Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 9: **Internate ; Studentenwohnungen**

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Nutzungsbedingungen

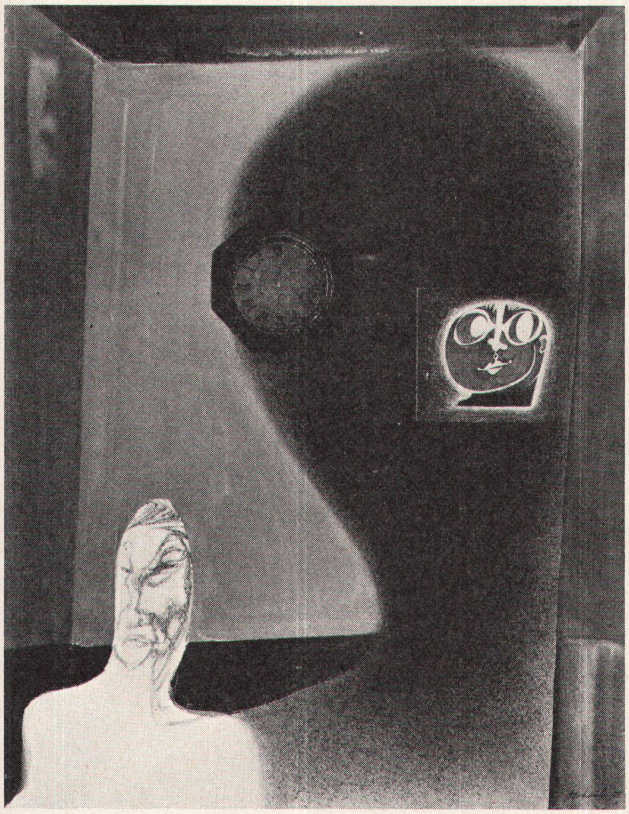
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



Otto Tschumi, Im Zimmer, 1955. Tempera. Privatbesitz Bern

Ausstellungen

Bern

Otto Tschumi
Kunsthalle
8. Juli bis 3. August

Mit dem diskutablen Begriff «exakte Phantasie» pflegt man die Kunst der Surrealisten zu umschreiben. Bei wenigen trifft man damit so Wesentliches wie beim Berner Maler Tschumi. Phantasie, Fähigkeit zur freien Assoziation, Unabhängigkeit von festen Vorstellungen, das sind Eigenschaften, die am Menschen wie am Künstler Tschumi bei der ersten Begegnung auffallen. Die Exaktheit äußert sich im gedanklichen Erfassen und in einer bewußten, meist ironisierenden Stellungnahme gegenüber den Erscheinungen der Realität wie auch jenen der eigenen Vorstellungswelt, zu deren bildhafter Realisation er als wichtige Voraussetzung eine ganz ungewöhnliche Beherrschung der Mittel mitbringt. Während des Schaffens kann Tschumi stets neuen Einfällen, neuen Anregungen und Assoziationen nachgeben, ohne die Einheitlichkeit der endgültigen Gestaltung zu beeinträchtigen und ohne sich zu wiederholen. Dabei geht es – wenigstens in den reifen Werken – nicht wie bei den Tanguy, Dali oder den belgischen Surrealisten um das Fixieren einer bestimmten Vision in unbegrenztem Raum, sondern um die viel poetischere Metamorphose, um das Werden und Sich-Entwickeln eines Bild-Wesens. Mit jeder Linienführung entsteht eine neue Situation, die sofort als Realität ins Bild einbezogen werden muß. So entfaltet sich ein reizvolles Wechselspiel zwischen den Forderungen des Technischen und den Forderungen des Bildgedankens. Das aus vielen sich überlagernden Sphären gewordene Bild entspricht den «Schichten» des Sehens, des bewußten und unbewußten Aufnehmens und nähert sich dadurch einer Bestimmtheit, die derjenigen des Abbildens weit überlegen ist.

Die Konsequenz und auch die Raschheit von Tschumis Entwicklung bis zu seinem Reifestil ist erstaunlich. Bilder von 1925 veranschaulichen, wie sich der Maler innerhalb eines Jahres mit den verschiedensten Anregern auseinandersetzt (Grosz, Feininger u. a.); dann wird das Problem der Form und Farbe an französischen Vorbildern studiert (Ozenfant, Delaunay), und schon 1935 weisen die Werke die unverkennbare Formsprache Tschumis auf, die sich deutlich von den übrigen Surrealisten abhebt. In den vierziger Jahren sind die Bilder Ausschnitte aus der Welt des Künstlers, die wir erst beim zweiten Hinsehen als die unsrige wiedererkennen. Sie haben etwas von der Frische und vom Glanz kleiner Ikonen und ihre angenehmen Farbtöne fast etwas Beschwichtigendes im Verhältnis zur Ironie und Kritik des Gehalts.

Später gewinnt die Struktur immer mehr an Bedeutung; nicht die Struktur der Gegenstände, sondern jene des Malgrunds oder der Holzunterlage oder einfach Struktur an sich als weitere «Realität». Dazu erhalten die Farben mehr eigenes Leben und eigene Bedeutungskraft. Was in den früheren Bildern als skurrile, witzige, manchmal auch etwas literarische Miniatur wirkte, wird nun wirklich dämonisch und spricht uns direkt als gestalteter Traumgedanke an, weil sich der Künstler nun über seine eigenen Einfälle erhoben hat.

Man schätzte Tschumi stets als Miniaturenmaler und vor allem als Illustrator – seine Zeichenkunst gehört denn auch zum Subtilsten, was die europäische Kunst in dieser Richtung hervorgebracht hat, und seine Fähigkeit zur Assoziation und zum nachschöpferischen Eindenken entspricht der Aufgabe des Illustrierens. Dann überraschte er durch die Großzügigkeit und flächige Beherrschung einiger großer Wandbilder (besonders im Verwaltungsgebäude Monbijou, Bern), und er gewann durch die Beschäftigung mit dieser Aufgabe auch für seine Bilder eine über das Monologische, Intime hinausgehende Stellung, die bei den letzten Werken (wie «Interieur» oder «Le grenier») vorläufig ihren Höhepunkt findet.

P. F. A.

Genève

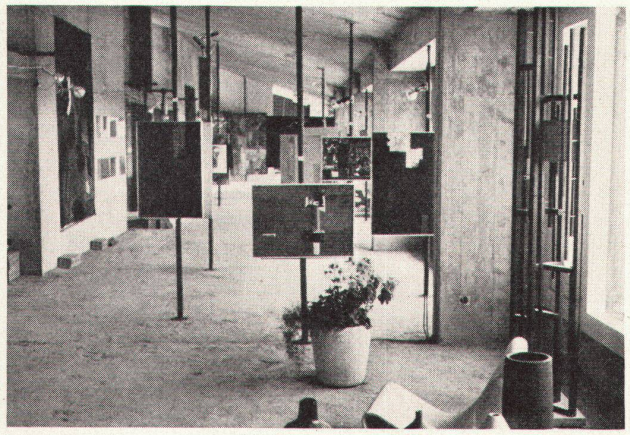
L'exposition de l'OEV aux Tours de Carouge

Le fini dans le bâtiment, la finition suisse... autant de concepts sur lesquels la visite de cette exposition invite à méditer. Il y a une audace plaisante, de la part de ses promoteurs, à présenter tant d'objets destinés à meubler ou à enrichir l'habitation, alors que celle-ci, qui leur sert d'enveloppe, n'existe encore qu'à l'état sommaire correspondant à l'avancement du chantier.

Les bâtiments, les escaliers, les plafonds, les sols, les cloisons, les menuiseries sont bruts, dans cet état que nous leur connaissons lorsque les fameux et interminables travaux de finition ont commencé. Cependant, la vie anime déjà le nouveau quartier: certains immeubles sont habités, quelques locaux commerciaux fonctionnent et, sous les protections de carton, on aperçoit l'éclat des revêtements de la cabine de l'ascenseur.

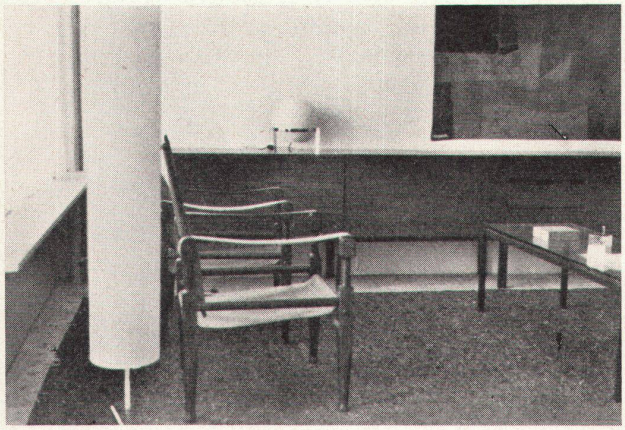
Au milieu de cette ambiance où les choses que nous considérons comme permanentes sont à l'état de devenir, les objets, les meubles, eux, sont là, finis, terminés, prêts à l'emploi. Leur état de finition leur donne un caractère de perfection qui nous fait oublier le stade encore approximatif du cadre qui les enveloppe.

