Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

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

Heft 2: **Neue Formen des Wohnens**

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

Planung in den Genuß eines leistungsfähigen Expreßstraßensystems zu kommen.
In der zweiten Hälfte der Tagung berichteten Prof. Dr. K. Leibbrand, ETH Zürich, über den Basler Gesamtverkehrsplan vom Juni 1958 und Dr.-Ing. H. J. Rapp, Basel-Muttenz, über den Gegenvorschlag der Basler Architektenverbände. Beide Pläne kennen die Leser der Basler Chronik aus dem Juniheft 1960. Der Vorschlag der Fachverbände geht dahin, den Transitverkehr und den äußeren städtischen Verkehr auf einer ringförmigen Sammelschiene zu vereinigen, welche sich zu mehr als drei Vierteln auf den Böschungen der Eisenbahnanlagen unterbringen ließe. Prof. Leibbrand dagegen läßt den von der Schweiz kommenden Basler Zielverkehr wurzelförmig in den Cityverkehr übergehen; die wichtigste Abgangsader würde vor dem Bahnhof vorbei über einen Heuwaage-Viadukt in den Steinengraben gelegt und endet am Holbeinplatz. Diese hart an der innersten Innenstadt vorbeiführende Linie nennt Prof. Leibbrand die «schützende Hand» über der Altstadt, denn er glaubt, daß nur eine weit innen gelegene Straße die Altstadt entlasten kann. Er bestreitet deshalb, daß der von den Fachverbänden vorgeschlagene Tangentenring von 3 km Durchmesser die Innenstadt merklich beeinflussen wird.
Es wurde sehr deutlich, daß Prof. Leibbrand eben von der Vorstellung ausgeht, das Privatauto sei noch ein «von Tor zu Tor» gehendes Verkehrsmittel, während die Fachverbände bezweifeln, daß die Städte jemals soweit korrigiert werden können, daß innerstädtische Ziele wieder von Privatautos erreicht werden können. Wohl führt uns das Auto zu den Toren unserer entfernt liegenden Wohnstätten, aber wenn wir in die Innenstadt wollen, so müssen wir den Wagen an geeigneter Stelle verlassen. Gar den interurbanen Verkehr in den Eingeweiden der Geschäftsstadt zu verankern, betrachten die Basler Fachleute als Illusion. Einig waren sich Prof. Leibbrand und der Vertreter der Verkehrsverbände darin, daß Basel ein Zielort des Verkehrs ist, so daß Umgehungsstraßen zwischen den Autobahnenden der Stadt überhaupt keine Entlastung bringen.
Nachdem der Tagungsleiter und die Redner betont hatten, daß Laien nur eine geringe Verständnisfähigkeit für Verkehrsprobleme haben und Presseleuten insbesondere jegliches Begriffsvermögen in dieser Richtung abgehe, kam die Diskussion nur schüchtern in Gang. Dann aber wurde gerade dieses Thema der Verständlichkeit aufgegriffen. Prof. Leibbrand, der den Plan der Fachverbände als eine Spielerei nach Feierabend bezeichnet hatte und der seine eigenen Lösungen mit dem Argument verteidigte, sie beruhten auf Ausrechnungen und über Mathematik lasse sich nicht streiten, mußte sich sagen lassen, daß man nicht die Richtigkeit seiner Ausrechnungen, sondern seiner Fragestellungen anzweifle. Er berechnet die Verkehrszunahme in einem prinzipiell unveränderlichen Verkehrssystem, während es doch das Ziel aktiver Stadtplanung wäre, dieses System zu erweitern und die Stadtmitte aufzulockern. Lucius Burckhardt

Dritter Geisteswissenschaftlicher Kongreß
München, 21. bis 25. November 1960

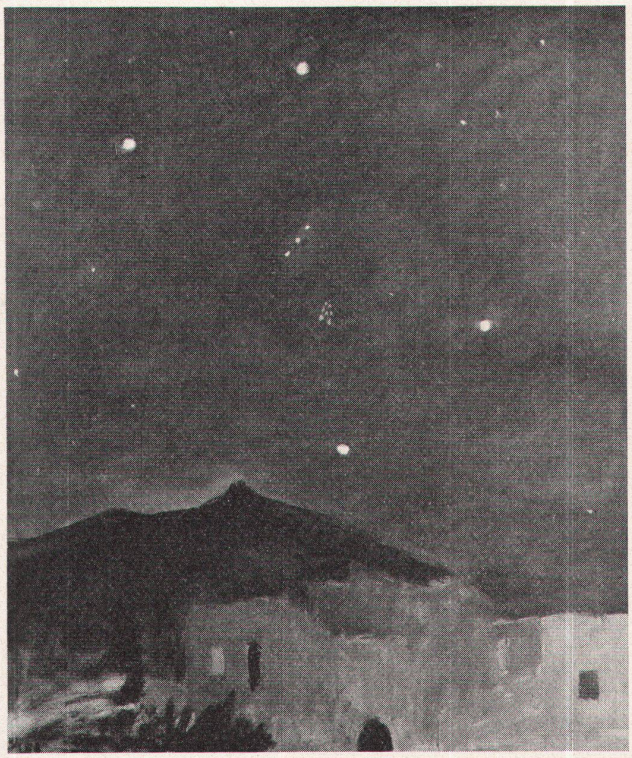
Das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, zusammen mit dem Bayrischen Rundfunk, dem Deutschen Werkbund Bayern und der Münchener Volkshochschule, hatte fünf Hauptreferenten und mehr als zwanzig Diskussionsredner aus Deutschland, der Schweiz, Frankreich, Österreich und den USA eingeladen, sich unter dem Stichwort «Die zwanziger Jahre» mit Themengruppen der Politik, Soziologie, Publizistik, Literatur, Theater sowie dem Bauhaus – dieses an erster Stelle – auseinanderzusetzen.
Daß das Bauhaus zum Thema des Eröffnungstages gewählt wurde, erklärt sich aus der Teilnahme des Werkbunds, der vom 19. bis 21. November auch ein Werkbundtreffen und die Eröffnung der Ausstellung «Gestaltete Umwelt» angesetzt hatte.
Während für jeden der folgenden Abende ein Ausschnitt aus einem Geschichte gewordenen Tatsachenkomplex vorgesehen war, hatte das Kongreßprogramm für die zeitgeschichtliche Einordnung des Themas «Bauhaus» keine Anhaltspunkte gegeben. Wollte man fragen, welche Zusammenhänge dem Verständnis und der Verständigung am besten gedient hätten, so würde man vermutlich zwischen Erziehung und bildenden Künsten zu wählen haben, obwohl diese beiden Gruppen in der Tagesordnung nicht vertreten waren. Der Referent, Prof. Siegfried Giedion, Zürich, wies rückblickend auf eine Fülle von Verbundenheiten hin, die er zu den Ausstrahlungen des Bauhauses zählte, und die anwesenden Bauhausmeister George Muche, Wasserburg, und Josef Albers, New Haven, versuchten etwas von der Atmosphäre und den pädagogischen Bestrebungen des frühen Bauhauses zu vermitteln. Aber die endgültige Einordnung des Bauhauses in die Zeitgeschichte hat sich auch an diesem Abend nicht vollzogen.
Die am letzten Tage des Kongresses im Rahmen der Generaldiskussion von Prof. Gustav Hassenpflug, München, vorgebrachten Ergänzungen in bezug auf das Bauhaus und dessen Auswirkungen hätten als Ausgangspunkt für eine Diskussion über heutige Probleme dienen können, wenn, wie von zwei Seiten angeregt wurde, auch die jüngere Generation zu Worte gekommen wäre. Da dies nicht beabsichtigt war, fehlte dem Thema «Bauhaus» auch die Bezogenheit auf die Gegenwart, die allen andern Themen eine entschieden aktuelle Note verliehen hatte.
Man konnte sich auch diesmal, wie schon bei früheren Gelegenheiten, nicht des Eindrucks erwehren, daß trotz der großen Zeitspanne zwischen damals und heute das Bauhaus einer öffentlichen Diskussion noch nicht zugänglich ist. Das mag vielleicht seinen Grund darin haben, daß auch innerhalb des Bauhaus-Kreises manches, das der Klärung bedarf, bisher unausgesprochen geblieben ist. Denn erst wenn ein grundlegender interner Meinungsaustausch stattgefunden hat und die letzte Spur esoterischer Abgeschlossenheit hinweggewischt ist, kann eine Diskussion über das Bauhaus vor einem öffentlichen Forum zu fruchtbaren Ergebnissen führen.
Daneben aber besteht die Möglichkeit, das Phänomen Bauhaus mit den der wissenschaftlichen Forschung zur Verfügung stehenden Methoden zu untersuchen und auf diesem Wege – vielleicht – zu einem ergänzenden, objektiven Ergebnis zu kommen. Das vor kurzem in Darmstadt gegründete Bauhaus-Archiv könnte der erste Schritt in dieser Richtung sein. L. M.

