anerkennung des Bedeutenden, das mit ihm in Erscheinung getreten ist, heute von vielen Seiten zu bösen Dingen mißbraucht wird.



Gotthard Schuh, Frau, 1961. Dispersion und Öl
Photo: Lunte, Zürich

Die Ausstellung begann mit einigen Bildern aus den zwanziger Jahren. Schuh war Schüler der Basler Gewerbeschule. Von 1920 bis 1927 setzte er seine Studien in München und Berlin fort. Es war die «gute» Zeit in Deutschland, in der die Moderne sich entfaltete. Im Sommer 1928 hatte Schuh eine Ausstellung bei Aktuaryus in Zürich. Damals und etwas später hat Walter Kern, der die poetische Sensibilität und den eigenen Ton des Malers erkannte, über die Arbeiten Schuhs geschrieben. Wenn man im WERK nachblättert, findet man Abbildungen, welche die Spuren zeigen, die Schuh von Hodler zu Chirico und auch zu Klee und von da zu Auberjonois geführt haben. Man erkennt ein Sich-Bescheiden. Aber auch einen eindringlichen lyrischen Ton, in dem die künstlerischen Zeitereignisse nachschwingen. Die drei Frühbilder mit der verhaltenen Gestik der Gestalten, den melancholischen kreidigen Tönen und der nach innen gewendeten expressiven Thematik sind Beweisstücke eines legitimen Malers. Vielleicht aber auch eines zweifelnden Künstlers.

Und heute – es waren Werke aus den Jahren 1961 bis 1963 – ist ein sicheres Sich-Aussprechen da. Keine programmatische, grundsätzliche Malerei, und insofern mag sie manchem abseits (nichtabseitig) oder gewesenerscheinen. Aber, was wichtiger und eindrücklicher ist, eine Malerei der inneren Bewegung, die um so geheimnisvoller wird, je mehr sie sich vom sichtbaren Thema, von Figur, Stilleben oder Landschaft entfernt, ohne die Brücken zur optischen Erfassbarkeit ganz abzubrechen. Eine Malerei im Schwebezustand, zart und bestimmt, vergeistigt und zugleich von innerer Vitalität der Form- und Farbmaterie, die auf

sichtbaren Muskeln und Saft verzichten kann. Eine Spätblüte, in der sich verwirklicht, was die Jugend versprach.

H. C.

Hermann Alfred Sigg

Galerie Orell Füssli

11. Januar bis 8. Februar

Unter den Malern von Zürich-Land nimmt Hermann Alfred Sigg (Oberhasli) eine klar erkennbare Sonderstellung ein. Das Ölbild tritt in seinem Schaffen stark zurück hinter dem Aquarell und der Druckgraphik. In der großangelegten Werkschau bei Orell Füssli, die repräsentativen Charakter hatte, waren nur das mit den vielen Flecken und Tupfen fast abstrakt wirkende SchneeBild «Geflecktes Bahnbord», das Steilformat «Blaue Nacht» und das wandgestaltende, farbflächig aufgeteilte Großformat «Schafherde» in Öl gemalt.

Die landschaftlichen Aquarelle kennzeichnen sich durch den weichen, gebundenen Auftrag sehr gewählter Farben, die durch verstreute vegetative Akzente, durch Viehherden oder bei den Afrikamotiven durch Architektonisches im Mittelgrund gegliedert werden. Dabei ist es das intensive Bemühen des Künstlers, die weite Ebene oder das in der Ferne ansteigende Gelände in der Malfläche aufgehen zu lassen. Das begünstigt eine abstrahierende Bildform, und bei zwei rechtwinklig aufgeteilten Motiven «Kairouan» wird ein flächig konstruktiver Aufbau gesucht. Die beiden Bilder «Seegfrörni» mit den Vogelschwärmen zählen zum Frischesten, was uns dieses Naturereignis in der Malerei beschert hat. – Figürliches erschien auf zahlreichen «Werkskizzen» und «Grat-tages».

E. Br.

George Grosz. Aquarelle und Zeichnungen

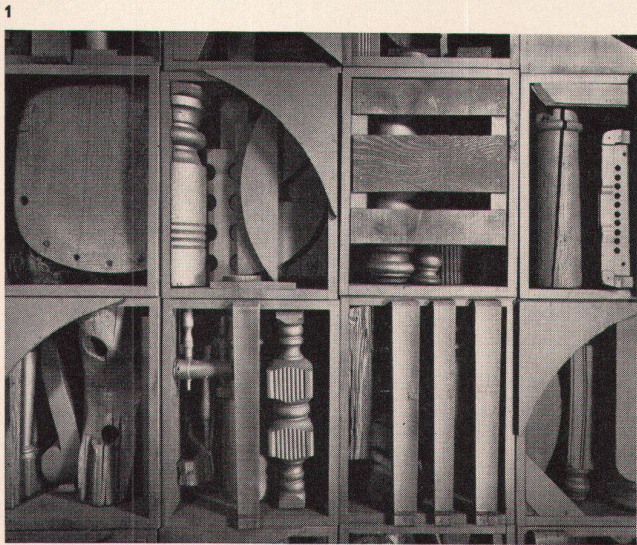
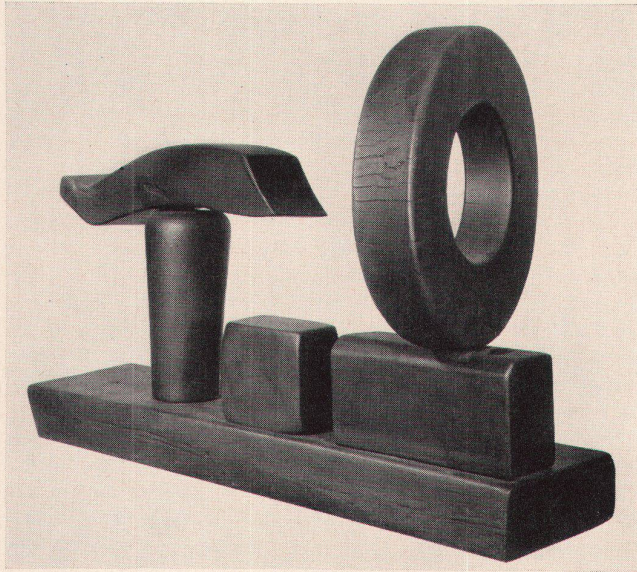
Galerie Daniel Keel