Certes, ce cadre un jour sera terminé à son tour. Le sera-t-il bien ou mal? Dans l'état actuel de nos métiers du bâtiment, on serait enclin à être plutôt pessimiste à cet égard. Mais le mérite de cette exposition est de nous permettre de comprendre qu'en définitive, là n'est pas le problème. Aujourd'hui, seuls l'artiste ou l'artisan spécialisé sont capables de pousser un objet au degré de perfection qu'ils jugent nécessaire. Seuls, ils maîtrisent ce que nous appelons la finition. Eux seuls... avec l'industrie. Entre ces deux extrêmes, ce qui se conçoit et s'exécute dans le calme et la solitude de l'atelier ou dans la complexité rationalisée de l'usine, de l'épure du bureau de dessin à la production impeccable de



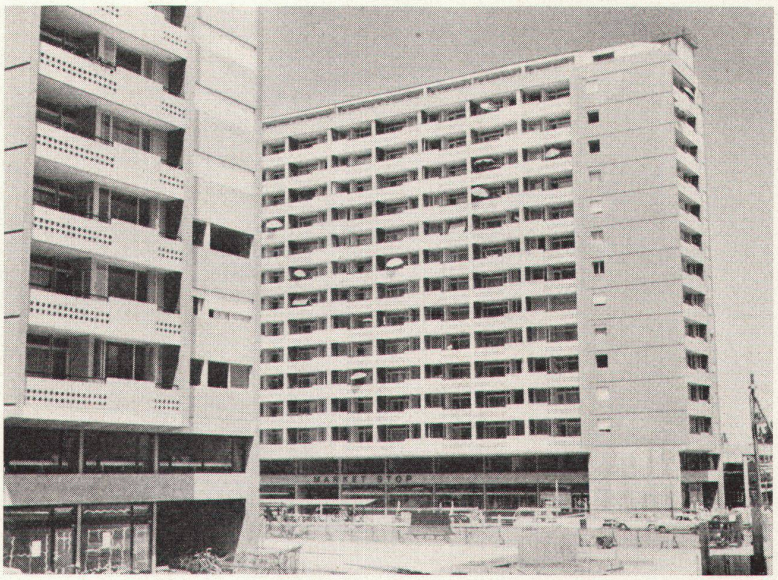
1

2



3

4



5

la machine, il existe un vide. Le vide qu'on tente de combler actuellement dans le domaine du bâtiment, tant bien que mal, avec une main-d'œuvre qui a perdu les qualités de l'artisan et qui n'est pas encore intégrée dans un processus réellement industriel.

Il est illusoire d'attendre de cette main-d'œuvre et des techniques qu'elle applique des résultats comparables, sur le plan de la finition, à ceux qu'obtiennent l'artiste et l'artisan spécialisé ou l'industrie. Dans le domaine du bâtiment, surtout dans celui de l'habitation, en attendant que l'industrie puisse y développer la qualité de ses modes de production, en attendant que les cloisons, les sols ou les plafonds puissent acquérir la perfection du vitrage d'aluminium ou de la cabine d'ascenseur, il n'est pas question de parler de «finition». La réputation que la Suisse a pu acquérir dans ce domaine, en d'autres temps, reste entièrement à refaire.

Pour le moment demeurent essentiels la valeur de la conception du logement, de

Ausstellung des Oeuvre in den Tours de Carouge

1
Kunstausstellung im Dachgeschoß

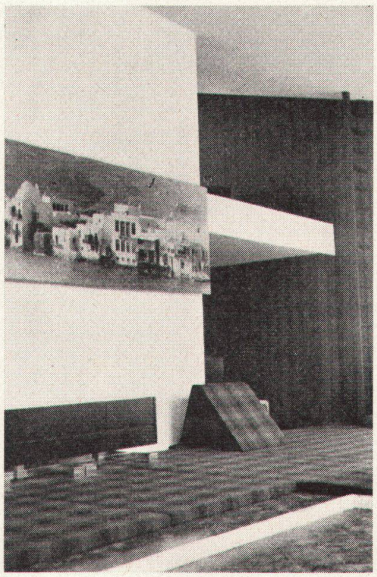
2
Gartenmöbel aus Eternit auf der Dachterasse

3, 4, 6
Aus der Wohnausstellung

5
Die Hochhäuser kurz vor der Vollendung

7
Appartement mit neuartiger «Möblierung». Große Teile des Fußbodens sind mit Schaumgummi belegt und erlauben das Sitzen und Schlafen an beliebiger Stelle

Photos: Pierre Bussat, Genf



7

ses prolongements, de son environnement ainsi que la qualité des meubles et des objets destinés à l'embellir et à assurer l'agrément de ses habitants.
Si c'était là l'une des ambitions que voulait réaliser l'OEV par son exposition des Tours de Carouge, elle y a bien réussi.

Pierre Bussat

Dunoyer de Segonzac
Maurice Utrillo
Athénée
du 20 juillet au 12 septembre

L'ensemble d'aquarelles, de dessins et d'eaux-fortes réuni à l'Athénée présente – malgré l'absence d'huiles – une image à la fois claire et synthétique de l'art tout de sensibilité et de finesse qui caractérise Dunoyer de Segonzac. Novateur, il n'a pas cherché à l'être. Ce fervent de paysages à la gloire d'un tertoir riche où palpite une lumière diffuse, de nus offerts en pleine nature, éclatants de santé et de vigueur sensuelle, de natures mortes ni pauvres ni plantureuses, mais frugales et sans apprêt, ce peintre des beautés quotidiennes, du calme tranquille et de la sereine douceur des choses n'a poursuivi qu'une poétique vraie.
Et si nulle part on ne sent la contrainte, on trouve pourtant dans chaque œuvre, si humble soit-elle dans ses visées et si sobre dans son optique, la bonté d'une éthique robuste. Le refus métaphysique calme un bonheur plus terrestre, mais non sans envolée.
La splendide collection des eaux-fortes destinées à illustrer tant Colette que Ronsard ou les «Géorgiques» de Virgile sont des prodiges d'aisance, de souplesse et de légèreté. L'acuité du dessin vibrant et incisif ouvre sur un univers sans inquiétude. La femme y est épanouie autant que le champ de blé ou les vastes horizons des moissons...
L'aquarelle, traitée avec une densité bien charpentée qui surprend pour un tel moyen d'expression, donne au paysage une sorte de lumière sèche, diffuse et qui sort de terre. Malgré sa palette chaude, limitée aux teintes ternes, Dunoyer de Segonzac sait faire chanter un langage d'une intense personnalité. Ses œuvres (que d'aucuns dédaignent dans le concert des artistes de la première moitié du XXe siècle) auront porté le témoignage d'une esthétique sans prétention, alliant l'amour du «bel ouvrage» à un sens de l'homme qui contraste avec celui des artistes «engagés» dont le destin est de rendre compte de notre siècle d'angoisse et de terreur.
A l'Athénée également, le visiteur peut contempler, dans d'autres salles, une rétrospective des œuvres de Maurice Utrillo s'étendant sur une quarantaine d'années. Rétrospective incomplète, bien entendu, mais qui permet – à l'aide de trente-cinq toiles – de suivre les manières très diverses – on dirait presque disparates, n'était une note bien caractéristique toujours présente – que le peintre de Montmartre a adoptées successivement.
On y trouve évidemment plus d'un exemple de la fameuse époque blanche avec ses ruelles minables et ses vieux murs auxquels Utrillo est parvenu à conférer un accent poignant qu'il éclaire de quelques touches éclatantes. Mais on doit y ajouter des manières moins «classiques», si l'on ose dire: celle des pâtes épaisses, aux teintes sombres, à la touche orientée comme une sculpture, telle la «Basilique de Saint-Denis» (1908) avec ses matières très plastiques, influencées par l'impressionnisme finissant; celle aussi de la «Rue Saint-Eleuthère» (1911) qui procède par amples surfaces fines et monochromatiques, annonciatrices des structurations cubistes.
Il est bon de se remémorer ces œuvres dont la grammaire sert de toile de fond aux «Sacré-Cœur» et aux «Montmartre des moulins»... On y sent un Utrillo aussi attentif aux questions et aux recherches d'expression picturale qu'à extérioriser sa propre poésie aux intenses résonances subjectives.