Ausstellungen

Zürich

Ernst Morgenthaler
Kunsthaus
10. Dezember 1960 bis 15. Januar 1961

Die repräsentative, 227 Werke umfassende Ausstellung im Kunsthaus ehrte einen Künstler, der schaffend seinen 73. Geburtstag beging und als gebürtiger Berner seit beinahe dreißig Jahren in Zürich wohnt – mehr noch: Zürich als Stadtbild, den Zürcher als Menschen, die nahe Landschaft als Symbol friedlicher Wandlung darzustellen wußte.
Die Bilder, Zeichnungen und Aquarelle bewiesen in der Art, wie sie ausgewählt und einander gegenübergestellt waren, Verständnis und Zuneigung zum Werk



1

dieses zürcherischen Malers und gaben dem Besucher einen bleibenden Eindruck. Von den allerfrühesten Werken aus dem Jahre 1916 erscheinen die Gemälde, verglichen mit den Zeichnungen, befangener; Witz und äußere Aktivität sprechen dagegen bereits aus dem ersten Bleistift-Selbstbildnis. Bei Morgenthalers Werk gilt es jedoch weniger, eine Entwicklung abzuschreiten, als vielmehr die ruhige Begabung zu verfolgen, in der wechselnd die Eindrücke sich spiegeln, und da sind es denn vor allem die Bilder des letzten Jahrzehnts, die den Kunstfreund beschäftigen. Die Aquarelle von der australischen Reise 1958 gehören zum Besten innerhalb des ganzen Werkes, weil in ihnen – scheinbar ohne Mühe und Absicht – die Erfahrung eines Lebens sich mit der Erwartung auf durchaus Fremdes trafen. Die kleinen Blätter, hellfarbig meist, zeigen weite braune Hügel, Schafherden, abgestorbene Bäume, und sehr oft ist dabei in ihrer Knappheit etwas vom Vermögen der chinesischen Tuschzeichner zu spüren, das All in einem Stück Landschaft oder einer Blume allein darzustellen. Die liebliche Enge der zürcherischen Landschaft, der bewimpelte See, die Möwen und Tauben, Kinder im Schnee – all das, was Morgenthalers frühere Landschaftsbilder dem Zürcher wert und teuer gemacht hat, erfährt hier eine Umsetzung ins Zeitlose, kaum an den Ort Gebundene. Auch bei den Ölgemälden der letzten Jahre erkennt der Betrachter, wie das innere Auge des Malers zu schauen beginnt, wie Erinnerung und Traum das impulsive Porträtieren der Landschaft ablösen. Es entstehen großflächige, meist dunkle und geheimnisvolle Abendlandschaften oder Waldszenen, Sternbilder und Schneelandschaften, deren Bewegungslosigkeit noch reicher an künstlerischem Ausdruck ist als die Aktivität der Gemälde aus der früheren Zeit.

Vor diesen jüngsten Werken tat der Betrachter der Ausstellung unwillkürlich einen Blick zurück zum Porträt Hermann Hesses, der Morgenthaler verschiedentlich als Modell gesessen und ihm viele Stunden Gelegenheit zu Gesprächen gegeben hat. Es ist – man erlaube uns für einmal diese literarische Anspielung –, als sei auch Morgenthalers Kunst von einer Art «Morgenlandfahrt» erschöpft und geläutert zurückgekommen. U. J.

1
Ernst Morgenthaler, Orion, 1956. Privatbesitz Zürich

2
Jean Dubuffet, Le Chien rôdeur, 1955. Pierre Matisse Gallery, New York

Photos: Walter Dräyer, Zürich

2

Jean Dubuffet
Kunsthaus
17. Dezember 1960 bis 15. Januar 1961

Der Zufall wollte es, daß in Zürich zwei Antagonisten wie Jean Dubuffet und Richard P. Lohse zur gleichen Zeit zu sehen waren. Eine anschauliche Lehre von der polaren Situation, in der sich die Kunst in unseren Tagen befindet. Die Frage nach der Richtigkeit der einen oder anderen Aussageart zu stellen, ist müssig, seitdem, beginnend mit dem 19. Jahrhundert, die Situation der Kunst – vorübergehend? – dialektisch, simultan geworden ist. Man ist versucht, von koexistenten Kräften zu sprechen.

Man hat von Dubuffets Art der künstlerischen Äußerung, die man mit dem Wort «brut» verbindet oder, besser, verband, gesagt, daß sie Schrecken einjage. Andrerseits hat sie ironisch-sarkastisches Echo hervorgerufen. Beides ist wohl unrichtig. Richtig scheint es mir, die interpretatorische Aufbauschung abzuweisen, die übrigens nicht nur Dubuffet gegenüber angewandt wird. Auch Periodeneinteilungen durch den Künstler selbst sind ebenso lächerlich wie etwa die schwülstig historisierenden Bildtitel Mathieus. Die Wertung? Auch diese Frage sollte man nicht zu ernst nehmen. Wichtiger ist es, die Frage der unmittelbaren Wirkung heute zu stellen. Sie ist ohne Zweifel stark. Die Kraft der schaffenden, wirkenden, von innen heraus sehenden Persönlichkeit ist groß; der Betrachter wird unmittelbar von ihr betroffen. Von der Direktheit, mit der der Maler sich ausdrückt, von der formalen und materialen Phantasie, die gleichsam nach oben gespült wird. Aus brodelnden unteren Reservoiren, aus denen auch die täppischen Gespensterfiguren aufsteigen. Mag prähistorisches oder exotisch primitives Kunsttun den Anstoß gegeben haben – was dann aus der Hand Dubuffets kommt, besitzt jenes geheimnisvolle Leben, das Malen zum Kunstwerk macht. Das gleiche – in noch verstärktem Maß – gilt für die Farbmaterie. Sie mag etwas von Brei haben, aber sie lebt, wenn auch ein unheimliches Leben voller Hebungen und Schwebungen (wörtlich gesprochen), die einer echten Dynamik entspringen. Merkwürdige Mischungen – Herkunft Surrealismus, ja bei einigen Bildern unmittelbar Max Ernst – entstehen: kompakte Farbmassen, Kombinationen von brockenartigen Einzelgebilden, die sich zu unrealen, kettenartigen Ornamentstrukturen vereinigen. Bei Jan Toorops Art-Nouveau-Malerei kann man Ähnliches finden. Auch bei Kieselfeldern Hodlers.

Das Geschlossenste hat Dubuffet in Bildern bald nach 1955 gegeben. Es sind reine ungegenständliche Flächengebilde ohne figürliche Episoden; technisch arbeitet der Maler mit aufgeklebten Stoffen (Leinwand und anderen Materialien), ohne auf mosaikartige Resultate zu zielen. Hier kommen Bilder von ungewöhnlicher farbiger und materialer Geschlossenheit zustande, mit denen sich der Maler als ein wirklicher Maler von hohen Graden erweist. Bei diesen Bildern noch mehr als bei den mit rein malerischen Mitteln geschaffenen «Texturologien», die etwas von astronomischen Himmelskarten besitzen. Diese sind Anzeichen von Beruhigungsvorgängen im künstlerischen Temperament Dubuffets. Die sorgfältige malerische Technik dieser Bilder kehrt in der Serie der «Barbes»

wieder, in denen die sarkastische Lust jetzt in heiterer Ausprägung sich Ausdruck verleiht.
Die Vielheit der Erscheinungsformen und der inneren Themen Dubuffets, die mit durchgearbeiteter, souveräner und phantasievoller malerischer Hantierung auftritt, ist der Beweis dafür, daß hier ein Typus am Werk ist, der im zwanzigsten Jahrhundert «Künstler» genannt wird.