20. Januar bis 22. Februar

Die Ausstellung bei Daniel Keel – ein guter Griff nach einem etwas beiseite geschobenen Künstlertypus – ruft die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg zurück, in denen George Grosz, zum mindesten in Deutschland, ein großer Mann von großer Wirkung gewesen ist. Der rüde, unbestechliche und zugleich exaltierte Zeichner einer in ihren Fugen verfilzten und zugleich aus den Fugen geratenen Gesellschaft. Der die Menschen und Verhältnisse brandmarkte als zeichnerischer Autor des «Gesichtes der herrschenden Klasse», als Illustrator von Zeitschriften, die, bezeichnend ge-

nug, «Die Pleite» hießen oder «Der Gegner» oder «Der blutige Ernst» – ein politischer Künstler der äußersten Linken, der sich nicht scheute, gelegentlich Flugblätter zu verteilen. Seine Linien-sprache war von lapidarer Verständlichkeit. Sie sah naturalistisch aus; sie war es aber nicht, denn sie transformierte und deformierte mit den Mitteln der künstlerischen (nicht der journalistischen) Karikatur nicht nur die dargestellten Gestalten, sondern auch die Akzidentien des knapp angedeuteten Milieus und das Abstraktum der Perspektive. Sie sprang dem Kunstbürger mit einer Direktheit mitten ins Gesicht, wie es nur von einem wirklichen Künstler und Könnler praktiziert werden kann. Insofern war Grosz Expressionist. Er war mehr: ein gründlich gebildeter, brillanter figürlicher Zeichner mit allen Möglichkeiten des Virtuosen, der von dieser Basis aus sich mit den neuen Phänomenen herumschlug; mit dem Futurismus, dem er kurze Zeit nahestand, mit der *pittura metafisica* eines Carrà, mit der Collage in ihrer Frühform. All dies und noch mehr vom erregten Zeitgut jener Jahre ist in das zeichnerische Werk Grosz' eingedrungen und hat ihm zusammen mit dem politischen Ferment den Stempel des höchst Aktuellen gegeben. Nach 1930 veränderte sich das Werk. Mit der Berufung nach New York als Lehrer an der Art Students League (1932) fällt das Aktuelle ab; die Meisterschaft im Figuralen tritt wieder hervor, jetzt aber ohne Salz und Pfeffer. Der Sturm ist verschwunden, es bleibt eine konventionelle «schöne» Malerei.

Wie sieht das nun vor den Blättern der Ausstellung aus, die fast alle aus den besagten zwanziger Jahren stammen. Entfernt? Gewesen? Auf den ersten Blick mochte es so scheinen. Auch weil man im Strich eher etwas Weiches, Molliges wahrnahm, nur wenig von der in der Erinnerung gebliebenen spitzen Schärfe Max Beckmanns, mit dem sich Grosz übrigens in manchem berührt, ohne das künstlerische Volumen Beckmanns zu erreichen. Aber auch im Abstand bald eines halben Jahrhunderts sind die Blätter von Grosz provokant, vernichtend geblieben, nicht nur weil unter der perfekten Lebensglätte von heute das Verhalten bestimmter Menschenschichten gleich geblieben ist, sondern weil Grosz ins Zentrum gesehen und eindeutig, vielleicht manisch eindeutig, gezeichnet hat. Ebenso klar wie vor Jahrzehnten erscheint die ausgesprochen deutsche, in gewisser Beziehung provinzielle Note dieser Art künstlerischer Aktivität. In Frankreich oder England heißen solche Zeichner Jacques Callot und William Hogarth. Führt man sich deren Werke vor Augen, so erkennt man bei all seiner In-



1
Louise Nevelson, *Ancient Seascape*, 1958. Schwarzes Holz. Photo: Helga Photo Studio, New York

2
Louise Nevelson, 1963 – *Black*. Schwarzes Holz. Detail. Photo: Barney Burstein, Boston

tensität die Begrenztheit eines George Grosz, und man versteht den Abgesang seiner Kunst in Amerika. H. C.

Louise Nevelson
Gimpel Hanover Galerie
24. Januar bis 28. Februar

Bei diesem ersten Auftreten Louise Nevelsons in der Schweiz – es ist wirklich so, als ob die Künstlerin aus einem Vorhang hervortritt und mit einer kleinen Understatement-Gebärde sagt: Hier – hat sich wiederholt und bestätigt, was sich andernorts ereignete: es entsteht eine zeremoniale Atmosphäre, die frappiert

und gefangennimmt, die plastische Kraft und die Originalität der Themen und der Mittel überraschen und überzeugen, und trotzdem fühlt man sich nicht sicher. Betroffen und im Zweifel.

Die Nevelson, ohne Frage eine starke künstlerische Persönlichkeit, ist 1900 in Kiew geboren und lebt seit früher Kindheit in Amerika. Sie hat Jahrzehnte künstlerischer Arbeit hinter sich; wir erfahren, daß sie 1931 bei Hans Hofmann, der inzwischen längst auch ein Stück moderner amerikanischer Kunst geworden ist, in München studierte, kurz darauf in Mexiko mit Diego Rivera arbeitete, 1936 zum erstenmal in New York Skulpturen ausstellte und seitdem in ausgezeichneten New Yorker Galerien gezeigt wurde, seit 1958 auch in Europa. 1962 war ihre große Stunde bei der Biennale in Venedig. Von ihren Arbeiten kennen die meisten, so auch der Schreibende, nur Neuestes, Holzskulpturen der letzten sechs, acht Jahre, die meisten in Kästchen eingestellte Assemblagen von alten Möbelbestandteilen und verwandten Gebrauchs-Holzprodukten. Wie sehen die früheren Arbeiten aus? Um das Werk eines reifen Menschen zu verstehen, vor allem eines originellen Menschen, bedarf es der Kenntnis der Wege, die der Künstler durchlaufen hat, und der Umwege. Wie interessant wäre es, zum Beispiel in den Katalogen etwas davon zu zeigen.