H. Stn.

1

2

1
André Dunoyer de Segonzac, La Meule. Sepia

2
Maurice Utrillo, Montmartre, Rue du Mont-Cenis, 1934. Gouache

Lausanne

Ecole de Paris
Galerie Bonnier
du 5 juillet à fin août

Deux Français, un Levantin, une Américaine, un Canadien, un Espagnol et un Israélien, c'est, en raccourci, un assez

fidèle reflet de ce qu'est actuellement la jeune Ecole de Paris où l'on retrouve des nationaux de tous les pays, et même des Parisiens. A ce titre, et aussi en raison du style et de la qualité de leurs travaux, on peut dire que les sept peintres qu'avait réunis la nouvelle Galerie Bonnier sont assez représentatifs d'un certain aspect de l'art contemporain.

Sans vouloir diminuer personne, on peut affirmer que Jean-Paul Riopelle dominait largement ses compagnons de cimaise. Cela fait environ une dizaine d'années que ce peintre canadien faisait irruption sur les rives de la Seine et prenait place parmi les tenants d'un art nouveau que nous fûmes quelques-uns à baptiser «éclaboussiste» et qui par la suite s'est appelé informel. Bien que de style et d'écriture différents, il s'inscrivait dans la postérité de l'anti-peinture de Wols et Bryen, et s'imposait rapidement par une fermeté de langage et une originalité de vision qui l'une et l'autre nous incitaient à croire en la validité d'un certain impressionnisme abstrait. Des cinq compositions qui le représentaient ici, datées de 1953 à 1960, la plus ancienne soulignait assez bien ce mélange de vitalité et de sensibilité, comme les grands dons de coloriste qui justifient la réputation de cet artiste.

Charles Maussion, au pinceau ou au poinçon, trace des signes nerveux et déliés sur des fonds de gris divers, mais toujours raffinés. Ses gouaches plus colorées plaisent par leurs tons pastel. On aime les compositions de Jean Miotte dont les éléments sont faits de vigoureuses touches à large brosse. C'est une peinture d'esprit tricolore qui n'est pas sans rappeler certaines œuvres de Raoul Dufy fauve, où le rythme est habilement ménagé entre les taches sensibles et le geste dynamique. La recherche de Mubin joue sur de plus profondes subtilités dans des compositions informelles presque monochromes, à peine marbrées de quelques touches contrastantes qui seules insufflent un peu de vie à une vision un peu terne. A l'opposé, Joan Mitchell crée un tumulte souriant en déversant sur la toile la couleur à pleins tubes, obtenant des empâtements polychromes où chantent les orangés, les verts, roux et violets. D'Antonio Saura, une seule grande huile dans des tonalités noir et gris, qui par l'inspiration et le tempérament traduit bien l'esprit de la nouvelle Ecole espagnole. Ses collages étaient moins convaincants. Il y avait enfin Igael Tumakin dont on ne peut dire que du bien. Ses reliefs dorés sur grosse toile, fonds noirs ou gris, sont une habile orfèvrerie. G. Px.

Luzern

Picasso
Galerie Rosengart
1. Juni bis 30. September

Mit dreizehn Gemälden und drei lavierten Zeichnungen Picassos veranstaltet die Galerie Rosengart eine kleine Kabinett-Sommerausstellung von einmaligem Reiz. Es erübrigt sich selbstverständlich, bei diesem Anlaß nochmals auf das Phänomen Picasso näher einzugehen. Die Werke entstanden in den Jahren 1950 bis 1960, also im achten Jahrzehnt des Künstlers, und sind in ihrer Ausstrahlung, in der Sicherheit und Überlegenheit der Formulierung, in der Unabhängigkeit von allen Dogmen nur mit den Spätwerken anderer großer Meister zu vergleichen (mit den «Papiers découpés» von Matisse zum Beispiel oder den späten Figuren Laurens'). Er arbeitet an den gleichen Themen wie früher; an Frauenakten und -büsten, einem Interieur, einem Kampf zwischen Katze und Hahn. Seine Gestaltungen haben nichts von ihrer Vitalität, von ihrer Intensität eingebüßt; aber der Maler hat noch mehr Distanz gewonnen, und die Beherrschung der Mittel wirkt noch kühner und doch selbstverständlicher. Picasso läßt in den großen gezeichneten Konturen und in den manchmal fast grellen Farben, wie im grautonigen Helldunkel, Wesen vor uns erstehen, die längst aus dem alltäglichen Leben herausgenommen wurden und in der Strenge und willkürlichen Bestimmtheit der eigenen Bildgesetze ein neues Sein gefunden haben.

Verzichten wir auf erklärende Worte und wiederholen wir aus des Künstlers Betrachtung (zum Teil im Katalog abgedruckt): «Im Grunde kommt alles nur auf uns selber an. Man hat eine Sonne mit tausend Strahlen im Leib. Alles übrige zählt nicht.» P. F. A.

St. Gallen

30 junge Deutsche
Kunstmuseum
23. Juli bis 16. September

Die diesjährige Sommerausstellung steht im Zeichen der kulturellen Information, der sich St. Gallen als Stadt des vielzitierten Bodenseeraums besonders verpflichtet fühlt. So galt die letztjährige Sommerschau 43 jungen Schweizern. Sie fand in der Folge den Weg nach Leverkusen, von wo nun, gleichsam im Austausch, 30 junge Deutsche nach St. Gallen gekommen sind. Nun sind die beiden Ausstellungen jedoch trotz der ähnlichen Überschriften kaum miteinander zu vergleichen; denn bot jene einen einigermaßen unbefangenen Überblick über das Schaffen der jungen Kräfte, so betont diese, sie sei «kein Versuch, die junge Künstlergeneration in ihrer Gesamtheit zu dokumentieren», sondern es handle sich um einen bewußten Ausschnitt, der unter bestimmten Aspekten vorgenommen wurde. Der gemeinsame Blickwinkel für ihre Werke liege in der Möglichkeit ihres Zueinanders, in der Möglichkeit auch einer Bindung an künstlerische Architektur. Allerdings sei der Schau nicht das Klischee einer Bindungsmöglichkeit an sie auferlegt, sondern eine Vielzahl von Annäherungsformen seien nebeneinander gestellt. «Annäherungsformen» dürfte denn auch das ergiebigste Stichwort für sie sein, nachdem ihre «experimentelle» Kunst dem landläufigen Kunstbegriff kaum entspricht und den Eindruck eines Experimentierlabors und Kuriositätenkabinetts macht. Ihre St.-Galler Rezensenten waren sich daher einig, daß es sich wohl um eine interessante und teilweise anregende Ausstellung handle, kaum aber um Kunst. Gesteht man letztere zu, so wertet man das legitime und notwendige Experimentieren junger Künstler über Gebühr auf, was einen gewissen Snobismus und eine gewisse überhitzte Konjunktur voraussetzt, wie beides ja in Deutschland vorhanden ist. Am wertvollsten ist die Schau ohne Farbe – bezeichnenderweise geht sie über Weiß, Schwarz und Grau nirgends hinaus –, wo sie auf Photowänden und in Architektur- und Städtebaumodellen, die in ihrer Konzeption oft selbst Plastiken werden, interessante Lösungen aufzeigt, ein kulturelles Stadtzentrum oder Großindustrieanlagen zum Beispiel. Wir versagen unsere Anteilnahme auch nicht, wo uns verschiedene Rasterwirkungen im Licht, Strukturen, Konstruktionen, Raumplastiken gezeigt werden und man nicht nur neue Effekte um ihrer selbst willen anstrebt, sondern sich spürbar um die an Vernissage und im Katalog oft bemühte «Integration der Künste» bemüht. Denn wenn das an der Ausstellung von den dreißig jungen Deutschen Gezeigte noch nicht die einer neuen Raumaussage fähigen Kunstwerke in strukturellem Sinn bedeutet, nach der die veränderte Architektur verlangt, wenn sie zum Teil irrevelant und Spielereien bleiben, so bestätigt die Schau im Guten doch, daß man auf dem Wege, in der Entwicklung ist. Neben einigen nur amüsanten «Lichtmaschinen» werden auf dem Gebiet der Plastik einige Werke gezeigt, die über das Spielerische hinausgehen und von schöpferischem Leben und beseelter Gestaltung zeugen (Brigitte Meier-Denninghoff, Friedrich Werthmann, Franz Bucher). Auch licht-

plastische Arbeiten aus transparentem Material (Uli Pohl) vermögen zu überzeugen, während die Graphik wenig avantgardistisch wirkt. –nb–