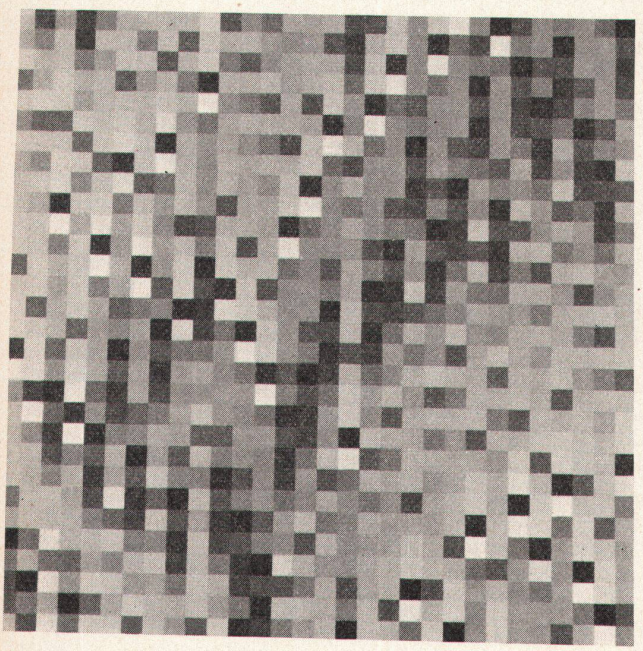
H.C.

Richard P. Lohse
Galerie Lienhard
8. Dezember 1960 bis 5. Januar 1961

Eine Einzelausstellung Lohses in Zürich war längst fällig. Lienhard hat sie einer größeren Institution vorweggenommen. Er zeigte in vorzüglicher Anordnung, bei der man die Mitwirkung des Malers zu spüren glaubte, über fünfzig Werke Lohses, deren größerer Teil aus den letzten zehn Jahren stammte. Der Eindruck war außerordentlich: konzentriert, von einem immer wieder überraschenden Reichtum, um so überraschender bei bewußter Beschränkung auf einige wenige bildnerische Prinzipien, wohlausgewogene Farbbeziehungen und -klänge, überzeugender Aufbau der Elemente, Zusammenfügung und Ausdehnung in den Gedanken des Bildbaus, bei aller Strenge und selbst auferlegter Disziplin erstaunlich gelockert in der Wirkung, bei mehrfachem Betrachten haltbar wie beim ersten Erblicken. Spiel und Ernst, Größe ohne jede Pathetik, die auch im Bereich des Geometrischen ihr Unwesen treiben kann, bei aller Bestimmtheit im Grunde liebenswürdig und, wie schon von anderer Seite gesagt wurde, heiter.
Auch hier stellt sich die Frage, wie diese erstaunliche Wirkung zustande kommt. Lohse selbst betont die Bedeutung des Rechnerischen, des Logischen im Aufbau, und der Betrachter kann, wenn er sich die – ach so seltene – Ruhe nimmt, verhältnismäßig leicht dem Aufbau der Form- und Farbgruppen folgen; er kann die Symmetrien und Asymmetrien, er kann die Etappen der Progressionen in seinem eigenen Auge und Geist mitvollziehen. Alle diese Elementarbeziehungen, Verteilungen, Ausbalancierungen und optischen Beziehungsvorgänge bilden ein Gefüge, dessen Sinn dem Bereich des Geistigen angehört. Sie sind vom Bildautor gedacht, entwickelt und realisiert. Schon diese Dinge berühren den Geist des Betrachters, wie sie aus dem bewegten Geist des Autors entstanden sind. Man darf statt «berühren» auch sagen: erregen. Denn ein wirklicher geistiger Vorgang ist in diesem Sinne «erregend», das heißt Leben schaffend. Ins Künstlerische wird aber der Vorgang durch das Maß überführt, nach dem sich die Bildelemente realisieren. Diese Überführung ist die Leistung der künstlerischen Persönlichkeit, die sich bei Lohse durch besondere Stärke und Reinheit auszeichnet.
Die Möglichkeit, eine bestimmte Zahl von Bildern, das heißt ein «Œuvre», zusammen zu sehen, beantwortete auch die Frage nach dem Schematismus, die immer wieder vor Werken geometrischer Observanz gestellt wird. Nicht um Schematismus handelt es sich hier, sondern um Einheitlichkeit. Im Prinzip. Einheitlichkeit (als innerer Ausdruck) selbst bei Gebilden, die durch die Beschränkung auf Parallelprinzipien in der Nähe des Schematischen stehen.
Die auf geometrischen Elementen und Elementarbeziehungen beruhende bildnerische Sprache verlangt – will sie zum Kunstwerk gelangen – eine optische Sensibilität und eine geistige Vertiefung von außerordentlichem Ausmaß. Die Ausstellung Lohses hat uns erneut davon überzeugt, daß – von hier aus gesehen – Lohse das Recht besitzt, die geometrische Sprache anzuwenden, weil er die Kraft besitzt, aus ihrer Tiefe zu schöpfen.

H.C.

Richard P. Lohse, 30 systematische Farbtonreihen, 1950/55
Photo: Walter Dräyer, Zürich



Lausanne

Oskar Dalvit
Galerie de l'Entracte
du 15 décembre 1960 au 14 janvier 1961

Cette dernière exposition d'Oskar Dalvit à Lausanne était mieux qu'une bonne exposition. On y trouvait en effet, en même temps qu'un ensemble de toiles d'excellente tenue, la surprise d'un renouvellement amorcé dans quelques compositions seulement, mais qui soulève le plus vif intérêt. Sans rompre brutalement avec le passé, l'artiste nous montre un univers plus élargi dans des travaux où la forme moins serrée supprime toutes traces de géométrie. Le dessin s'estompe, le trait cède le pas à la tache, et toute la composition est sous l'emprise d'un élément nouveau chez cet artiste: l'atmosphère. C'est un univers fluide, éthéré, situé dans l'infini et dans lequel évoluent des formes mouvantes, effrangées, qui semblent sur le point de se dissoudre pour s'en aller, sans doute, se reconstituer dans une organisation différente. On retrouve là le mélange de sensibilité et de calcul, d'inspiration et de technique qui toujours fut un des caractères de la peinture de Dalvit et qui aboutit maintenant à un climat poétique intensifié. C'est toujours le même sérieux dans la recherche, mais elle s'accompagne de plus d'audace, et la liberté de création bénéficie d'un esprit plus détendu.
C'était là l'élément marquant de cette exposition, mais celle-ci comportait tout un ensemble de toiles qui participent d'une manière qui nous est familière. Les formes, morcelées, composent une mosaïque de taches chatoyantes disposées dans un espace plus calme, ou alors elles semblent surgir du lointain dans la trouée d'une résille dont les mailles sont tissées de l'extérieur vers l'intérieur de la toile. Certaines ont des sonorités particulièrement chaleureuses et une densité de pensée plastique qui en font des compagnes captivantes.

G. Px.

Tharrats
Galerie Kasper
du 30 novembre au 24 décembre 1960

Depuis sa première exposition à Barcelone en 1950, Tharrats n'a cessé de se confirmer comme l'une des personnalités marquantes d'un mouvement qui compte depuis quelques années comme la plus dynamique expression de l'art vivant actuel. C'est dire l'intérêt de l'ensemble considérable qu'avait réuni la galerie Kasper où nous pouvions, à travers des techniques différentes: huiles,

peintures sur papier, peintures et collages, suivre dans ses ramifications les plus nuancées la démarche de l'artiste.
Non-figuratif, Tharrats n'est cependant pas abstrait. On le voit plutôt projeter sur la toile ou le papier les symboles plastiques d'une pensée sans doute un peu vagabonde, sûrement poétique, mais qui toujours se rapporte à des sujets de préoccupation ou d'inquiétude qui ne sont rien d'autre que le résultat de réflexions sur la condition humaine. Le vocabulaire forcément elliptique, allusif et qui recherche l'expression indirecte, trouve son équivalent dans les titres portés par les œuvres, en lesquels nous trouvons d'utiles indications. «Sranyl», «Cœur de diamant» nous introduisent dans un univers un peu mystérieux dont l'ombre est éclairée d'éclatantes déchirures lumineuses. Et de fait, Tharrats se montre un excellent luministe, habile à tirer parti du clair-obscur comme d'ailleurs d'accords en demi-tons subtilement établis et qui, avec toute l'énergie nécessaire, créent une tension dramatique réelle.
Tharrats est incontestablement un peintre. Il faut admirer dans ses travaux la beauté du geste calculé, la belle écriture souple et ferme, le sens de l'opposition et du contraste qui, appuyés par une main habile, accentuent dans ses compositions aériennes, peuplées de nuées, la puissance des formes dynamiques qui les parcourent. G. Px.