Drei Gruppen waren in der Ausstellung der Gimpel Hanover Galerie zu erkennen. Verbindend ist das Material: Holz. Die erste Gruppe, mit nur wenigen Beispielen, bestand aus freien, der Vorstellung entspringenden plastischen Gebilden, teils Vollplastiken, teils Reliefs. Der plastische Aufbau und die Formteile, aus denen er wächst, sind klar erfassbar, sprechend, überzeugend im Zusammenspiel, erstaunlich schön praktisch gearbeitet. Schwarz zusammengefaßt, voller Leben im Formleib. Die zweite Gruppe, zu der gewisse Übergänge führen, umfaßt die Kasten und Kastenaufbauten von der kleinen Zauberkiste mit der Physiognomie eines magischen Gerätes bis zu den altargleichen Kastenfronten mit den schon erwähnten Holz-Collagen oder Assemblagen. Ohne Zweifel ein originaler und starker Einfall, durch den die Phantasie der Autorin mit der des Betrachters kommuniziert. Der magische Muff, geheimnisvoll, aber auch hübsch hergerichtet, mit verdunkeltem Material und Nischen in den Nischen, hat zunächst etwas Faszinierendes. Das Spiel des Zufalls, dem breite Entfaltungsmöglichkeiten gegeben sind, das banale Fragment – von hier geht es strikte zu Pop-Art – ergibt einen optischen Komplex, der im Auge haftet. Aber es melden sich Bedenken. Nicht wegen des Stoffes, den

diese seltsam scheinenden, aber simplifizierten Gebilde feierlichen Essay-Expositionen bieten, sondern eben wegen der Simplifizierung, die nicht Einfachheit ist. Als Rezept angewandt – und es sind Anzeichen dazu vorhanden – würde der Einfall rasch zum Klischee. Bedenklich schon der Übergang zur falschen Pracht der Goldtönung. Abgleiten ins Amorphe: die plastischen Bündel aus vergoldeten Bilderleisten und verwandten Details, die eine dritte Gruppe im Ausstellungsgut bilden.

Ein seltsamer Fall: großes Talent, ein primärer, überzeugend realisierter Einfall – bedroht von Gefahren, die, mindestens zum Teil, von der sekundären Kunstliteratur und von den Organisationsformen herkommen, in die Künstler und Kunstwerk von heute so oft verstrickt sind.

H. C.

Frankfurt

Bauhaus: Idee – Form – Zweck – Zeit
göppinger galerie

1. Februar bis 14. März

Es ist seltsam, daß in der Ausstellungshochflut des letzten Jahrzehnts nie – in Europa – das höchst aktuelle und viel diskutierte Thema Bauhaus erschienen ist. Vor mehr als fünfundzwanzig Jahren widmete das New-Yorker Museum of Modern Art dem Bauhaus eine Ausstellung, die in dem auch in deutscher Sprache erschienenen von Walter und Ise Gropius und Herbert Bayer herausgegebenen Buch festgehalten ist. Das Bauhaus-Archiv in Darmstadt hat sich bis jetzt mit partiellen Ausstellungen begnügen müssen, die einzelne Bauhaus-Persönlichkeiten oder Themen herausstellten. Die göppinger galerie, eine von verschiedenen Industrien und einer Stiftung getragene Gemeinnützige Ausstellungsgesellschaft, hat nun einen Anfang gemacht. Gropius hat dem Unternehmen, das viel und recht schwierige Arbeit vorausgesetzt haben muß, brieflich seinen Segen gegeben. Die Ausstellung ist in verhältnismäßig kleinem Rahmen gehalten. Sie erscheint als ein erster Schritt, der deshalb besonders bemerkenswert ist, weil er zwar von der Bewunderung für das Bauhaus ausgeht, aber der Sache unorthodox, nicht heroisierend gegenübertritt.

Der bestimmende Kopf der Ausstellung war der bekannte Bühnenbildner Teo Otto, der, selbst kein Bauhausler, als Mitarbeiter Moholy-Nagys bei drei Inszenierungen der Berliner Krolloper gründlich und lebendig mit Bauhausideen konfrontiert wurde. Er hat mit seinen Mitarbeitern Eckhard Neumann und

Wolfgang Schmidt gute, vor allem sehr frische Arbeit geleistet.

Die Idee der Ausstellung war, Arbeit und Leben des Bauhauses auf der Folie der Zeit zu zeigen, in der sie verliefen. Die Idee ist gescheit und optisch eindrucksvoll ausgeführt. Der langgestreckte Raum der göppinger galerie enthält, in Kojen aufgeteilt, das Material – einige Möbel, Textilien, Geräte und vor allem viele Entwürfe, Werkzeichnungen, Plakate, schriftliche und gedruckte Dokumente sowie Bilder und graphische Blätter der Bauhaus-Meister und Studierender, denen einiges Material Nahestehender beigelegt ist. Auf der Längswand gegenüber befindet sich die mit knappen Texten versehene bildliche Zeitdokumentation, die zeitlich genau der Lebensdauer des Bauhauses von 1919 bis 1933 entspricht. Glanz und Elend der Zeit, die Politiker und die Revuestars, die Aufschwünge und die Abgründe stehen vor den Augen der Besucher, in denen sich manchmal der Schrecken über dieses Maß von Kontrasten abzeichnen mag. Das eigentliche Bauhaus-Material ist insofern besonders interessant, als es weniger aus bekannten denn aus unbekanntem Stücken besteht, in denen der gleiche Ideenreichtum, der gleiche Wagemut, die gleichen dezidierten Prinzipien sich aussprechen wie in den klassischen Meisterleistungen. Das Ganze ist eine Skizze, die gerade wegen einer gewissen Anspruchslosigkeit besonders lebendig wirkt. Es wäre durchaus möglich, von ihr aus zu einer größeren Darstellung auszugreifen.

Ein Bestandteil der Ausstellung ist der Katalog. Leider enthält er kein Verzeichnis des ausgestellten Materials, das, abgesehen von seiner Funktion als Erinnerungstütze, für eine Weiterführung des Ausstellungsgedankens wichtig gewesen wäre. Aber auch so ist er ein höchst dankenswertes Dokument. Neben einem reichen, ebenfalls unorthodox ausgewählten Abbildungsmaterial, das nach den vier Kategorien der Ausstellung – Idee, Form, Zweck, Zeit – ausgewählt ist, enthält er auf seinen mehr als 130 Seiten teils knappe, teils ausführliche Beiträge von Bauhäuslern, Architekten, Kunstfachleuten, Literaten, Verwaltungsmenschen, Industriellen und Freunden des Bauhauses – auch manchmal skeptischen Freunden –, in denen sich höchst wertvolles Material zum Verständnis dieses so folgenreichen pädagogischen Experimentes findet. Mancher Bauhäusler wird vielleicht über die eine oder andere Entzauberung ärgerlich sein. Für die Erkenntnis dessen, was war, wird sie nur förderlich sein.

H. C.

Pariser Kunstchronik

Das Gesamtprofil der Pariser Ausstellungen in der vergangenen Wintersaison ließ wieder einmal die Bedeutung der Seine-Stadt als Treffpunkt der verschiedenen Kunstströmungen erkennen, der den Kunstschaffenden durch Konfrontierung von jeher zum eigenen Bewußtsein verholfen hat.