Zürich

Henri Laurens
Kunsthaus
3. Juli bis 27. August

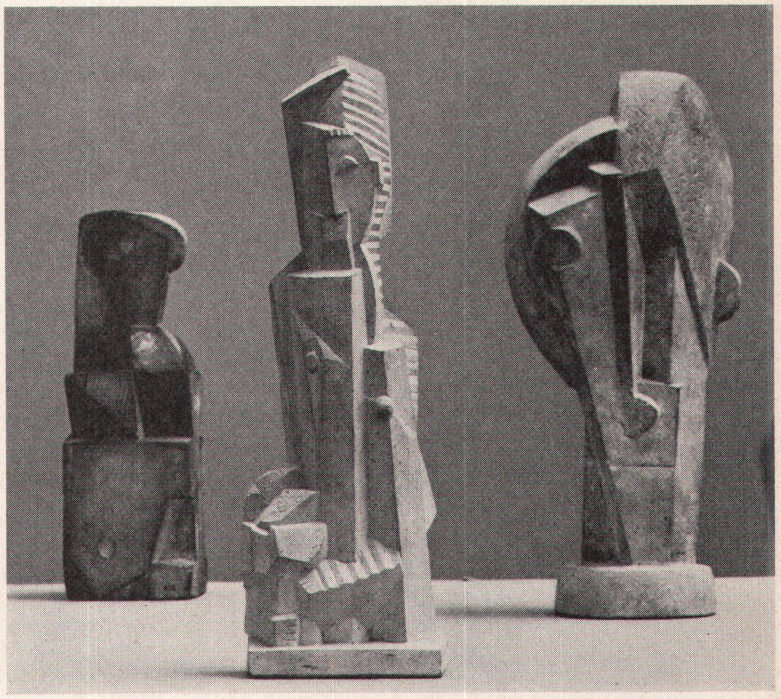
Angesichts der nahezu umfassenden Gesamtschau des Schaffens von Henri Laurens erkannte man erneut und endgültig die Universalität und Größe dieses französischen Bildhauers. Vor sieben Jahren ist er fast siebzigjährig gestorben, und Dr. Wehrlis Wunsch, ihn noch zu Lebzeiten zu ehren, konnte leider nicht erfüllt werden. Nun stehen wir vor diesem für ein vierzigjähriges Schaffen unvorstellbar reichen Wirken, das bildhauerische Urtümlichkeit mit gallischem Gleichmaß der Konzeption und Form auf eine seltene Weise verbindet.

Laurens war *der* Bildhauer des Kubismus; er hat nicht nur in Kuben empfunden, sondern sie als Stil- und Formungsmittel benützt. Die Gesetze des Lichteinfalls wurden durch eine gescheite Kombinatorik seinen Arbeiten nutzbar gemacht. Den Dualismus von geistigem, zweidimensionalem Kubismus einerseits und dem dreidimensionalen Kubismus anderseits wußte Laurens durch geistreiche Könnerschaft in einen Arbeitsprozeß einmünden zu lassen, der den Werken jeden Anflug von Konstruiertheit oder Rechnung nahm. Schon die Materialplastiken, von denen wir einige spektakuläre Proben im Kunsthaus sahen, erweisen die kompositorische Kraft des Franzosen. Sie allein würden genügen, um seinen Nachruhm sicherzustellen. Ihre raumfüllende Schönheit hält ohne weiteres Vergleiche mit Gris und Braque aus.

Aber einem Genie von Laurens' Gnaden vermochte auf die Dauer das rezeptiv anmutende System der kubischen Ballung nicht zu genügen. In den zwanziger Jahren geht eine Wandlung in Laurens vor. Er verläßt die sichere Basis der auf die Kanten und glatten Flächen gestützten plastizierenden Architektur und beginnt die Formen zu runden, gleichsam aus dem Vollen einer bildhauerischen Urkraft zu schöpfen. Und nun gelingen ihm Werke, die eminent französisch, typisch Laurens sind und doch schlechthin jene Weltläufigkeit verraten, von der im Anfang die Rede war. Die weibliche Figur vor allem will er in ihren tausend Spielarten variieren; er muß ihnen Fülle verleihen, und was ihn allein interessiert, das ist die Plastik oder Figur an sich. Nicht den Raum um sie oder die durch Verschlingungen hervorgerufenen Durchblicke und Löcher möchte er in sein künstlerisches Konzept miteinbeziehen, wie Antipoden seiner Epoche; sondern er bleibt zeitlebens seinem Grundsatz treu, den er selbst in Worte faßte: Bevor meine Plastik irgend etwas darstellt, ist sie eine plastische Tatsache.

Von den berühmten Hauptwerken sahen wir im Kunsthaus «Cariatide», «Femme assise 1932», «Grande maternité», «Femme accroupie», «Flora», «L'aurore», «Le matin», «La grande baigneuse». Die Hunderte von Kleinplastiken, jede ein Juwel an originaler plastischer Erfindung und sublimierter Sinnenfreude, sie rundeten das Bild eines erfüllten Künstlerlebens von unvergleichlicher Vielfalt, Diesseitigkeit und Pracht. Wenn Laurens mythische oder allegorische Themen berührt, verwandelt sich das Programmatische oder Bekennerische ins ästhetisch Animalische; die Sirene, Ozeanide oder Nereide wird zum Weib, das dem Genuß ihres Körpers frönt. Gibt es eine echtere bildhauerische Haltung und Realisierung überhaupt?

Hans Neuburg



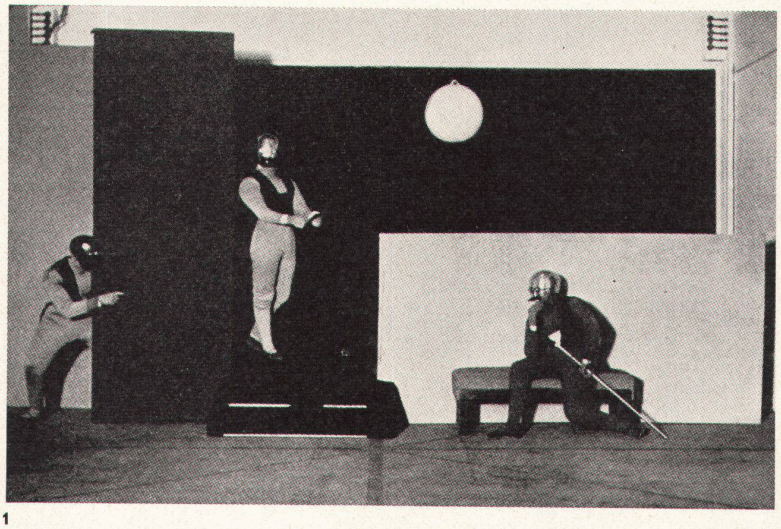
Henri Laurens, Plastiken der kubistischen Periode in der Zürcher Ausstellung

Photo: Walter Dräyer, Zürich

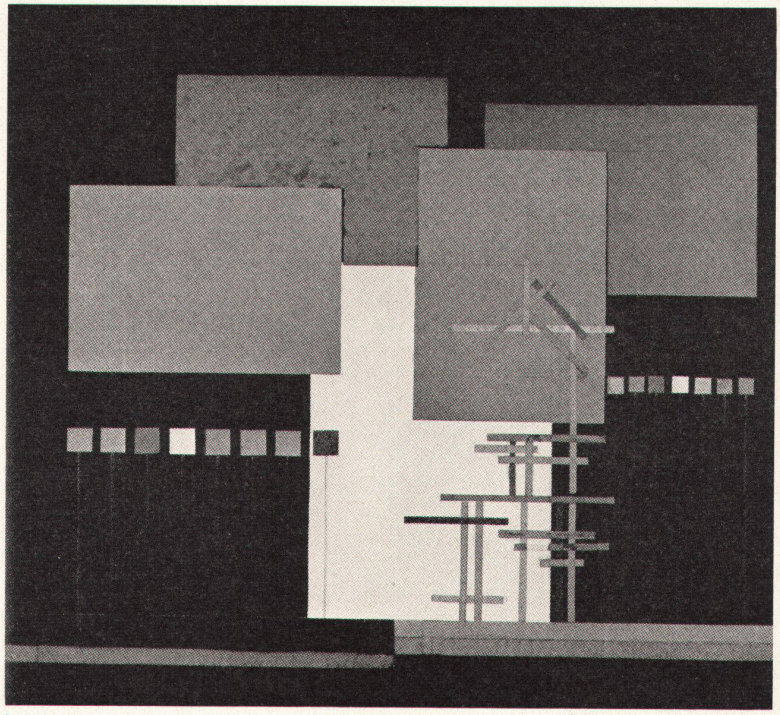
Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne
Kunstgewerbemuseum
18. Juni bis 10. September

Eine der schönsten Ausstellungen des diesjährigen Sommers, weil aufschlußreich und interessant, ist die Ausstellung «Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne» im Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich. Sie nimmt den Besucher durch eine Folge von erleuchteten Bildkojen im sonst völlig verdunkelten Raum gleichsam an der Hand und läßt ihn auf diese Weise ein wichtiges Stück Theatergeschichte seit Beginn unseres Jahrhunderts erleben.