Sculptures et livres d'essai
Galerie Bridel
du 15 décembre 1960 au 5 janvier 1961

C'est une manifestation de haut goût et d'un très grand intérêt qu'avait organisée la galerie Bridel. Un imprimeur qui vise plus à la qualité artistique qu'au succès commercial, Chabloz, avait réalisé quelques livres d'essai en collaboration avec quelques artistes. On vit alors l'admirable résultat d'un travail d'équipe et beaucoup de talents réunis dans une petite salle. Prébandier, sculpteur et graveur, Albert Yersin, graveur, Meystre, peintre, et Henriette Grindat, photographe, qui eux-mêmes avaient fait appel à des poètes et écrivains de valeur, ont trouvé en Chabloz plus qu'un imprimeur, un interprète qui par le choix des caractères, l'aménagement typographique et la mise en page, dont les rythmes associaient très harmonieusement l'esprit des poèmes, la composition typographique et le graphisme, la plastique et la photographie, faisait de son métier plus qu'un instrument, un complément artistique de premier ordre. L'exposition était complétée par un ensemble de figures, bronze ou argent, de Léon Prébandier, dont tous les visiteurs de l'exposition des jeunes artistes suisses à Saint-Gall l'an dernier ont pu déjà apprécier l'intérêt. G. Px.

Münchener Chronik

Sommer und Herbst waren überreich besetzt mit Ausstellungen. Durch die unglückliche Lage Berlins konzentrieren sich, außer dem Rheinland, immer mehr Darbietungen auf München. Der «Eucharistische Kongreß» bot grandiose bildnerische Rückblicke auf die süddeutsche Gestaltung katholischer Glaubensinhalte durch die Jahrhunderte. Neben der Malerei und Plastik zur Eucharistie (Residenz) sah man die mittelalterlichen Urkunden der bayerischen Kirchen (Staatsbibliothek), vor allem die «Süddeutsche Frömmigkeit» (Stadtmuseum) in sämtlichen Bereichen, von der Volks- bis zur hohen Kirchenkunst, wobei die Schmuck-Farbenfreudigkeit und drastische Phantasie des bayerischen Stammes wahre Triumphe feierte.
Dann gab es im Haus der Kunst die große jährliche Ausstellung, die einen Querschnitt jeweils durch die deutsche Produktion der Gegenwart legt. Sie ist leider an verschiedene Künstlervereinigungen gebunden, und die Auswahl wird immer wieder von den sehr subjektiv bleibenden und sich einander rückversichernden Künstlern allein besorgt. Am aktuellsten hier immer die «Neue Gruppe». Dann folgte der «Deutsche Künstlerbund», der seine zehnte Jahresschau diesmal in München abhielt. Die Auswahl ist hier einheitlicher und strenger und kann sich international durchaus sehen lassen. Diesmal war die Plastik hervorgekehrt, die doch sonst neben der Malerei meist stiefmütterlich behandelt wird. Hierbei beeindruckten besonders Karl Hartung, Wilhelm Loth, Emil Cimiotti, Herbert Hajek, Jendritzko und die Meier-Denninghoff. Aber auch Koenig, Lörcher, Brenninger, Bechteler als Gegenständliche. – Die gegenständliche Malerei reichte vom 83jährigen Purrmann bis zu Meistermann, der mit seinem Bildnis «Carlo Schmidt» sehr problematisch zum Objekt zurückkehrt. Überzeugender wirkte die «freie» Malerei von Nay, Winter, Trier, Ritschl, Kuhn, vor allem von Emil Schumacher. Daneben fand sich mathematisierender Monochromismus bei Piene, Mack und anderen. Von den jüngeren Deutschen interessierten diesmal Bilder von Hoehme, Bendixen, Walter Raum und C. J. Fischer. Nicht geglückt war eine Abteilung «Das frühe Bild in Malerei und Plastik», wobei man die jähe Entwicklung heutiger Kunst grundsätzlich aufweisen wollte. Man hätte hier zeitlich etwas weiter auseinanderliegende Werke bringen sowie ein frühes und ein spätes Bild direkt nebeneinander hängen müssen, um die großen Wandlungen und Spannungen sinnfällig zu machen.
Aktuell und belebend wirkte dann eine Schau der Städtischen Galerie, in der man das heutige Ringen zwischen tachistischen Möglichkeiten und durchgehender Strukturierung deutlich machen wollte, für Deutschland mit Baumeister, der überall anregte, dem lyrischen Bissier, dem malerischen Platschek, dem vehementen Sonderborg, dem subtilen E. Schumacher und dem noch einmal ins Figurative gehenden Wessel. Für Frankreich mit dem wirbelnden Improvisator Mathieu, dem wie mit Lettern spielenden Michaux, dem in muschelschleimigen Farben ausflutenden Fautrier und dem in Schwärmen komponierenden Serpan. Für die USA mit dem düsteren Kline, dem bewegten De Kooning und dem farbenreichen Bultman, für Spanien mit dem dynamischen Saura und dem feierlichen Tápies, für Italien mit dem tumultuarischen Vedova und dem erstaunlichen, die verschiedensten Materialien montierenden Burri, für Holland mit dem farbenstrotzenden Appel. Überall zeigte sich, daß die Malerei sich in neuem, elementarem «Sturm und Drang» befindet, die ungegenständlichen Ausdrucksformen noch immer die besten Chancen besitzen und das Lebensgefühl der verschiedenen Länder- ja Kulturkreise immer mehr zusammenwächst, wobei die geistigen Nationalkonstanten zurücktreten. Ein ganz natürlicher Vorgang der heutigen kulturellen Kommunikation. Es schwindet derjenige Teil der Stammes- oder Ländereigentümlichkeiten hinweg, der auf relativer Isolierung bestand. Und nur die großen Individuen bleiben, jeweils internationale Gefolgschaftsketten bildend, den geistesgeschichtlichen «Schule»-Begriff, unter den wohl auch die jeweiligen «Richtungen» subsumiert werden können. Alles das sichert noch genügend Polyphonie des Ausdruckes in einer und derselben Zeit.
Die Städtische Galerie brachte mit einem Festakt die Förderungspreise Münchens für das Jahr 1960 zur Verteilung. Sie fielen an den Architekten Hans Maurer, der die großen Siemens-Bauten gestaltet, an den Maler Hans Platschek, der die Zeitschrift «Blätter und Bilder» herausgibt, und an den Bildhauer Fritz Koenig. Seitdem München Dr. Hohenemser als Kulturreferenten hat, werden entsprechende Aufgaben der Stadt lebendiger angepackt. – Im gleichen Museum wurde der Kunsthändler Günther Franke zu seinem 60. Geburtstag geehrt, indem man

Basel	Kunsthalle	René Auberjonois – Ernest Bolens	28. Januar – 26. Februar
	Museum für Völkerkunde	Polnische Volkskultur	15. Januar – 3. April
	Gewerbemuseum	Gärten, Menschen, Spiele. 100 Jahre Stadtgärtnerei Basel	15. Januar – 26. Februar
	Galerie d'Art Moderne	Karel Appel	11. Februar – 30. März
	Galerie Handschin	Otto Herbert Hajek Kimber Smith	20. Januar – 23. Februar 28. Februar – 20. März
	Galerie Hilt	Madja Ruperti	3. Februar – 3. März
	Galerie Münsterberg	Camenisch	16. Januar – 15. Februar
	Galerie Riehentor	Philip Martin	4. Februar – 19. Februar
	Galerie Bettie Thommen	Tharrats	11. Februar – 28. Februar
Bern	Kunstmuseum	Maurice de Vlaminck	4. Februar – 3. April
	Kunsthalle	René Auberjonois	4. März – 9. April
	Galerie Verena Müller	Jean Cornu Wilhelm Gimmi	21. Januar – 19. Februar 25. Februar – 26. März
	Galerie Schindler	Zao Wou-Ki	10. Februar – 18. März
	Galerie Spitteler	Roland Weber	18. Februar – 11. März
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Walter Krebs	12. Februar – 3. März
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Oscar Cattani	18 février – 12 mars
Genève	Musée Rath	Art Hongrois du XIXe et XXe siècle	13 janvier – 26 février
	Galerie Georges Moos	Bela Czobel	17 février – 11 mars
Glarus	Kunsthaus	Serge Brignoni – Oskar Dalvit – Emanuel Jacob – Karl Jakob Wegmann	12. März – 9. April
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Section vaudoise de la S.P.S.A.S. Louis Soutter	12 janvier – 12 février 2 mars – 22 mai
	Galerie L'Entracte	Georges Aubert	11 février – 10 mars
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A.	René Muller Arthur Schlageter	4 février – 22 février 25 février – 15 mars
	Galerie Paul Vallotton	G. Buchet Casimir Reymond	9 février – 25 février 2 mars – 18 mars
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Jo Hennin	4 février – 19 février
Luzern	Kunstmuseum	Paul Stoeckli Anton Flüeler	5. Februar – 12. März 12. Februar – 12. März
St. Gallen	Kunstmuseum	Josef Eggler	28. Januar – 5. März
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Hans Ulrich Saas – Robert Lienhard	15. Januar – 19. Februar
Thun	Kunstsammlung	Roman Tschabold	5. Februar – 12. März
	Galerie Aarequai	Peter Stein Ernst Ramseier	3. Februar – 1. März 3. März – 5. April
Winterthur	Gewerbemuseum	Kinder malen in Indien und Japan – Wie sehen unsere Schüler Indien?	26. Januar – 5. März
	Galerie ABC	Carlo Baratelli	4. Februar – 25. Februar
Zürich	Kunsthaus	5000 Jahre Ägyptische Kunst	11. Februar – 16. April
	Helmhaus	«Finlandia». Neues Kunstgewerbe und industrielle Formgebung aus Finnland	3. Februar – 5. März
	Strauhof	Réveil Willi Hartung – Klaus Däniker Wladimir Sagal – Katharina Anderegg	25. Januar – 12. Februar 15. Februar – 5. März 8. März – 26. März
	Galerie Beno	Junge Schweizer Künstler	15. Februar – 7. März
	Galerie Suzanne Bollag	Andreas Christen – Emil Müller – Michel Valdrac	10. Februar – 8. März
	Galerie Läubli	Flora Steiger-Crawford – Max Hunziker Maya von Rotz – Ernst Georg Rüegg – Walter Meier	1. Februar – 18. Februar 21. Februar – 11. März
	Galerie Lienhard	Antonio Music	31. Januar – 25. Februar
	Orell Füssli	Heini Waser	11. Februar – 11. März
	Galerie Palette	Arend Fuhrmann Arnold Zürcher – Josef Staub	12. Januar – 7. Februar 10. Februar – 7. März
	Rotapfel-Galerie	Friedhold Morf	9. Februar – 4. März
	Galerie am Stadelhofen	Roland Thalmann Kaspar Ilg	14. Januar – 19. Februar 4. März – 16. April
	Galerie Henri Wenger	Picasso. Eaux-fortes de la Suite Vollard	1. Februar – 28. Februar
	Galerie Wolfsberg	A. Vonzun – H. Wabel – A. Kübler F. M. Herzog – Ch. O. Bänninger – H. Oberli	2. Februar – 25. Februar 2. März – 30. März
	Galerie Renée Ziegler	Pablo Picasso, Linolschnitte	3. Februar – 20. März
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