Der Beginn dieser Saison stand unter dem Zeichen der Jugend. Die «Troisième Biennale de Paris, Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes», im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, eröffnete eine ganze Folge von nationalen und internationalen Ausstellungen. Nicht nur die beträchtliche Anzahl der Ausstellenden – etwa deren 1000 – und die Streuung auf 53 Herkunftsländer, sondern auch das immer größer werdende Bedürfnis, in Gruppen manchmal verschiedene Kunstdisziplinen zu einem gemeinsamen Werk (Travaux d'équipe) zu verschmelzen, führte zu Aufsehen und Diskussion. Zudem mußte diese große Kundgebung durch die ihr angegliederten Kunstmanifestationen, Theater, Filme, meist über Kunst, Poesie, Musik usw., ein besonders internationales junges Publikum ansprechen. In seiner Einführung zum Katalog dieser Biennale machte Raymond Cogniat den Besucher auf die ständige Entwicklung und das immer neue Erscheinen unbekannter Experimente aufmerksam; er wies so unter anderem auf die zwei in dieser Ausstellung besonders sichtbar werdenden Möglichkeiten hin: «... d'une part celles d'ordre technique qui cherchent une nouvelle coordination entre les différents disciplines artistiques et l'emploi de nouvelles matières, d'autre part celles d'ordre moral qui veulent traduire les incertitudes, voire les angoisses de notre temps.»

Im Gesamten zeigten sich fast alle hier vertretenen nationalen Gruppen – außer in ihrem Willen, absolut Neues, oft vielleicht aus Unwissenheit Nachgeahmtes zu schaffen – als ein sehr komplexes, wenig überzeugendes Ganzes, in dem aber eine echte Auseinandersetzung mit den heutigen schwer zu lösenden plastischen Problemen, mit der Welt überhaupt, angestrebt worden ist.

Der sonst für seine traditionsgebundene Richtung bekannte und der figürlichen Malerei treugebliebene *Salon de la Jeune Peinture* – es war der fünfzehnte – hat dieses Jahr der Nouvelle Figuration und, zwar etwas schüchtern, dem Pop-Art die Tore geöffnet. Wenn die Mehrzahl der ausgestellten Werke sich der französischen Malerei etwa eines Bonnard, Matisse anschließt, so muß man eben diesen oft sehr begabten jungen Talenten (40 Jahre ist die Altersgrenze) einen

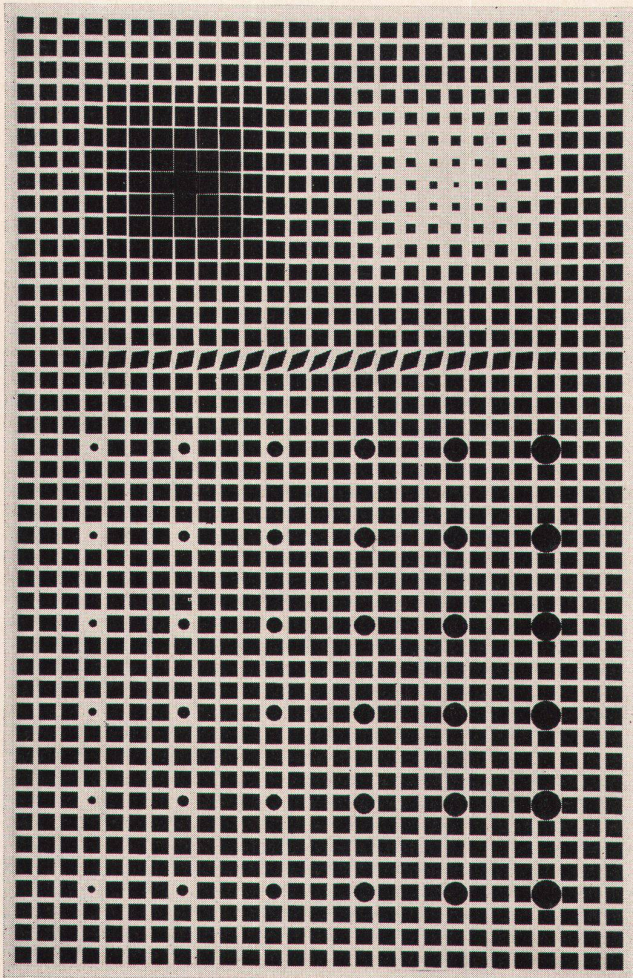
gewissen Mangel an Mut, mit den alten längst erprobten Werten zu brechen, vorwerfen.

Andererseits zeigten viele Versuche der Neuen Figuration in den vielen Tri- und Polyptychon, zum Beispiel in jenen von Gilles Aillaud und Recalcati, in denen kleinere halbfigürliche, halbabstrakte Bilder nebeneinander gefügt wurden, das Verlangen der noch sehr ungeschicklichen Maler, eine Zwischenlösung für ihre noch unbestimmte Sprache, nach der Figuration, nach der Abstraktion, zu finden. Viele Gemälde, die von Biras, Bringuier, Grinberg, Tisserand, vor allen jene von Arroyo, verateten in ihren karikaturhaften, allusiven Verzerrungen der menschlichen Gestalt, die meist in einem geheimnisvollen Mißverhältnis zu den umgebenden Objekten stehen, eine gewisse Ähnlichkeit mit den sehr expressiven Gemälden von Bacon. Davon heben sich die bestimmt ehrlich gemeinten, aber etwas langweilig wirkenden Versuche der traditionsverhafteten Maler ab. Noch matter wirken die dem bon goût hörigen Maler, vor allem im Vergleich mit den viel unbescheidener wirkenden munteren und farbenfreudigen Vertretern des Pop-Art. Einmal mehr konnte man in einem Salon, wo nur junge Künstler vereint waren, feststellen, wie schwierig es ist, nicht der Routine längst schon erprobter und bereits schon wieder entarteter revolutionärer Versuche zu verfallen und eine noch ungeschickte Sprache, die ja gerade der Ausdruck einer echt schöpferischen Tätigkeit wäre, anzuwenden. So wie sich dieser Salon zeigte, drückte er auch die jetzigen Unsicherheiten der neuen Malergeneration aus.