Im Zentrum dieser Vorführung steht der Beitrag Oskar Schlemmers, der – vom Ballett ausgehend – den Bühnenraum und den Akteur jeglicher naturalistischen und individuellen Sonderheit entkleidet, damit Raum und Mensch als Einheit zum reingestimmten Instrument des Erlebnisses «Bühne» werden. Die Ausstellung ist ein Beweis, wie man vergangene Manifestationen, die – trotz aller intellektuellen Klärung – einmal von leidenschaftlichen Leben erfüllt waren, so packend darstellen kann, daß man bereichert die Ausstellung verläßt. Es tut gut, zu erfahren, welcher Auf- und Widerstände, welchen Einsatzes es bedurfte, um das Verkündungsmittel «Bühne» wieder reinen künstlerischen und menschlichen Aufgaben dienstbar zu machen, einer



1



2

1
Oskar Schlemmer, «Szene der Drei». Bauhaus-Bühne 1925/29

2
Oskar Schlemmer, Bühnenentwurf zu «Nachtigall» von Strawinsky, 1929

Bühne, die nicht «die Welt bedeutet», sondern die die Welt und das Leben zu deuten sucht.

Die Entwicklung dieses Vorgangs kann nur an einem Ausschnitt aufgezeigt werden, der stellvertretend ist für die Gesamtentwicklung. So erleben wir Oskar Schlemmer, den wir als Maler und Wegbereiter der modernen Kunst längst lieben gelernt haben, als Bühnengestalter, als Tänzer und Schauspieler, der er mit gleicher Leidenschaft war. Wir erfahren seine Leistungen, die sich durch das Unglück des Nazismus in Deutschland nicht voll haben auswirken können, und erkennen, wie sehr wir heute von einem Erbe zehren, das zur Zeit seiner Verwirklichung vergebens versucht hat, das Leben restlos «hinein ins Herrliche zu verwandeln».

Ein Großphoto aus der Zeit des naturalistischen Theaters leitet die Folge der Kojen ein. Den Bühnenexperimenten Schlemmers vorausgehende und parallel laufende Erneuerungsversuche werden anhand von Entwürfen, Illustrationen, Photos und Modellen aufgezeigt. Wir erleben die Formen der Stilbühne in verschiedenen Ländern zu Anfang des Jahrhunderts, den bahnbrechenden Beitrag der Russen zu Beginn der zwanziger Jahre und die Nachwirkungen dieses revolutionären Beginns durch Piscator, Gabo, Léger und Sophie Taeuber-Arp.

Mit 1919 setzen in der Ausstellung die Versuche Schlemmers ein, die in einer reichen Folge von Skizzenblättern, Handzeichnungen, Aquarellen und Modellen aus dem Nachlaß vorgeführt werden und in der ersten Hälfte der Ausstellung auf Schlemmers Hauptwerk, «Das Triadische Ballett», konzentriert sind, das von 1922 an wiederholt aufgeführt wurde. Wir sehen nicht nur die kostbaren Entwürfe, wir sehen die Originalkostüme, von lebensgroßen Puppen getragen, magisch beleuchtet und zum Teil mechanisch bewegt. Wie sehr die Versuche Schlemmers zur Erneuerung des Grundthemas «Körper und Raum in der Bühnenkunst» auch theoretisch unterbaut waren, macht eine Folge von Vergrößerungen der Zeichnungen aus dem Buch «Die Bühne am Bauhaus» deutlich.

Für Schlemmer war der Mensch das Maß aller Dinge, der Mensch als formgewordene, überindividuelle Idee. Der Schau-Spieler, der Tänzer und Akteur der Schlemmerschen Bühne, wird – wie das Bühnenbild – auf eine lebensvolle Strenge hin stilisiert. Er zeigt sich dem Beschauer in reiner Sicht, in reiner, das Wesentliche seiner Aussage offenbarender Klarheit. Den typisierten Körper krönt ein typisiertes Haupt. Das menschliche Gesicht verbirgt die Maske. Das Kostüm unterstreicht durch die faltenlos enganliegende plastische Gewandung das rhythmische Gefüge von Rumpf und Gliedern und erreicht dadurch eine magische Steigerung und Erhöhung der Figur und zugleich eine bezwingende Zeitlosigkeit, die nie gegenwartsfern wirkt.

Oskar Schlemmer hat seine kühnen Bühnenversuche in den bewegenden Jahren von 1920 bis 1930 herausbilden können, in denen er als Meister am Bauhaus in Weimar und Dessau schaffend, vollendend und lehrend tätig war. In dieser Atmosphäre schöpferischen Wirkens konnte er alle ihm von der Natur verliehenen Anlagen frei entfalten und seine Ideen – mit Hilfe seiner Schüler – in einer Art Gesamtkunstwerk realisieren.

Nach den Figuren aus dem «Triadischen Ballett» werden die anschließenden Arbeiten der Schlemmerschen Bühnenkunst vorgeführt: Entwürfe und Figurinen zum Ballett «Die Vogelscheuchen», zu Strawinskys «Les Noces», zu Schönbergs «Die glückliche Hand», und viele andere mehr.

Eine reich ausgestattete Abteilung ist der «Bühne am Bauhaus» gewidmet, mit Projekten Schlemmers und Projekten seiner Schüler. Der Höhepunkt dieser wiederum faszinierenden Folge ist die

originalgroße Rekonstruktion des «Reifentanzes», ausgeführt vom Werkseminar der Kunstgewerbeschule Zürich. Man steht gebannt in diesem magischen Kabinett aus schwingenden und kreisenden Reifen und bedauert wiederum die Stellvertretung der Puppe für den Tänzer. – Eine farbenprächtige Wiederherstellung einer «Bühnenorganisation mit einfachen Formen» zum «Mechanischen Ballett» leitet über zu experimentellen Theaterentwürfen von Andreas Weininger und Walter Gropius. Ein reflektorisches Lichtspiel, ein sogenanntes «Spektro-Drama», von Xanti Schawinsky schließt die Ausstellung ab.
Das, was in Schlemmers malerischem Werk «Stille und Schwermut einer unerfüllbaren Sehnsucht» geworden ist, das hat sich in seinem Bühnenwerk zu einem grandiosen Dokument beglückender und befreiender Menschlichkeit entfaltet. Die Ausstellung, die das Gesamtbild der Persönlichkeit Schlemmers von der Seite seines Bühnenschaffens her ergänzt, läßt den jähen Abbruch seines Lebenswerkes besonders tragisch erscheinen. H. F. Geist

Bauhaus, II. Generation
Galerie Suzanne Bollag
2. bis 30. Juni

Prinzipiell ein interessantes Ausstellungsthema, dem man mit gewisser Erwartung entgegensah. Wenn auch die bildende Kunst am Bauhaus nicht Lehrstoff gewesen ist, so ist doch von den Studierenden viel «gebildet» worden. Das Dasein der großen Bauhaus-Maler – Kandinsky, Klee, Feininger, Schlemmer, Moholy – hat seine stetige, unmittelbare Auswirkung gehabt und das geheime Künstlertum der angehenden Formgestalter und Architekten angeregt. Es wurde nicht scheel angesehen, und man schämte sich seiner nicht. Den Ergebnissen nachzugehen, wäre eine interessante Aufgabe. Die kleine Ausstellung bei Suzanne Bollag konnte natürlich nur eine Andeutung geben. Sie war insofern nicht sehr glücklich, als sie zum größten Teil Werke enthielt, die in den letzten Jahren, also fünfundzwanzig bis dreißig Jahre nach der Bauhaus-Zeit, entstanden sind. Abgesehen von Albers betraf sie die Generation der heute Fünfzig- bis Sechzigjährigen.
Spiegelung der Bauhaus-Mentalität? Gewiß bei Albers, Bill, Fischli, Bayer; auch bei Andreas Weininger vielleicht. Bauhaus-Mentalität im Sinne einer klaren, immer wieder dem Geometrischen verbundenen Gestaltung. Auf dieser Linie ist bei den Ausgestellten ein stetiges Wachsen bildnerischer Ausdrucksformen festzustellen. Die geringen Auswirkungen von seiten der großen Bauhaus-Maler – Klee etwa bei Gerhard Kadow – sind weniger lebendig. Mag sein, daß es mit geringeren Talentgraden in den Reihen der zweiten Generation zusammenhängt. Eigenes Profil trat vor allem bei den kleinen Blättern Fritz Winters in Erscheinung, der sich vom Bauhäusler zum Maler entwickelt, und bei Jean Leppien, der ebenfalls eigene Wege eingeschlagen hat. Xanti Schawinskys Malerei – man erinnert sich seiner vorzüglichen Plakate aus den dreißiger Jahren – mündet heute in einem merkwürdig gegenständlich durchsetzten, effektbetonten Expressionismus.
Ein ziemlich divergierendes Gesamtbild also, aus dem abzulesen war, daß die Funktion des Bauhauses auf anderen Gebieten als dem der Malerschulung lag. H. C.