seine erstaunliche Privatsammlung ausbreitete. Gehören ihm doch 32 Bilder Beckmanns und dessen graphisches Œuvre, ferner Werke von Rohlfs, Nolde, Otto Müller, Klee, Fuhr, aber auch ungegenständliche Arbeiten, wie die von Nay usw. Franke hat seine eigene Linie, die vom deutschen Expressionismus ausging, sich aber auch in die neueren Bereiche hinzog, auch während der Nazijahre durchgehalten.

In die Zeit vor jenem grausamen Einbruch führte der sogenannte «Dritte geisteswissenschaftliche Kongreß», welcher den «Zwanziger Jahren» gewidmet war. Die Professoren Conze und König gaben die politischen und soziologischen Aspekte, die literarischen schilderte Bruno E. Werner, heute Gesandtschaftsattaché in Washington. Die Situation der damaligen Malerei und Plastik fiel leider aus, während S. Giedion sehr eindrucksvoll und grundsätzlich die Lage der Architektur an der Ausstrahlung des Bauhauses und seines Leiters Gropius entfaltete. Parallel ging die diesjährige Tagung des Deutschen Werkbundes mit einer Schau von Architektur und Gerät seiner Mitglieder. Die gut ausgewählte Ausstellung wandert noch durch verschiedene deutsche Städte. Dem literarischen Expressionismus von 1910–23 war eine weitere Ausstellung gewidmet, welche das Schiller-Nationalmuseum zuvor in Marbach gezeigt hatte. Sie enthielt äußerst fesselnde Dokumente und hat in einem ausführlichen wissenschaftlichen Katalog einen bleibenden Niederschlag gefunden.

Was Einzeldarbietungen anlangt, so sei an neuere Arbeiten von E. Wilhelm Nay und Xaver Fuhr erinnert (beide bei G. Franke) und an eine Auswahl von Bildern Hans Platscheks, der hier einen Versuch unternahm, zum Porträt zurückzukehren (Van den Loo), allerdings in einer wilden, äußerst verschlüsselten Weise. An gleicher Stelle gab es Malereien von Asger Jorn, sehr ungleichmäßig im Ergebnis. Kurioserweise waren Kitschbilder aus dem 19. Jahrhundert darunter, in die er frei hineingemalt hatte.

Helena Rubinstein, die 87jährige Verschönerungskönigin, hatte einen Wettbewerb «Die Frau im modernen Leben» ausgeschrieben, an dem sich nur junge Maler beteiligen durften. Merkwürdigerweise waren zu diesem Thema auch abstrakte Bilder zugelassen, obgleich niemand weiß, wie man jenes Thema «gegenstandslos» fassen soll. Die Ergebnisse – kunterbunt, wie man erwarten durfte – liefen quer durch alle Möglichkeiten heutiger Gestaltung. Von den Preisträgern sei auf der gegenständlichen Seite Erhart Michel genannt, auf der ungegenständlichen Hans Platschek.

Die Abgewiesenen, meist Akademieschüler, demonstrierten gegenüber, auf dem geräumigen Königsplatz, mit einer Protestausstellung.

Der British Council brachte seine große Henry-Moore-Ausstellung zu uns, zu deren Eröffnung Herbert Read eine Rede hielt. Da diese Schau in der Schweiz bereits gezeigt wurde, erübrigt sich hier eine Erörterung. Fesselnd war für uns aber, Moore mit B. Heiliger und Wilhelm Loth (beide bei Franke) und Nele Bode samt dem Belgier d'Haese (beide bei Van den Loo) vergleichen zu können. Keiner sucht die plastische Wucht des Engländers. Heiliger transformiert den menschlichen Rumpf in pflanzliche Analogien, Loth läßt, beinah informell, urtümliche Blöcke aus Erinnerungen an Menschenformen wachsen, Nele Bode ist zu phantasievoll zerfällten, wandartigen Gebilden vorgestoßen, und d'Haese ergeht sich in seltsamen Verschalungen, wobei diese beiden gelegentlich beim grotesk Figürlichen landen.

Eine Ausstellung «2500 Jahre bulgarische Kunst» wird nur in München, sonst nirgends in Deutschland gezeigt (Stadtmuseum). Hier spürte man die Lage des seltsamen Landes, das sich bald unter antikem, bald unter byzantinischer und später türkischer Herrschaft befand. Eine Überraschung bilden die Ikonen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, aus dem Geist der Ostkirche entstanden, noch leuchtender in der Farbe als die russischen.

Mit einer Entwicklung des Stuhls von der Antike bis zur Gegenwart wartete die Neue Sammlung auf, die mit alten und neuen Kinderbüchern in die Weihnachtszeit überleitete. Jene Stuhl-Ausstellung war eine gute Leistung nicht historischer Art, sondern systematischer und konstruktiver Typologie.

Für die konservativeren Gemüter gibt es in der Staatlichen Graphischen Sammlung einen guten Überblick über die Zeichnungen von Marées und Adolf Hildebrand. – Auf die zahlreichen Weihnachtsausstellungen können wir uns hier nicht einlassen. Als ganz in sich geschlossen wirkte nur diejenige der «Freunde junger Kunst» (Werkbundräume in der Maxburg), wo aus den Leihbeständen das Beste und Aktuellste deutscher farbiger Graphik gezeigt wurde. Man konnte diese preiswerten Blätter entleihen oder kaufen. Franz Roh

Chronique Milanaise

Les prix de peinture, qui sont assez nombreux en Italie, sont un indicateur assez exact des intérêts de la critique et du marché. En ce début de saison, à Milan, ce sont deux tendances bien marquées de la jeune peinture italienne (et plus particulièrement milanaise) qui semblent avoir obtenu la préférence des jurys. En premier lieu la «figuration organique» d'un certain nombre d'anciens tenants (d'ailleurs n'ayant pas dépassé la trentaine) du néoréalisme. Il s'agit d'une sorte de description d'objets en mouvement tendant à l'abstraction, mais au-delà de l'équilibre de la composition dérivé du néoplasticisme et du nouvel impressionnisme lyrique de quelques abstraits italiens des générations précédentes. Ces jeunes peintres, dont les meilleurs se nomment Vaglieri, Aricò, Romagnoni, Ceretti, par le caractère franchement descriptif du signe (quoique employé d'une façon très allusive), se trouvent en opposition au tachisme et à l'informel. Leurs maîtres sont plutôt Bacon, Giacometti et Matta. L'autre tendance constitue un mélange d'influences de la peinture lyrique et contemplative de Rothko et du parfait emboîtement de superficies représenté par Poliakoff et de Staël. Ces peintres, qui se nomment Olivieri, Vago Della Torre, sont surtout intéressés par une image de la lumière en mouvement. C'est à une peinture de cette dernière tendance qu'a été attribué cette année le Grand Prix «San Fedele», et précisément à Della Torre (artiste qui se rapproche le plus de la poétique de Rothko). Bepi Romagnoni, appartenant à la première des tendances décrites, a obtenu le Grand Prix Apollinaire, dernier venu parmi les prix de peinture milanais et dont est promotrice la galerie du même nom.