Auch der diesjährige *Salon d'Automne* hat den löblichen Versuch unternommen, sich zu erneuern und – neben einem teilweisen Panorama der Ecole de Paris von ihren Anfängen an (1925) – außer den üblichen, meist figürlichen Ausstellenden endlich abstrakte Maler einzuladen, was ja schon längst hätte geschehen sollen, will sich dieser Salon noch mit der lebendigen Ecole de Paris identifizieren können. In einer sehr vornehm dargebotenen Schau wurde auch der Architektur und dem Problem der Synthese der Künste ein wichtiger Platz eingeräumt. Außer den Architekturprojekten für ein moderneres Paris hat der Bildhauer R. Juvin zwölf Gruppen unter der Führung eines Meisters veranlaßt, eine gemeinsame Arbeit unter dem Titel «Le Mur vivant», in einer Art Synthese der Künste, leider in einem etwas veralteten Stil, zu schaffen.

Wenn man immer wieder über die «Internationalisierung» der Kunst gesprochen hat, so ist dieses Phänomen – abgesehen von den «Trois Artistes Bri-

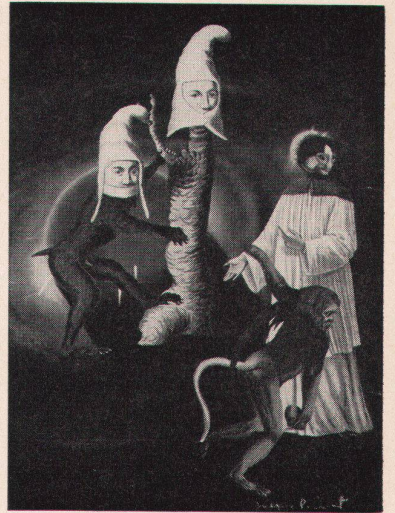
tanniques, Adams, Dalwood, Richards», die wir von der Biennale in Venedig her kennen (Musée National d'Art Moderne) in weiteren nationalen Manifestationen sichtbar geworden. Wenn die «7 Peintres Norvégiens» (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) noch sichtbar durch munchische und expressionistische Akzente geprägt sind, so mußte doch schon hier eine gewisse Offenheit gegenüber der heute in Paris vertretenen Richtung auffallen. Bei den «Cinq Peintres Canadiens» (Musée Galliera), noch viel mehr in der großen Ausstellung «L'Art Argentin actuel» (Musée National d'Art Moderne) konnte man feststellen, wie gewisse ähnliche Gliederungen innerhalb eines Landes immer wieder auftreten. Abstrakt-geometrische Maler, Tachisten, Matieristen, Figürliche, Anhänger der Nouvelle Figuration, des Pop-Art, Nouveaux Réalistes, und wie sie heißen mögen, zeigten die gleiche Vielfalt an ästhetischen Ausdrucksformen, die man in einem Pariser Salon antrifft, und sie unterschieden sich kaum von der dieses Jahr weniger geglückten Schau der «Ecole de Paris» in der Galerie Charpentier.



Die sehr gegensätzlichen Werke der argentinischen Künstler – etwa die dynamisch leuchtenden, geometrisch aufgefaßten Konstruktionen von Kosice, die delikaten zurückhaltenden Gemälde von Castro, die abstrakt geometrischen Flächenspiele von Tomasello und die an Goya und Velázquez erinnernden temperamentvollen Gemälde von Segni, der schon in der Biennale des Jeunes aufgefallen ist, die zarten Nuancen eines Ocampo neben den barocken, fast pop-art-ähnlichen Verwirklichungen von Berni, die strengen, fast monochromen Figuren Fontanas – alle zusammen zeugen sie von einer weltumfassenden Vitalität, in der, jenseits aller Grenzen und jenseits aller regionalen Sensibilitäten, eine allgemeine Problematik zu entdecken ist. In dieser so bewußt internationalen Ausstellung fielen die überaus plastisch und stark monumental wirkenden Skulpturen des verstorbenen argentinischen Bildhauers Vitullo auf. Vitullo hat gerade wegen seiner tief empfundenen Eigenart einen universellen Charakter, unabhängig von jeder Mode, erreicht. Ähnliche Gegenüberstellungen konnte man bei Türken, «Art Turc d'aujourd'hui» (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) beobachten. Da sich ja die Türken, nach ihrer Meisterschaft in der Miniaturmalerei und in der Tradition der Kalligraphie, im 18. Jahrhundert dem Okzident, hauptsächlich der französischen Malerei zugewendet haben, sind gewisse mit der Ecole de Paris verwandte Züge gar nicht so erstaunlich. In allen diesen nationalen Ausstellungen fielen viele Maler auf, deren Namen schon in der Ecole de Paris bekannt sind, wohnen doch sehr viele Maler in Paris, und sind sie schon hier geformt worden (Selim, Nejad, Zorlu, was die Türken betrifft; Ocampo, Tomasello, Fontana u. a. für Argentinien; McEwen, Plaskett, York Wilson für Kanada; Inger Sitter für Norwegen).

Was die Aktivität der zahlreichen Galerien anbelangt, so sollen nur die wichtigsten Einzelausstellungen aufgezählt werden: eine große Retrospektive noch nicht gezeigter Werke von Messagier (Galerie Bernheim Jeune), erweitert durch eine Ausstellung seiner jüngsten Gemälde in der Galerie André Schoeller, Pinoncelli und Petlevski (Galerie La Cloche), die Wandteppiche von L. M. Jullien (Galerie La Demeure), Pastelle von Goetz (Galerie Ariel), Gemälde von Elvire Jan (Galerie Marbach, ehemals Galerie Roque), Jenkins (Galerie Flinker), Coetzee (Galerie Stadler), William Scott (Galerie Anderson-Mayer), Kimber Smith

1 Victor de Vasarely, *Supernovae*, 1959–1961. Galerie Denise René



2 Jacques Prévert, *Collage-Image*. Galerie M. Knoedler

(Galerie Lawrence), Bradley (Galerie Rive Gauche), Pierre Fichet (Galerie Arnaud), Bertholo und Chemay (Galerie du Dragon), Kolos-Vary (Galerie Katia Granoff), Bernard Rancillac (Galerie La Roue), Hanich (Galerie Florence Houston-Brown), «Les Nus de Karel Appel» (Galerie Europe), Vazarely (Galerie Denise René), «Dessins de Gillet» (Galerie Dina Vierni), «Fusains de Guy Weelen» (Galerie Bongers), Bishop (Galerie Lucien Durand).