Aquarelle von Lyonel Feininger
Galerie Suzanne Bollag
7. Juli bis 4. August

Der Deutschamerikaner Lyonel Feininger hat in seinem langen Leben viele künstlerische Phasen durchgemacht. Immer war er in der vordersten Reihe der Experimentatoren. Seine Freunde scheint er sich bewußt gesucht zu haben: Jawlensky, Kandinsky, Klee. Von Delaunay und den Kubisten war er tief beeindruckt. Die Vielseitigkeit von Feiningers Schaffen, der in den zwanziger Jahren auch am Bauhaus als Lehrer tätig war und dort eine fruchtbare Wirksamkeit entfaltete, läßt sich auf den Nenner einer abstrahierenden Poesie bringen, der das Lineare stets höchste Anliegen bedeutete.
Auch in den 31 diesmal sichtbaren Aquarellen dominiert der Strich, die Zeichnung. Die Farbe ist lediglich Aggregat – aber ein organisches, harmonisch auftretendes. Besonders schön waren «Insel über goldenem Meer», «Insel über weißem Meer», «In memory of the seventh fifth», «Manhattan» (ein Motiv, das Feininger oft abwandelte), «Segelboote», «The setting sun» und «Nordhausen». Vielfach bricht ein leichter Zug ins lyrisierend Morbide durch, aber dieser Tonfall gibt den Blättern ihren unnachahmlichen Reiz, verleiht ihnen den verhaltenen Duft, der manchen Arbeiten Feiningers eigen ist. Sein Talent und seine Liebe gelten den durch Geist und Hand verzauberten Landschaften, die er geistreich kristallisiert. Er gibt ihnen Atmosphäre, sogar Lokalkolorit und enthebt sie gleichzeitig jeder porträtistischen Schwere. Diese 31 Aquarelle waren etwas vom Erfreulichsten auf dem Gebiet der heutigen Graphik überhaupt. Die Nähe Klees tut ihnen weder Gewalt an, noch läßt sie den Verdacht des Epigonentums aufkommen, weil nur der feingliedrige Strich und dessen Struktur an ihn erinnert. Interessant ist bei einigen Zeichnungen der quadratische Fixpunkt an der spannungsreichsten Stelle, der wie ein Konstruktionsbehelf wirkt und den Bildern eine merkwürdige Zwielichtigkeit vermittelt. H. N.

Hans Brühlmann
Galerie am Stadelhofen
6. Juli bis 18. August

Auf ähnliche Art wie 1936 die Galerie Aktuaryus durch eine noch unvergessene Ausstellung an das 25. Todesjahr dieses Thurgauer Künstlers erinnerte, gedachte die Galerie am Stadelhofen nunmehr nach einem weiteren Vierteljahrhundert des 1878 in Amriswil geborenen und nach beinahe zweijähriger Krankheit schon 1911 in Stuttgart, wo er seine entscheidenden Lehrjahre verbracht hatte, verstorbenen Malers und Zeichners. Neben zahlreichen Bildern und einigen handschriftlichen und photographischen Lebensdokumenten sah man diesmal ein halbes Hundert zumeist mit Bleistift ausgeführte Zeichnungen. Dieser Teil seines Werkes wird nun von Rudolf Frauenfelder und Rudolf Hanhart in einem Bilderband des Artemis-Verlages in Zürich, als würdige Ehrung Brühlmanns im 50. Todesjahr, von der Vergessenheit befreit. Für die aus Museen und vor allem aus Privatbesitz beschickte Ausstellung schrieb Lothar Kempter (Winterthur), dessen Studie über den Künstler schon früher in einem «Bogen»-Heft des Tschudy-Verlages, St. Gallen, veröffentlicht worden ist, ein biographisches Katalogvorwort, in dem er ihn als einen der «großen Nebenaus-Stehenden» bezeichnet.
Nach seinen Erfolgen als Wandmaler in Süddeutschland hätte Brühlmann die Loggia des Zürcher Kunsthauses ausmalen sollen. Die kompositionelle Kraft seiner Figuren- und Gruppengestaltung tritt auch bei den Zeichnungen imponierend in Erscheinung, und bei den Landschaftsblättern ist das Zusammengehen von intuitiver Einzelbeobachtung und formaler Zusammenfassung erstaunlich. Manuelle Hemmnisse mögen die lineare Rhythmisierung der späten Aktzeichnungen mitbestimmt haben.
Was Brühlmann in seiner Malerei zu einem Einsamen machte, war das einer eindringlichen Logik entspringende Verlangen, Landschaft und Stilleben formal zu festigen und zugleich, ohne Betonung des Zeichnerisch-Plastischen (wie etwa bei den gleichzeitigen Bildern von Vallotton), gelöste malerische Zwischen-

werte und Differenzierungen des Farbauftrags walten zu lassen: «Er wahrt seine personhafte Mitte, so wie er in seinen Bildern auf Festigung aller Verhältnisse ausgeht.» In der Ausstellung trat auch der sensible, beinahe ängstlich behutsame Porträtist in Erscheinung. Die Reihe der Bildnisse schloß ab mit einem Selbstporträt von 1910, das in seiner gleichsam kunstlosen Ehrlichkeit ein wahrhaft ergreifendes Lebensdokument ist. E. Br.

Dusan Dzamonja
Galerie Lienhard
28. Juni bis 22. Juli

Pietro Consagra
Galerie Lienhard
26. Juli bis 19. August

Die Sommerpause hat Lienhard mit zwei Bildhauerausstellungen überbrückt, die sich an Originalität und künstlerischer Kraft die Waage hielten. Im Juli zeigte er 29 Werke (Plastiken und Zeichnungen) Dusan Dzamonjas. Ohne orakeln zu wollen, darf man diesem erst dreiunddreißigjährigen jugoslawischen Bildhauer eine erfolgreiche Zukunft voraussagen. Schon an der Antwerpener Plastiker-Biennale 1959 und vor allem an der Biennale von Venedig 1960 ist seine erfindungsreiche Kunst aufgefallen. Er bearbeitet mit dem Meißel stelenartige Holzkerne und bestückt sie mit Nägeln und Glasstücken. Die Nägel schweißt er zusammen und brennt den Holzteil ganz oder partienweise aus. Diese Technik entspricht seiner plastischen Konzeption, einer Mischung aus Verinnerlichung und stillem figuralem Pathos. Eine große Figur hat eine fast einsam anmutende Geschlossenheit. Viele Plastiken wirken kokonhaft, und überall spürt man eine Ambivalenz von Verhüllung und Entäußerung. Daß der Großteil der Figuren schon nach wenigen Tagen verkauft war, beweist, wie stark das Bedürfnis nach authentischer Bildhauerei ist.

Der vierzigjährige Italiener Pietro Consagra geht ebenfalls neue Wege der abstrahierenden plastischen Gestaltung. Seine bildhauerische Vorstellung ist noch entrückter als diejenige Dzamonjas. Das Figurale herrscht in seinen Arbeiten nicht vor; es sind zumeist Holz- und Bronzeplatten, die er auf Füße stellt. Zuerst zeichnet er die Motive auf, stellt nach den Entwürfen Holzmodelle her und gießt die Bronzeteile in die vorbereiteten Formen. Hierauf fügt er die Elemente zu schichtenartig gestaffelten Tafeln, deren Oberflächen er roh läßt oder bearbeitet. In die Holzteile brennt er nach genauem Plan runenartige Gebilde. Die derart entstehenden Arbeiten wirken in ihren Ausmaßen (70/70, 100/125, 157/148 cm) archaisch, schemenhaft. Man ist weder versucht, etwas in sie hineinzudichten noch aus ihnen herauszulesen, sondern nimmt sie in ihrer geschlichteten Unheimlichkeit zögernd zur Kenntnis. Consagras Schaffen ist durch eine stolze Reihe von Einzel- und Kollektivausstellungen geehrt worden. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen wurden ihm zuteil. H. N.