Le prix «Marzotto» s'est transformé en 1960 en «Marché Commun de la peinture», groupant des artiste des six pays du MEC. L'exposition des œuvres retenues par le jury devenu international a eu lieu à Milan, dans les salles de la «Permanente», avant de franchir les frontières italiennes. Si les différentes expressions de l'informel et du tachisme étaient prédominantes, c'est à un artiste figuratif que le Grand Prix a été attribué: le peintre sicilien bien connu Renato Guttuso, dont l'art constitue en Italie un prolongement de l'expressionnisme. Au «Marzotto», les figuratifs étaient en minorité: nous avons retenu les noms de Cassinari, Vespignani et Cottavoz. Le surréalisme tendant au trompe-l'œil était représenté par Landuyt et Cagli; l'informel «vital» par Aléchinsky, Moreni, Vedova; l'informel de matières par Dahmen, Vandercam, Morlotti; l'abstraction

lyrique par Kolosvary, Dmitrienko, Ajmone, Cavael, Bendixen; la «figuration organique» par Vaglieri, Strazza, Scanavino; la peinture de signe par Sanfilippo et Prassinos. Le tachiste allemand Nay ainsi que l'abstrait belge Sevrancks, voisin de Kandinsky, étaient un peu les dieux tutélaires de cette vaste exposition, somme toute assez uniforme.

Certaines galeries de Milan ont tenté ces mois derniers de réunir les œuvres de jeunes peintres ou sculpteurs sous le titre commun de «nouvelles tendances». La galerie Pagani del Grattacielo a commencé par un choix dû au critique Kaisserlian, où l'on retrouvait des «figuratifs organiques» tels que Romagnoni, Valeri-Adami, Volpini, des abstraits plus déclarés et le néoromantique Cazzaniga. La galerie San Fedele a présenté quatre jeunes sculpteurs, dont le plus intéressant était Bodini, s'inspirant tour à tour de l'expressionnisme le plus cruel et de la ligne serpentine et décadente de Klimt. C'est le Salone Annunciata qui a eu le mérite de présenter le choix le plus intéressant de jeunes artistes. On y trouvait naturellement les «figuratifs organiques» dont nous avons déjà mentionné les noms; deux salles pourtant se détachaient de ce qui semble devenir très rapidement un mouvement académique, bien que limité à l'Italie pour le moment: celle des abstraits lyriques s'inspirant en partie de Rothko, dont Olivieri est sans doute le plus personnel, et celle contenant d'admirables et sombres peintures de Roberto Scuderi et les sculptures «germinales» de Günther Roth.

Cet automne de nouvelles galeries se sont ouvertes à Milan. La plus grande, la galerie Lorenzelli, a débuté par une très belle sélection d'œuvres de Nicholson, tandis que la Minima (dont le nom indique l'exiguïté de la salle) a offert au public sept splendides Poliakoff de la meilleure production et munis d'un excellent «pedigree», ainsi que des gouaches de Mathieu. La galerie Schwarz a tenté de relancer le surréalisme par une intéressante exposition consacrée à l'art fantastique italien, d'Arcimboldo à Clerici en passant par Piranèse et les Métaphysiques. Parmi les expositions qui ont suivi, nous avons retenu celle de Meret Oppenheim.

La galerie L'Ariete a poursuivi son illustration de la nouvelle peinture américaine en présentant des œuvres assez insolites: cercles concentriques chez Noland, amples coulées de peinture liquide chez Louis. Des rouleaux de peinture et des films d'animation abstraits de Hans Richter ont été en décembre l'attraction de la galerie Pagani del Grattacielo, tandis que se mesuraient deux représentants de l'abstraction «naturaliste» nord-italienne à la galerie Il Milione et à la galerie Pater: Chighine avec ses peintures de plus en plus décoratives et Bionda touchant à un lyrisme informel très sobre. Mais ce qui a le plus intéressé le public milanais pendant ces mois derniers a été la grande exposition au Palais Royal, qui réunissait les plus beaux trésors des antiquaires italiens. Cette exposition a répondu à l'engouement actuel pour les meubles et les bibelots d'époque, qui n'est pas un des aspects les moins significatifs du grand «boom» économique de l'Italie septentrionale. Gualtiero Schönenberger

---

Paris

Les sources du XXe siècle

Musée d'Art Moderne

4. November 1960 bis 23. Januar 1961

Die große Schau war die sechste Ausstellung, die unter den Auspizien des Europarates durchgeführt wurde (Humanismus in Brüssel 1954, Manierismus in Amsterdam 1955, 17. Jahrhundert in Rom 1956, Rokoko in München 1958, Romantik in London 1959; die für 1962 in Barcelona vorgesehene Veranstaltung wird der Romanik gelten). Die im Europarat vereinigten Länder werden zur Teilnahme aufgefordert, damit unter einem bestimmten Thema ein Material zusammenkomme, an dem sich die Einheit der europäischen Kultur erweise. Der üblich gewordenen Kunstpropaganda von Land zu Land tritt ein Bild entgegen, das die nationalen Leistungen als Beiträge zum Gesamt des künstlerischen Schaffens erscheinen läßt. Die dreißig Jahre von 1884 bis 1914, die für die jüngste Europaschau zum Gegenstand gemacht worden sind, umfassen als europäische Bewegung stilistisch und kunstgeschichtlich den Jugendstil, für den die französische Terminologie l'Art Nouveau gebraucht. Der Titel der Ausstellung verriet jedoch, daß Paris mit dieser Aufgabe noch eine andere Absicht verband: denn eine Darstellung von der Entstehung des Jugendstiles und seiner Ausbreitung gewiß über ganz Europa ist durchaus nicht identisch mit dem Urteil, wo die Quellorte, die Points de départ, für das künstlerische Schaffen und für die Formen des künstlerischen Erlebens in der Gegenwart liegen.

Der 400 Seiten starke Katalog verzeichnete 764 Bilder und Skulpturen und 581 Objekte der Architektur in Photos und Publikationen, des Mobiliars und des Kunstgewerbes. Nicht in den Katalog aufgenommen waren eine große Zahl von Plakaten und die bloß hinweisende, nicht umfassend aufgebaute Dokumentation zu Parallelgebieten und der Geistesgeschichte (Erstveröffentlichungen, gelegentlich Handschriftliches von George, Hofmannsthal, Rilke usw., Originalpartituren von Strauß, Schönberg, Berg, Strawinsky usw., Erstpublikationen der Relativitätstheorie von Einstein, der Phänomenologie von Husserl usw. und vieles andere). Die Schau eröffnete einer der für Paris charakteristischen Métro-Eingänge von Hector Guimard, der eindeutig das Thema des Jugendstiles anschlug. Die Abteilung der angewandten Kunst ordnete sich diesem Zusammenhang folgerichtig ein, wenn man auch finden mochte, daß die Ausstellung des Zürcher Kunstgewerbemuseums 1952 klarer und für die tatsächlichen Verhältnisse aufschlußreicher gewesen sei. Ein Teil der Architektur gehörte ebenfalls zum Thema, auf das sich auch die Wahl einer Reihe von Bildern berufen konnte. So war Hodler einzig mit der dreifigurigen Fassung des «Tages» aus Luzern vorhanden und offensichtlich als Vertreter des Jugendstiles mit einigen dafür besonders bezeichnenden wenig bekannten Norwegern, Dänen und Belgiern in einem Raume vereinigt.