Neben der Surrealisten-Ausstellung (Magritte, Max Ernst, Dali, Tanguy, Bellmer) in der Galerie François Petit war es interessant, eine gewisse Auswahl von Künstlern zu entdecken, die alle durch ein Bedürfnis, sich wieder oder immer noch Geschichten in Bildern zu erzählen, gekennzeichnet sind. Meist handelt es sich um humorvolle Geschichten oder Bilder. Ich denke hier an das «Bestiaire hiératique» von Brauner (Galerie Point Cardinal), an die sehr erotischen Anspielungen von Bellmers «Puppen» (Galerie Daniel Cordier), an die «Images» des poetischen, humorvollen Prévert (Galerie Knoedler), Collagen aus alten Photographien und Holzschnitten usw., an Christian Lemesle (Galerie du Dragon), der in einer eigentümlichen bildhaften Sprache, in einer sehr malerischen Auffassung und einer halbsurrealistischen Technik Jugenderinnerungen malt. Sind nicht manche Pop-Art-Versuche, die man in Paris regelmäßig in der Galerie Ileana Sonnabend verfolgen kann, Hinweise auf eine gewisse Sehnsucht, die Ereignisse wieder in einer surrealisierenden Bildsprache oder in einer neuen, direkt mit dem Objekt verbundenen Sprache zu beschreiben und sich neu mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen? Sind nicht die durch einen serigraphischen Bildschirm reprodu-



3

zierten bunt gefärbten Photographien des Amerikaners Warhol ein Versuch, zum Beispiel durch die Darstellung eines Straßenunglücks (vergrößert in mehreren folgenden Bildern), mit der Wirklichkeit einen Dialog zu führen? Eine ähnliche Fragestellung konnte man

3 George Segal, Man on a Bicycle, 1961. Galerie Ileana Sonnabend

4 Jean Miotte, Veuillez croire, 1963. Galerie Jacques Dubourg

5 Marcel Janco, Signes Couleurs, 1921. Bemalter Gips auf Sackleinwand. Galerie Denise René



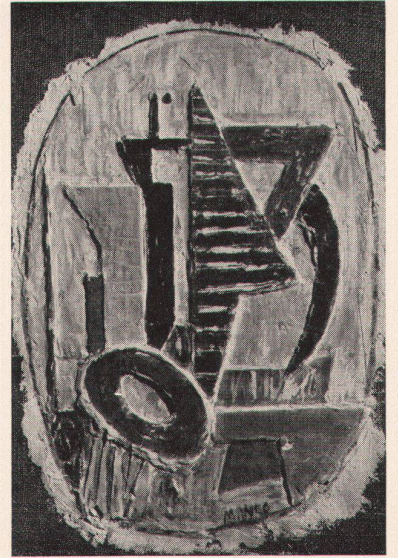
4

in den Werken von Segal feststellen, in seinen in natürlichen Stellungen gegossenen Gipsfiguren eines Lesenden, eines Fahrenden und eines Trinkenden, auf einer Bank sitzend. Auch die Ausstellung «La Boîte et son Contenu» in der Galerie H. Le Gendre und die Manifestationen in der Galerie J. entsprechen einem solchen Geist.

Einen Gegensatz zu dieser «Bildersehnsucht» bildete die Retrospektive Marcel Janco (Galerie Denise René), dessen dadaistische und abstrakte Periode, auch in seinen kubistisch anmutenden polychromen Gipsreliefs, schon einen großen Respekt für die echt malerischen Werte verraten. Eine große Retrospektive des fast in Vergessenheit geratenen Gondouin (1883–1934) zeigte in einer Doppelausstellung (Galerie Durand-Ruel und Galerie Florence Houston-Brown) des Malers schwankende Haltung zwischen den vielen Ausdrucksarten der abstrakten und der sehr expressiven figürlichen Malerei seiner Zeit.

Eine sehr große Signac-Ausstellung in der Galerie Mollin im Louvre stellte das Problem des pointillistischen Neopressionismus, indem man zufälligerweise eine kleinere Auswahl der Werke des weniger bekannten Belgiers Theo Van Rysselberghe vergleichen konnte. Dessen Bilder erschienen neben den pedantisch ausgeführten pointillistischen Gemälden von Signac viel freier, obschon auch er die strenge Technik des Pointillismus anerkannte.

In eine noch viel ältere Zeit zurück führte eine sorgfältig ausgewählte Schau von sehr eleganten Gemälden der manieristischen «Ecole de Fontainebleau» (Galerie de l'Œil), wo neben Miniaturen und großen Gemälden einige besonders delikate Bilder zu sehen waren. «Il est sage de ne pas chercher autre chose en l'École de Fontainebleau qu'un peu de l'Italie francisée... suivie d'un peu de



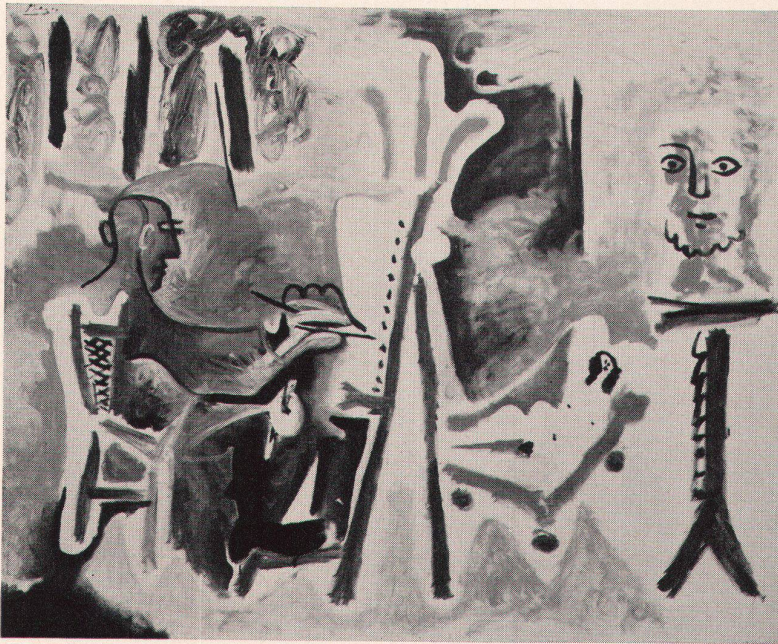
5

France italianisante et puis d'un peu de Flandre pareillement orientée», so erklärt André Pierre de Mandiargues in seinem sehr ausführlichen Katalog zu dieser Ausstellung den europäischen Manierismus am Hofe Franz I.

Interessant waren die Gemälde und Zeichnungen des Malers der Indianer, Catlin, dessen malerische Qualitäten einzig sein Zeitgenosse Baudelaire mit modernen Augen betrachtet hat. «Ses paysages... à cause de leur transparence et de leur légèreté, mais surtout dans le rouge, cette couleur obscure et épaisse et dans le vert, cette couleur calme et gaie...» Aktuell wirkt Catlins Werk heute wieder wegen der Kontraste des in minutiöser Arbeit behandelten Sujets (meist ein Indianer in schrillen Farben) und der freien, fast leichtfertigen Maltechnik des Hintergrundes. Die Intensität dieser Diskrepanz erinnert an gewisse Pop-Art-Versuche.