Münchner Kunstbrief

Der Frühsommer brachte erfreuliche Erweiterungen für die alte Kunst. Der Ostflügel unserer Alten Pinakothek ist wieder ausgebaut und konnte nun eine stattliche Sammlung der Manieristen aufnehmen, wenn man die Maler zwischen Hochrenaissance und Frühbarock so nennen will. Die Wittelsbacher besaßen nächst Wien vielleicht die größte europäische Sammlung deutscher und niederländischer Manieristen. Man sieht nun in nicht zu hoch gehaltenen Räumen das «Schlaraffenland» des Bauernbreughel, daneben viele Malereien von Jan Breughel d. Älteren, von dem die Alte Pinakothek nicht weniger als 33 Bilder besitzt. Joseph Heintz, Rottenhammer und Hans von Aachen schließen sich zum Teil mit kleinen Formaten auf Kupfer mit mythologischen Nuditäten an. Für die Landschaft zeugen Verhaecht, Schoubroek und Elsheimer. Die Valckenborchs ergehen sich in beinah surrealistischen Phantasiestücken. Für das Figurenbild ist an Roymerswaele, Hemessen und Vermeyen zu erinnern. Diese Epoche mit ihren komplizierenden Bewegungen und Raumschichtungen, esoterischen und zugleich volkstümlichen Einsätzen, der selbständiger werdenden Landschaft und dem vielfigurigen Wimmelbild hat ja wieder Aktualität erlangt.

Einige Kabinette dieses Traktes beherbergen einige chinesische Tuschmalereien der Sammlung Preetorius, für deren Ganzes einmal eine eigene Lokalität geschaffen werden muß.

Im Bayrischen Nationalmuseum wurde die volkskundliche Sammlung Kriß eröffnet, eine Stiftung von wertvollen Dokumenten des Volksglaubens, die vom aufgeklärten 19. Jahrhundert entweder verachtet oder nur als inhaltliche Kuriosität gewertet wurden, heute aber wegen ihrer vereinfachten, konzentrierenden Form und Farbenpracht auch ästhetisch erfreuen. Altheidnisches mischt sich hier mit Kirchlichem, magische Vorstellungen mit Heilserwartungen. Originelle Andachts- und Votivbilder, Armeseelendarstellungen, merkwürdige Kultbilder, wie Christus in der Grabkufe oder die heilige Kümmernis, Amulett, Identifikationsopfer aus Ton und Bronze, später in Wachs und Silber finden sich in bester Aufstellung. Ein Studiendepot ist angeschlossen und kann eine Fundgrube zukünftiger Religionsforschung werden.

Für die neuere Zeit fesselte dann die Sammlung Gernsheim, London, mit «120 Jahre Photographie» (Stadtmuseum). Sie illustrierte in erstaunlichen Beispielen teils die Selbständigkeit der photographischen Entwicklung, teils ihren Zusammenhang mit den Geschmackswandlungen der Graphik und Malerei.

Die Städtische Galerie im Lenbachhaus brachte eine Auswahl der Plastiken Rodins (aus dem Rodin-Museum in Paris), und es zeigte sich (was ich vor Jahren in meinem Rodin-Büchlein hervorzukehren suchte), daß dieser Meister, der eine Zeitlang durch Maillol oder Hildebrand als überwunden galt, wieder höchste Aktualität besitzt, da seine noch so «realistisch» gesehenen Gestalten jenen allgemeinen, aufgelockerten Vitalschwung bezeugen, der uns heute wieder interessiert. – Dem Zeichner Van Gogh widmete man an dieser Stelle, und zwar im Zusammenhang mit der Münchner «Holländischen Woche», eine Schau mit Leihgaben aus Holland, Österreich, der Schweiz und Deutschland. – Während beide Meister für einen mancher Ortes vielleicht wieder einsetzenden «Realismus» zeugten, enttäuschte eine so benannte Schau im «Pavillon» mit lebenden Deutschen. Sie war als «Neuer Realismus» angekündigt worden, enthielt aber bis auf Erhard Michel (Träger des Rubinstein-Preises) und vielleicht noch Emil Scheibe nur die üblichen Fortsetzungen gegenständlicher Malerei, wie sie vor allem von Dix, Beckmann usw. vorgeprägt war. Die Städtische Galerie will eine entsprechende Ausstellung erst bringen, wenn der Gegenstandswelt ein neuer, originellerer Reiz abgewonnen worden ist. Sie zeigte aber den 1943 verstorbenen amerikanischen Maler Marsden Hartley, der ebenfalls, besonders auch, weil er dauernd zwischen den verschiedenen Einflüssen und Methoden hin und her schwankte, wenig zu überzeugen vermochte. – An gleicher Stelle wurden dann die «abstrakten» Arbeiten zweier Münchner Malerinnen aufgewiesen, Irma Hünerfauth und Ursula Rusche-Wolters. Die erste arbeitet mit Linien, kleinen Farbfeldern und Leerstellen, die zusammen ein Spannungsfeld bilden, die zweite, ursprünglich von Mythologischem ausgehend, kehrt sich einem etwas zu «schönen» abstrakten Futurismus zu. Conrad Westpfahl, der jüngst in Paris Erfolg hatte, wies neue Arbeiten mit lyrisch ausschwingenden Farb- und Formbewegungen vor. Dem

Franz Roh, Umfruchtet. Collage

verstorbenen Karl Friedrich Brust widmete der Kunstverein eine Gedächtnisschau. Ein griffiger gegenständlicher Zeichner hatte sich hier in einen undinglichen Meister der Farbe verwandelt.

Subtile graphische Reize strahlten die Zeichnungen von J. Klaus Fischer aus (Deutscher Bücherbund). Seitdem Manoth diese kleine, so zentral gelegene Galerie leitet, kommen dort die neuesten Äußerungsformen zum Klingen: Strukturbilder von Elmar Albrecht, gedämpfte Verflechtungen von Albrecht von Hancke und explosive Schwarzweißgebilde von Herbert Schneider. – Günther Franke postierte neue, freier und lichter wirkende Malereien des allerdings manchmal etwas überschätzten Fritz Winter neben die nobel gestreckten Stabplastiken von Brigitte Meier-Denninghoff, die inzwischen von München nach Paris übersiedelte.

In der Galerie Klihm fielen die mit Malerei durchsetzten Collagen von Verlon auf, die dem inhaltlichen Surrealismus neue Züge abgewinnen. Die Galerie Stangl zeigte meine entsprechenden Arbeiten und anschließend phantasievolle Strukturgraphiken von Schreib und Schoof.

Die immer interessante Galerie van den Loo machte nacheinander bekannt mit informell wirkenden farbenfrohen Landschaften des Flamen Maurice Wyckaert, sodann mit Plastiken des Amerikaners Dimitri Hadzi, die sich mit dramatischen Begegnungen von Schild- und Lanzenformen, natürlich als einem abstrahierten, anonymen Geschehen, befassen, und Malereien des Chinesen Walasse Ting, dessen breite Farberuptionen seltsamerweise europäische Wucht und ostasiatische Geschmeidigkeit vereinen. – Die immer wichtiger werdende Gesellschaft der «Freunde junger Kunst», die hauptsächlich auf ihrer Leihbilderei und ihren Vorträgen mit ausführlichen Diskussionen fußt, führte unter den ihr angeschlossenen Malern Münchens und seiner Umgebung einen «Wettbewerb 1961» durch, wobei sich ein erstaunliches Niveau ergab, was als ein Zeichen für die immer lebendiger werdende süddeutsche Metropole und deren Umkreis gedeutet werden darf. Vier gleich hohe Preise wurden Fritz Baumgärtel, Anja Decker, Ludwig Martin und Heinz Schwarzmann vergeben.

Endlich haben bei uns auch jene mehr oder weniger additiven Fortsetzer eines Konstruktivismus eine Stätte gefunden, die nirgends emotionell, sondern in scharf kontrollierter, einfachster Reihung oder mit Rastern arbeiten. Sie zeigen sich sehr konsequent in einem Keller Schwabings. Ihre Veranstalter gingen aus der Zeitschrift «nota» hervor, wobei man auch die entsprechenden Vorgänge auf dem Gebiet der seriellen Dichtung hervorkehrt. Man darf gespannt sein, nach welchem der beiden Pole sich die morgige Malerei hin entwickeln wird: ob weiter in Richtung eines mehr triebmäßigen «Automatismus» oder einer strengen, puristischen Ordnung, oder ob Durchdringungen beider Möglichkeiten zustande kommen werden.