Aber bereits mit dem Balzac Rodins neben dem Métro-Eingang zeigte sich der Zwiespalt, dessen man sich gleich im ersten Saal bewußt wurde: von den dreizehn prachtvollen Werken Cézannes – darunter eine der großen Badenden-Fassungen – hatte keines auch nur das geringste Stilmerkmal des Art Nouveau. Die Schau führte zur Einsicht, daß in dieser Epoche der Stil zur Mode wurde und nicht – wie dies bei den älteren historischen Stilen der Fall war – der Formbildung unablösbar verbunden blieb. In der Aufgabe selber liegt die Problematik, um nicht zu sagen die Aporie ihrer Lösung: Je größer die produktive Kraft und je bleibender die Leistung, um so weniger hat sie mit dem Zeitstil zu tun. Gewiß haben vielfach Gauguin und Munch wie Hodler, seltener Van Gogh und Seurat am Jugendstil teil; ihm gehören nur nebenbei an Toulouse-Lautrec in den Plakaten, Vuillard in den dekorativen Arbeiten und Bonnard im allerersten Anfang. Diesen rein historischen Interessen steht entgegen die Tatsache, daß die Begründung neuer künstlerischer Ordnungen, die Prägung unserer Sensibilität und die anschauliche Gestaltung unseres Weltbildes weitgehend in die Jahrzehnte vor und nach der Jahrhundertwende fallen. Da die Veranstalter diesem Antagonismus nicht Rechnung tragen, wurde viel Unnützes herbeigeschleppt und die nach beiden Seiten wünschbare Klärung nur teilweise gefunden. Die durchaus mögliche Aufgabe einer Europa umfassenden Darbietung

des Jugendstiles hätte von den speziellen Kennern wohl verwirklicht werden können, nachdem die Kunstwissenschaft seine Geschichte und Bedeutung erarbeitet hat. Läßt man diese Lösung jedoch als allzu historisch beiseite, so bleibt die mit dem Ausstellungstitel erhobene Frage nach dem Einsatz und der Entfaltung der «modernen Kunst», worüber Argan in einem klugen und weitausgreifenden Katalogtext handelt.

Nach der Pariser Schau kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Kunst unserer Zeit in Frankreich geschaffen wurde und das übrige Europa seinen Neuerern, Entdeckern und Erfindern einseitig verpflichtet ist. Vielleicht mit der einzigen Ausnahme von Kandinsky und der russischen Suprematisten setzt die Entwicklung in Deutschland mit «Brücke» und «Blauem Reiter», in Italien mit den Futuristen, in Norwegen mit Edvard Munch direkt oder vermittelt mit den Anregungen aus Frankreich ein: so ist unter anderem höchst aufschlußreich die Stellung Delaunays zu Marc und Boccioni – der persönliche Beitrag ist in einem Fall ein spekulativer Inhalt, im andern ein formaler Manierismus; auf der bildnerischen Ebene erhält sich nur der Franzose. Die kritisch-sachliche Abklärung bis in alle Einzelfälle würde nur sicher datierte Bilder verlangen – zu viele ohne Daten waren da, von denen manch eines zu früh oder absichtlich vordatiert sein mochte. Der Beginn liegt zweifellos beim Impressionismus, der deshalb ausgiebiger hätte gezeigt werden müssen, um so mehr als das letzte Auftreten der Gruppe ins Jahr 1886 fällt. Eine der frühsten Übermittlungen von Pont-Aven nach der Schweiz und Deutschland erfolgte durch Cuno Amiet – der fehlt; Augusto Giocometti ist wie Klimt den Weg vom Jugendstil zur Abstraktion gegangen – auch ihn suchte man vergeblich, ebenso Meyer-Amden, den von Frankreich erst spät berührten Einzelgänger unseres Landes: Die Schweiz gehört zwar nicht zum Europarat, hätte es jedoch bei größerer Aufmerksamkeit trotzdem zu der ihrem Beitrag an die Malerei Europas angemessenen Vertretung bringen können. Manche Entgleisung und mancher Mangel mögen sich durch die kurzfristige Vorbereitung und das ungenügend geklärte Programm entschuldigen lassen, doch sind vielfach Prestige und nationaler Ehrgeiz wirksam geblieben. Die Bilder des Belgiers Braekeleer, die geschichtlich eine Stufe vor Anker stehen und deren eines um 1875 entstand, haben mit der Art Nouveau wahrhaftig nichts zu tun. Bei der «Brücke»-Graphik, auch den Aquarellen von Macke, vermißte man Konzentration und wichtigste Blätter; auch fragt man sich, warum Deutschland auf Ludwig von Hofmann und anderen bestand. Auffiel der durchgehende Mangel an Künstlern und Werken der Bildhauerei; Brancusi war einzig mit der Muse endormie aus der Sammlung des Musée d'Art Moderne vertreten. Einer Tendenz des Augenblicks nach dem Abseitigen und Irrealen mochten die vier Bilder von Strindberg, die fünf von Schönberg und die dreißig Zeichnungen der zwei geisteskranken Schweden Hill und Josephson zu danken sein.

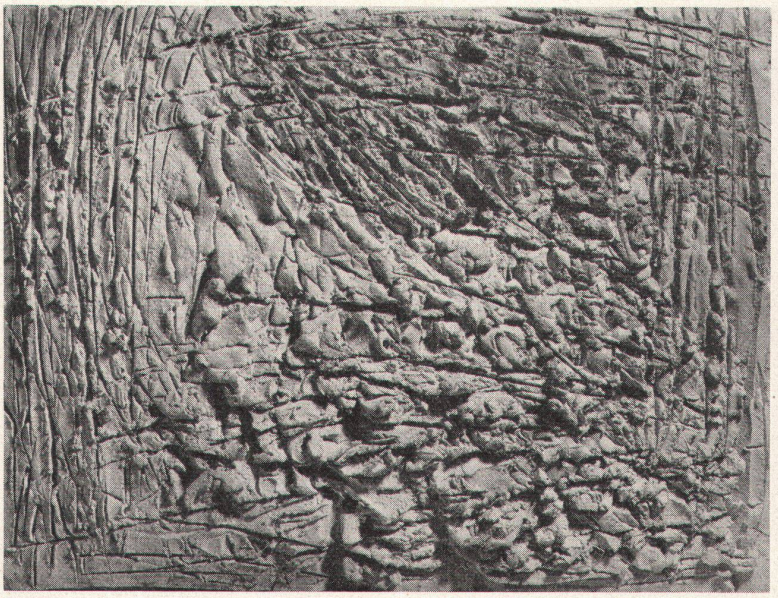
Für die von Frankreich selber betreuten Gebiete hatte Jean Cassou als Generalkommissär der Ausstellung eine große Zahl von Objekten weither geholt und zu eindrücklichen Gruppen vereinigt. Ein ungewöhnliches Material war zusammengetragen worden, das im interessierten Besucher eine leidenschaftliche Anteilnahme hervorrief. Befreite er sich von der Neugier über Erfindungen, ihre Übernahmen und Verwertungen, so traten ihm die Gestalter großartig entgegen, deren Formempfindung und Lebensgefühl die seinigen geworden sind. Nach dem Klassiker der Moderne – Cézanne – stand an erster Stelle Picasso, dessen Demoiselles d'Avignon möglicherweise das bedeutendste Bild des Jahrhunderts bleiben werden. Nach ihm folgten im Rang Rouault und Matisse, wo sich nach der bürgerlich gebundenen Welt der Nabis (von denen Vuillard und nicht weniger Bonnard in ebenso schönen wie seltenen Kollektionen zu sehen waren) der Aufbruch zur neuen Zeit vollzog, die die unsrige ist. Max Huggler

Pariser Kunstchronik

Die große Retrospektive von Jean Dubuffet im Musée des Arts Décoratifs ist gleichsam die offizielle Konsekration eines der unoffiziellsten Künstler Frankreichs. Mehr noch als Fautrier hätte Dubuffet verdient, 1960 an der Biennale von Venedig als Schöpfer einer aktuellen Malerei herausgestellt zu werden. In Dubuffet ist das Häßliche mit noch kaum erreichter Intensität ins moderne Kunstschaffen eingedrungen. Bei den Expressionisten – wie schon bei Daumier und Goya – stand hinter dem Häßlichen eine weltanschauliche Haltung mit humanistischen Impulsen, während es bei Dubuffet aus der Intelligenz, Bosheit und Unbarmherzigkeit seines Humors direkt hervorgeht. Mit einer unbeirrbaren Konsequenz hat Dubuffet sein Werk entwickelt, und die Aussagen, die er bei Gelegenheit seiner ersten großen Ausstellung bei René Drouin, «Mirobolus Macadam & Cie» (1946), formulierte, können wir auch heute noch als die treffendsten Definitionen seiner künstlerischen Haltung zitieren. «Art et plaisanterie, il y a du sang commun dans ces deux ordres. L'imprévu, l'insolite est leur commun domaine. Qu'on ne se méprenne pas, c'est bien aux points les plus élevés de l'art que je pense. Aux contes de Poë, aux chants de Maldoror.» «... pas d'art sans ivresse. Mais alors ivresse folle! que la raison bascule! Délire! Le plus haut degré du délire! Plongée dans la brûlante démence! L'art est la plus passionnante orgie à portée de l'homme.» «... se nourrir des inscriptions, des tracés instinctifs. Respecter les impulsions, les spontanéités ancestrales de la main humaine quand elle trace ses signes. On doit sentir l'homme et les faiblesses et maladresses de l'homme dans tous les détails du tableau. De même que les hasards propres des matériaux employés. Les hasards de la main (ses velléités, ses tics, ses réactions propres).»

Im Rahmen des Festival d'Avantgarde wurde in einer Halle der Foire de Paris eine Ausstellung von Malerei, Bildhauerei und Architektur gezeigt, die thematisch ihren Bezug zur Tanz- und Schauspielkunst hätte darstellen sollen. Die recht dünne Auswahl, die mangelhafte Organisation sowie die prinzipielle Vorliebe für alles Ausgefallene brachten aber keinen eigentlichen Zusammenhang der plastischen und der szenischen Künste zustande. In 15 abendlichen Vorstellungen, die zum Teil auf andere Pariser Säle verteilt waren, sollte ein Panorama der neuesten Tendenzen der Musik, der Poesie, des Tanzes, des Theaters, der Architektur, Malerei und Plastik in ihren gegenseitigen und vielseitigen Bezügen aufgerollt werden. Eine letzte Vorstellung war der dramatisierten Präsentation einiger moderner Plastiken (Brancusi, Adam, Jacobsen, Pevsner, Colvin usw.) reserviert. Das Publikum (etwa 250 Personen) hatte auf einer zentralen Drehbühne Platz zu nehmen und wurde an den auf festem Boden um ihre eigene Achse sich drehenden Plastiken vorbeigefahren. Das Ganze wurde durch effektvoll wechselnde Beleuchtung, Rezitation von «konkreten» Gedichten und Musik von Varèse begleitet. Für die Inszenierung zeichnete Jacques Polieri, der übrigens auch der hauptsächliche und verantwortliche Organisator des Festivals war.

Im Grand Palais wurde der 1. Salon de l'Architecture unter dem Leitmotiv «Equiper la Cité» eröffnet. Er wurde von dem Syndicat des Architectes de la Seine (Département de la Seine) organisiert und gab Rechenschaft über die in den letzten zehn, besonders aber den letzten fünf Jahren riesig gesteigerte Bautätigkeit in der nächsten Umgebung von Paris. Der Akzent war nicht auf die spekta-



Maria Papa Rostowska, Le Visage. Galerie du XXe Siècle, Paris

kulären Leistungen, sondern auf die guten Lösungen des allgemein anständigen Niveaus der neuen Bauformen gelegt. Die Zeitschrift «Architecture d'aujourd'hui» demonstrierte einige interessante Vorschläge zur urbanistischen Neuplanung von Paris.

In der Galerie du XXe Siècle organisierte San Lazzaro eine Ausstellung «Le Relief», wobei dessen Möglichkeiten im Grenzgebiet zwischen Plastik und Malerei klar wurden. Immer mehr ist die junge Malerei eine Gestaltung der Materie geworden, die, wie bei Tápies, eigentlichen Reliefcharakter annimmt. Anderseits erscheinen die strukturellen Tendenzen der Plastik eigentlich graphischen und malerischen Effekten zugewandt. Die ältere Bildhauergeneration war mit Arp, Pevsner, Ben Nicholson, Sophie Taeuber-Arp, Henri Laurens usw. vertreten. Unter der mittleren Generation sind Hajdu, Ubac, Consagra, Fontana, Kemeny zu erwähnen, unter den jüngeren Künstlern treten die Brüder Pomodoro, Maria Papa Rostkowska und Krajcberg hervor.

Als Erstausstellung der neueröffneten Galerie Henri Fara an der Rue Jacob wurden Bilder des Schweizer Malers Gottfried Honegger gezeigt, streng graphisch organisierte, geometrisch abstrakte Gebilde, die aber gelegentlich eine zarte meditative Poesie vermitteln. – Vor seiner Rückkehr nach Mexiko gab Tamayo eine Schau seiner in Frankreich geschaffenen Bilder in der Galerie de France.

Ferner sind zu verzeichnen: Handzeichnungen 1959/60 von Picasso in der Galerie Louise Leiris; Lithographien aus dem graphischen Zyklus «Les Voyages» von Fernand Léger in der Galerie Berggruen; neue illustrierte Bücher und graphische Blätter des Verlages der Galerie Maeght aus dem letzten Jahre; Kleinformate, Gouachen und Reliefs von Vasarély in der Galerie Denise René und Plastiken und Reliefs von Di Teana in derselben Galerie; Gouachen und Zeichnungen von Germain in der Galerie Dina Vierni, neue Bilder von Boïllé in der Galerie Stadler, Bilder von Moreni in der Galerie Rive Droite, die erste Einzelausstellung von Vano in der Galerie Craven, die magnetischen Plastiken von Takis bei Iris Clert, Bilder von Pons in der Galerie de Beaune, die Collagen von Downing in der Galerie Arnaud, Marcelle Loubchansky in der Galerie Kléber, die geometrischen Abstraktionen des Belgiers Luc Peire in der Galerie Hautefeuille; Zeichnungen von Brancusi, Giacometti, Gris, Laurens, Léger, Matisse, Miró, Moore, Picasso in der Galerie Claude Bernard, vereinigt mit Zeichnungen der zur Galerie gehörenden Bildhauer César, D'Haese, Dodeigne, Ipousteguy und Penalba; Malereien von Friedlaender in der Librairie-Galerie La Hune; eine retrospektive Ausstellung des graphischen Werkes von Steinlen in der Maison de la Pensée Française und schließlich auch die jährliche Weihnachtsausstellung der Pariser Sektion der GSMBA in der schweizerischen Gesandtschaft, wo der Prix Micheli dem jungen welschen Maler Louis Robert, genannt Nikoïdski, und der Prix André Susse der Bildhauerin Isabelle Waldberg zugeteilt wurde. F. Stahly

Zeitschriften

Eine Architekturnummer des «DU»
November 1960

Wenn die Zeitschrift DU eine Spezialnummer über Architektur herausgibt, so wird ein solches Heft sich von vornherein von einer Architekturzeitschrift unterscheiden; andere Gesichtspunkte stehen im Vordergrund, und der Ausgangspunkt liegt nicht so sehr beim Architekten als beim architektonisch und künstlerisch interessierten Laien. So beginnt denn das Heft mit dem photographischen Trick eines im Spiegelbild des Wassers auf dem Kopf stehenden Pirelli-Hochhauses. Auch die weiteren Abbildungen sind stark photographisch betont. Dies ist an sich kein Vorwurf, denn auch in der Architektur wie bei der Personenreportage kann mit neuen Seh- und Blickwinkeln der Charakter eines Gebäudes oft besser gezeigt werden als mit der normalen Sachaufnahme, wie wir sie zum Beispiel in unserer Zeitschrift pflegen. Jedoch ist der Schritt zum Effekt oft nur sehr klein, und jenseits dieses Schrittes handelt es sich dann eben nicht mehr um Architektur.

Das Heft zeigt eine lockere Zusammenstellung solcher architektonischer Blickpunkte aus den verschiedensten Ländern, wobei die meisten berühmten Bauten der letzten Jahre vertreten sind. Die Bilder sind in fünf Gruppen geordnet mit den Titeln: konstruktives Bauen, romantisches Bauen, kristallines Bauen, plastisches Bauen, dekoratives Bauen. Diese Unterteilung – als Versuch interessant – kann jedoch der Sache kaum gerecht werden. Abgesehen davon, daß eine Katalogisierung der Architektur heute außerordentlich schwierig ist, handelt es sich bei den angeführten Titeln vor allem um äußerliche Aspekte, und nach solchen wurde denn auch die Aufteilung vorgenommen. So findet man Aalto einmal unter der Romantik und das anderemal bei der Plastik; die Stazione Termini ist bei den Dekorativen gelandet, während Schaders Freudenberg nicht bei den Kristallinen, sondern bei den Plastischen zu finden ist.

Statt «Elemente der Zeitarchitektur» wäre deshalb wohl «Aspekte der Architektur» als Titel angebrachter gewesen. Unter diesem Gesichtspunkt ist das Heft ein interessantes und aufschlußreiches Spiegelbild der heutigen Formtendenzen und der internationalen Strömungen.

Die Photos des Heftes stammen von Ueli Roth, die Zusammenstellung und die Kommentare von Silvia Kugler. b.h.