Eine große Auswahl von zart nuancierten Gemälden von Arpad Szenes in der Galerie Jeanne Bucher stand im Gegensatz zu dem in derselben Galerie gezeigten, kräftigen, farbenstrotzenden und doch so eigenartig Kälte ausstrahlenden Werk von Carrade. Eine eigenartige Mischung von warmem Temperament und kaltem Verstand macht uns auf sein noch schwer zu definierendes Malertalent aufmerksam. Ähnlich in der Farbintensität wirkten die frischen, spontanen und hochaktuellen Bilder oder Impulse von Jean Miotte. Man könnte leicht an die Action Painting denken, würde seinem Malakt nicht ein bewußtes Überdenken, das seine Bilder stark strukturiert, folgen und so seinen Impulsen einen Rhythmus und ein gewisses Gleichgewicht verleihen.

Als einer der jüngsten und aktuellsten Maler dieser Saison hat sich wieder ein-



6

mal der unvergleichliche Picasso in seiner reichen, unendlich farbigen Ausstellung «Le Peintre et son Modèle» erwiesen. In dieser fast zu beladenen Schau glaubt man anfänglich, Picasso habe Picasso nachgeahmt; bald erkennt man aber, daß Picasso eines seiner Hauptthemen «le peintre et son modèle» eben immer wieder in einer neuen Form neu aufgenommen und neu erlebt hat. «... Et cette prédilection ne donne-t-elle pas à penser que malgré le caractère autobiographique de la plus grande partie de son œuvre (non seulement à cause des motivations que son cœur lui fournit, mais parce que, voulant décrire en pleine connaissance de cause, il peint surtout ce qui lui est familier) le vrai sujet

est pour lui – par-delà toute signification circonstancielle ou autre – le tableau même qu'il s'agit de faire ou, plutôt, la façon entre bien d'autres dont il peut se faire?» (Michel Leiris führt diese Bemerkungen in dem bei dieser Gelegenheit erschienenen Büchlein «Picasso, Peintures 1962–1963» an.) «... Mais n'est-ce pas comme si c'était la peinture, devenue sa vie même, qui plus que jamais faisait de lui la chose? Pris au jeu dont il est le meneur, l'artiste de mesure si peu commune que le terme 'génie' lui est approprié se trouve en quelque sorte expulsé de lui-même par l'Art qui devient son maître dans le temps où il en a la maîtrise.» Eine solche Ausstellung wirkt, inmitten so ungewisser Wendun-

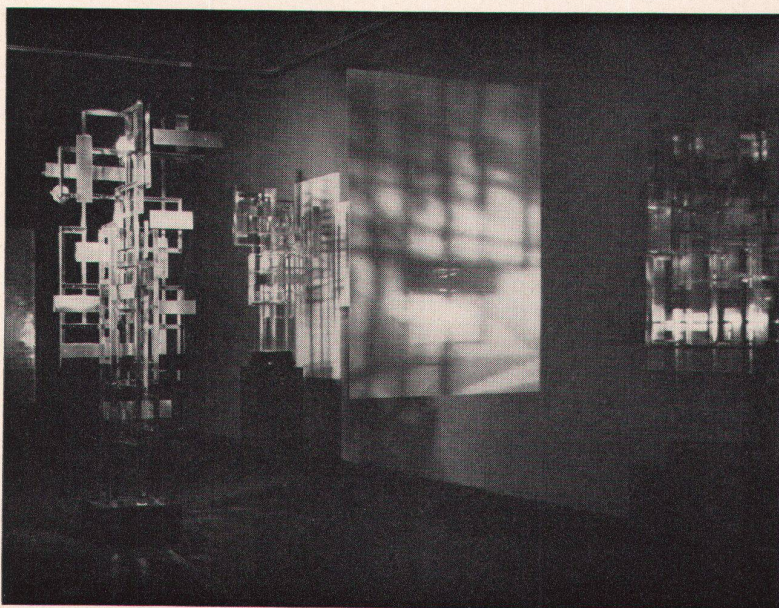
6

Pablo Picasso, Le peintre et son modèle, 1963. Galerie Louise Leiris

7

Blick in die Ausstellung Nicolas Schöffer, Musée des Arts Décoratifs

gen, besonders frisch und ermutigend. Eine sehr aufklärende Schau «L' Au-delà dans l' Art Japonais» wollte diesmal nicht nur die Entwicklung der japanischen Kunst seit dem 19. Jahrhundert zeigen, sondern viel mehr gewisse Konstanten innerhalb des japanischen Denkens, jenseits der zeitlichen Veränderungen, veranschaulichen. Natürlich liegt der Hauptakzent auf der Entwicklung der Zen-Malerei, der Sunmi-e, der neuen Träger der schon in Formalismus verfallenen degenerierten Zen-Malerei, der Neo-Zen-Malerei bis zu den Mönchen wie Fugai, Hakuin und Sengai, kurz auf jenem ständigen Bedürfnisse der japanischen Kunst nach Reinheit und Spontaneität im Ausdruck. Die Bedeutung dieser äußerst eindrucklichen Ausstellung lag für uns, außer ihrem Wert an sich, in dem von den Organisatoren angestrebten Vergleich mit unseren ästhetischen Problemen, eben in der Intensität jener Versuche, rein und spontan zu bleiben. «Sculptures Architecturales et Architectures Sculpturales» hieß eine der Nebenmanifestationen der Biennale des Jeunes, von Spiteris und Michel Ragon organisiert; auch sie stellte das oft erwähnte Problem der Synthese der Künste: «Il ne s'agit pas ici d'alliage de disciplines diverses... idée qui suppose, dans un certain sens et par ses prémisses mêmes, la superposition d'une expression artistique à une autre, mais d'intégration, de fusion d'une forme plastique dans une autre. Pour mieux dire donc, de la libération de l'architecture de son air concret et banal et de son identification à une interprétation sculpturale pleine de fantaisie et d'imagination...» (Tony P. Spiteris). Diese neue Hoffnung nach einer weniger utilitaristischen Architektur veranschaulichten Projekte und Photographien von Werken der Architekten Bloc, Parent, Niemeyer, Saarinen und Venturi sowie der Bildhauer Di Teana, Gilioli, Haber, Etienne-Martin, Roulin, Stahly, Schöffer und anderen (Galerie Anderson-Mayer). Immer noch im Zusammenhang mit der Synthese der Künste müßte man die sehr gewagten Vorschläge von Nicolas Schöffer anführen. Ein vielschichtiges Werk des Erfinders des Spatio-Lumino-Chrono-Dynamismus in Zusammenspiel mit Architektur, Skulptur, Images Colorées, Kino und Choreographie in einer ständigen Metamorphose soll zu einer Synthese des Hörbaren und Sichtbaren gebracht werden. Im prächtigen Rahmen



7



8

8 Chavignier, Modell für die «Porte du Sud» bei Avalon. Galerie Anderson-Mayer
Photo: Pierre Joly-Vera Cardot

9 Blick in die Ausstellung Alexander Calder, Galerie Maeght

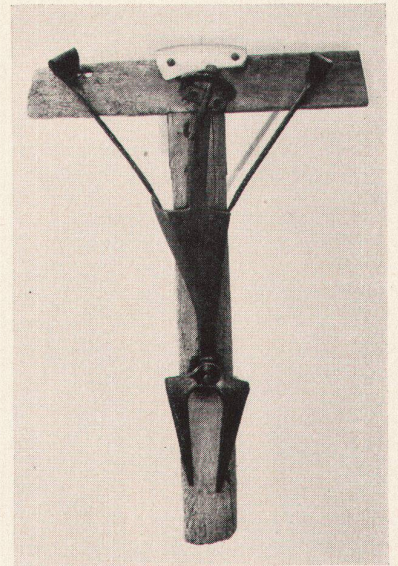
10 Roger Bissière, Kruzifixus, 1936. Eisen und Holz. Galerie Claude Bernard

einer großen Ausstellung wurde dem Publikum das Riesenswerk dieses Meisters der Synthese der Künste und Schöpfers eines modernen Stadtbildes gezeigt (Musée des Arts Décoratifs).

Eine kleinere Einzelschau des Bildhauers Etienne-Martin (Galerie Denise Bretau) zeigte seine «Köpfe», die eher einer surrealistischen Formation unterliegen. Eigenartig waren auch die «Mobiles» von Pol Bury, dessen jedoch fast unmerklich sich bewegende Objekte geheimnisvoll im Raum spielen (Galerie Iris Clerc). Die dreidimensionalen Möglichkeiten auszuschöpfen, haben Maler wie Daumier, Gauguin, Picasso, Léger, Braque, Permeke, Bissière, aber auch jüngere Zeitgenossen versucht. Deren Werke, etwa hundert, in der Galerie Claude Bernard, wiesen auf das Bedürfnis mancher Maler hin, sich ihre malerische Welt durch die um eine Dimension reichere plastische Erfahrung zu erweitern, manchmal auch nur die Formen in spielerischen neuen Raumverhältnissen neu zu entdecken. In dieser etwas befrachteten Schau fiel der Christus von Bissière als ein besonders ergreifendes Werk auf.

Der Maler André Beaudin, der vielleicht wegen seiner kubistischen Ausdrucksart auf echt bildhauerisch empfundene Raumprobleme gestoßen ist, hat, im Gegensatz zu anderen bildhauernden Malern, in seinen etwa dreißig Skulpturen aus Bronze die Fülle der Form ausgeschöpft. In einer sehr gewissenhaft durchgeführten Ausstellung (Galerie Louise Leiris) wurden Beaudins Plastiken zeitlich entsprechenden Gemälden gegenübergestellt.

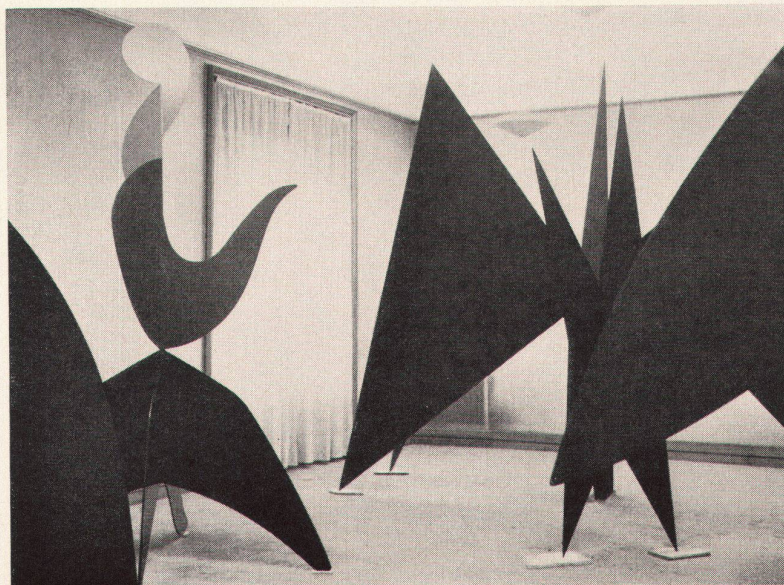
Die ausdrucksreichen, oft anekdotischen Werke des erstmals in Paris ausstellenden Bildhauers Reinhoud aus Belgien (Galerie de France) hoben sich von den



10

etwas barocken, äußerst brillanten Metall- und Kupferplastiken des Amerika-Franzosen Metcalf ab (Galerie Europe). In den Einzelausstellungen der Bildhauer fielen ferner die Werke des sehr interessanten Gascella (Galerie du Dragon), konstruktive und doch sehr allusive Gebilde, und die großen Stabiles von Calder auf.

Vom historischen Standpunkt aus bildete die zweite Ausstellung des Vorläufers der modernen Bildhauergeneration Duchamp-Villon den Höhepunkt der bildhauerischen Saison. Nach der ersten, noch im Sommer abgehaltenen Ausstellung dieses allzufrüh verstorbenen Meisters konnte man nun dessen leider kleines Werk in seiner ganzen Entwicklung und Tragweite kennenlernen (Galerie Louis Carré). Jeanine Lipsi



9

Zeitschriften

architecture, formes + fonctions
Edition 1963/64

Revue annuelle d'architecture
Editions Anthony Krafft, Lausanne

Das bekannte Jahrbuch der schweizerischen Architektur ist in seinen zehnten Jahrgang gerückt. Die Zahl der allgemeinen und thematischen Aufsätze ist beträchtlich gewachsen, das «Panorama» der schweizerischen Architektur an Umfang leicht zurückgegangen. Die Einleitung stammt von Pier Luigi Nervi, der seine in Band 8 vorgetragene These eines «style de vérité» weiter verfolgt. Dem Gesamtwerk der Architekten Van den Broek & Bakema widmet Franz Füg