Noch fand hier die jährliche «Große Münchner» keine Erwähnung. Sie ist, noch bis Oktober dauernd, schwer zu charakterisieren, weil hier mit den drei dominierenden Gruppen jedem etwas geboten wird. Manche zürnen ihr als zu diffus; aber wo sollen die Künstler derart verschiedener Richtungen sich zum Verkaufe zeigen können? Es findet sich immer wieder Beachtenswertes hierbei, auch wenn die großen selbständigen Meister trotz Aufforderung oft nicht mehr einsenden, wohl die Unabsehbarkeit des Dargebotenen fürchtend. Die überhohen Räume dieses Hitler-Bahnhofs waren diesmal innenarchitektonisch bestens gegliedert. Am natürlichsten finden die Gegenständlichen mit den aktiv Abstrakten in der Neuen Gruppe zusammen, die auch jene Seriellen als Nachwuchs zum ersten Male einbezog. Im gleichen Hause werden Meisterwerke aus französischem Privatbesitz unter dem Titel «Von Bonnard bis heute» gezeigt. Man dankt dies der Mitarbeit der Gesellschaft der Freunde des Musée National d'Art moderne in Paris. Wie immer ist es in solchen Fällen schwierig, ein gleichmäßiges Qualitätsniveau durchzuhalten. Bonnard, Vuillard und Dufy sind gut vertreten. Von Matisse interessieren zwei Frühwerke und das Bild «Zwei Freundinnen» von 1941. Von Picasso sechs Werke aus den verschiedenen Phasen. Von den Kubisten sieht man auch einmal die bei uns wenig bekannten Gleizes, Marcoussi und Metzinger, ferner Gromaire; von den Abstrakten einen späten Herbin und einen bedeutenden Manessier von 1952 und einen Mathieu von 1960. Man muß den Leihgebern dankbar sein. Franz Roh

Bücher

Eingegangene Bücher

Werner Hofmann: Verlon. Texte in Deutsch, Englisch, Französisch. 60 Seiten mit 40 Abbildungen und 2 farbigen Tafeln. Willy Verkauf, Wien. Fr. 9.60.

Armand Bernier: Robert Liard. 16 Seiten und 24 Tafeln. Monographies de l'Art Belge. Ministère de l'Instruction publique, Bruxelles 1960.

François Maret: Taf Wallet. 16 Seiten und 21 Tafeln. Monographies de l'Art Belge. Ministère de l'Instruction publique, Bruxelles 1959.

Nachträge

Arbeiten der Architekturabteilung an der ETH

In unserer Publikation von Arbeiten aus dem Kurs von Prof. A. H. Steiner (WERK 8/1961, S. 270) sind zwei Verfassernamen richtigzustellen: Siedlung in Witikon (Abb. 9): *Balla*, Bernoulli, Steiner. Wohnhaussiedlung mit quadratischen Wohnblöcken (Abb. 11–13): *Boecklin*, Peikert, Stalder.

Aarau	Kunsthaus	Eduard Spörri – Eugen Maurer – Sektion Aargau der GSMBA	16. September – 15. Oktober
	Galerie 6	W. Christen – A. Dätwyler – K. Hediger – W. Kuhn A. Weber	2. September – 30. September
Ascona	La Cittadella	James Guitet – Luciano Gaspari	9. September – 28. September
Basel	Kunsthalle	Paul Burckhardt – Emil Schill – Carlo König	16. August – 24. September
	Museum für Völkerkunde	Geldformen und Zierperlen der Naturvölker	6. Mai – 29. Oktober
	Museum für Volkskunde	Osterbräuche	1. April – 15. September
	Gewerbemuseum	Basel und Stadtstraßen der Zukunft	10. September – 8. Oktober
	Galerie d'Art Moderne	Robert und Sonja Delaunay	26. Juni – 5. Oktober
	Galerie Beyeler	Larionoff – Gontscharowa	15. Juli – 30. September
	Galerie Bettie Thommen	Ecole de Paris	22. September – 20. Oktober
Bern	Kunsthalle	Hans Aeschbacher	9. September – 15. Oktober
	Klipstein & Kornfeld	Franz Fedier	29. August – 30. September
	Galerie Verena Müller	Ping Ming Hsiung – J. Fin	16. September – 8. Oktober
	Galerie Schindler	Francis Bott	1. September – 30. September
	Galerie Spitteler	Claudévard – Willi Meister – Walter Simon	14. September – 30. September
La Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux-Arts	Georges Froidevaux	9 septembre – 1er octobre
		Zoltan Kemeny	23 septembre – 22 octobre
	Galerie Numaga	Montheillet	22 septembre – 18 octobre
Chur	Kunsthaus	Gustav Stettler – Max Truninger	17. September – 15. Oktober
Frauenfeld	Rathaus	Hans Brühlmann	9. September – 1. Oktober
	Galerie Gampiroß	Walter Kerker	24. September – 13. Oktober
Genève	Athénée	Dunoyer de Segonzac – Maurice Utrillo	20 juillet – 12 septembre
	Galerie Elphenor	Jean-Claude Stehli	11 août – 15 septembre
Glarus	Kunsthaus	Gruppe Réveil, Zürich	27. August – 23. September
Heiden	Kursaal-Galerie	Heini Waser	27. August – 30. September
Lausanne	Galerie Bonnier	Emile Gilioli	15 septembre – 16 octobre
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A.	Lucien Keller	2 septembre – 20 septembre
		Ernest Voegeli	23 septembre – 11 octobre
Lenzburg	Schloß	Aargauische Kunstschätze in Gold und Silber	12. Juni – 29. Oktober
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Charles Robert	2 septembre – 24 septembre
Locarno	Galleria La Palma	Felice Filippini	19. August – 14. September
		Jorge Piqueras	16. September – 14. Oktober
Luzern	Kunstmuseum	Europäische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts aus Luzerner Privatbesitz	27. August – 24. September
	Hofgalerie	Samartino	14. Juli – 15. Oktober
	Galerie Rosengart	Picasso. Gemälde 1950–1960	1. Juni – 30. September
Rapperswil	Galerie 58	Richard P. Lohse	2. September – 27. September
St. Gallen	Kunstmuseum	30 junge Deutsche	23. Juli – 16. September
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Herbert Boeckl	20. August – 1. Oktober
	Munot-Galerie	Arthur Hurni	8. September – 30. September
Thun	Kunstsammlung	Der Surrealismus und verwandte Strömungen in der Schweiz	17. September – 22. Oktober
	Galerie Aarequai	Robert Schär	8. September – 4. Oktober
Winterthur	Kunstmuseum	Pablo Picasso. Linolschnitte 1958/60, La Tauromaquia 1960	26. August – 1. Oktober
	Galerie ABC	Yozo Hamaguchi	19. August – 16. September
		Robert Wehrlin	21. September – 21. Oktober
	Galerie im Weißen Haus	Ernst Graf	26. August – 16. September
		Hans Affeltranger	23. September – 14. Oktober
Zürich	Kunsthaus	Ernst Gubler	5. September – 11. Oktober
		Die Kunst der Hethiter	20. September – November
	Kunstgewerbemuseum	Aus Zelt und Wigwam. Indianer Nordamerikas	16. Mai – 16. September
		Buchbinder Friedhold Morf	16. September – 22. Oktober
		Menschen im Krieg. Photos von Robert Capa	23. September – 22. Oktober
	Strauhof	Ernst Siegenthaler – I. und E. Koehn – Tadeusz Wojnarski	13. September – 1. Oktober
	Galerie Beno	Josef Wedewer	6. September – 26. September
		Lattanzi – Schreib	27. September – 17. Oktober
	Galerie Suzanne Bollag	Contrastes III	15. August – 30. September
	Haller-Atelier	Josef Wyss – Lea Zanolli – Arnold Zürcher	3. Juli – 30. September
	Galerie Daniel Keel	Henri Roulet	29. August – 19. September
		Dichterzeichnungen. Von Ringelnatz bis Dürrenmatt	20. September – 21. Oktober
	Galerie Läubli	Robert Lienhard	5. September – 23. September
		Sapone	26. September – 13. Oktober
	Galerie Lienhard	Präkolumbianische Kunst	23. August – 16. September
		Bonfanti	20. September – 7. Oktober
	Orell Füssli	Peter Herbener	26. August – 23. September
		Ernst Leu	30. September – 28. Oktober
	Rotapfel-Galerie	Arnold Brügger	2. September – 30. September
	Galerie am Stadelhofen	H. U. Steger	9. September – 15. Oktober
	Galerie Walcheturm	Hans Erni	30. September – 29. Oktober
	Galerie Wenger	Tapisserien von Johanna Nissen-Grosser, Daniel de Coulon, Janna Doebele	1. September – 30. September
	Wolfsberg	Junge Winterthurer Maler – M. Redard	7. September – 30. September
	Galerie René Ziegler	André Beaudin	15. September – 19. Oktober

Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC. Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr