Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 12: **Eigenheime**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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

Forschung über die Wasserdichtheit von Mauerfugen
Internationales Symposium des CIB 1967 in Norwegen

Die Probleme der Gestaltung und der Entwicklung von wasserdichten Wandfugen sowie der einschlägigen Materialien werden in einem Symposium diskutiert werden, das der «Conseil International du Bâtiment pour la Recherche, l'Etude et la Documentation (CIB)» durch das Norwegische Bauforschungsinstitut im Herbst 1967 in Norwegen organisieren wird. Die Resultate der Tätigkeit zweier Arbeitskommissionen des CIB, der Kommission W11 «Eindringen von Regenwasser» mit Sekretariat in Norwegen und der Kommission W19 «Große Beton-Elemente» mit Sekretariat in Rußland, haben die Wichtigkeit der Probleme der Fugen hervorgehoben. Außer dem Problem des Vorganges beim Eindringen von Regenwasser wird das Symposium auch die aerodynamischen Einflüsse auf die Gestaltung und das Verhalten der Fugen und ihrer Materialien, die Wirkung von Bewegungen auf die Bauten und die notwendigen Toleranzen behandeln.
Es werden Spezialisten eingeladen, Berichte über die besten Lösungen für offene oder geschlossene Fugen zwischen den verschiedenen Bauteilen vorzulegen, wie auch Berichte zur Beziehung zwischen der baulichen Gestaltung der Elemente und ihrer Fugen einerseits und der Wasserdichtigkeit andererseits. Die praktischen Erfahrungen mit Fugen und Fugenmaterialien werden ebenso diskutiert werden wie die Forschungen, Versuche und Entwicklungen. Allfällige Interessenten sind eingeladen, den Organisatoren des Symposiums ihre Vorschläge zu schriftlichen Beiträgen zu unterbreiten.
Programm und Teilnahmebedingungen des Symposiums können angefordert werden bei: Directeur de l'Institut Norvégien de la Recherche sur le Bâtiment, Postboks 322, Blindern, Oslo 3, Norvège, oder durch Secrétariat Général du CIB, Weena 700, Boîte postale 299, Rotterdam, Pays-Bas. CRB

Kunstpreise und Stipendien

Prix Portescap de peinture

La Fondation Portescap pour le développement des sciences, des arts et de la culture, instituée par l'entreprise du même nom, a créé un Prix de peinture destiné à récompenser l'œuvre d'un artiste de moins de quarante-cinq ans. Le Prix sera attribué tous les deux ans, lors de l'exposition des Amis des Arts, au Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds.
Le 10 septembre dernier, le Prix a été attribué, pour la première fois, par un jury présidé par M. Arnold Rüdlinger, directeur de la Kunsthalle de Bâle, et comprenant notamment M. Harald Szeemann, directeur de la Kunsthalle de Berne, M. Paul Seylaz, conservateur du Musée de La Chaux-de-Fonds, le peintre Lucien Schwob et le sculpteur Freddy Perrin. Le choix du jury s'est porté sur le peintre Pierre Raetz, résidant à Neuchâtel et à Paris.

Plastikpreise der Fondazione Pagani

Unter den Teilnehmern der zweiten Mostra internazionale di scultura all'aperto in Legnano (Italien) wurden die folgenden Bildhauer mit Preisen ausgezeichnet: 1. Preis «Pietro Pagani-Fondazione Pagani» (L. 200.000): Josef Wyss, Zürich; 2. Preis «Fondazione Pagani» (L. 100.000): Michelangelo Barbieri Viale, Italien; 3. Preis «Artea» (L. 100.000): Bruno Giorgi, Brasilien; 4. Preis «Gigi Morelli» (L. 100.000): Nello Bini, Italien. Ferner bezeichnete die Jury die folgenden Künstler wegen ihrer künstlerischer Verdienste: Roberto Crippa, Italien; Marcello Buassi, Italien; Juan Pala, Spanien; Vittorio di Muzio, Italien; Maurizio Giannotti, Italien; Arnold Zürcher, Forch ZH. Jury: Achille Funi, Maler; Mauro Reggiani, Maler; Carmello Cappello, Bildhauer; Dr. ing. Carlo Paccagnini; Emilio Tognoni.

Pierre Raetz, Peinture 1966. Prix Portescap de peinture 1966

Photo: Fernand Perret, La Chaux-de-Fonds

Hinweise

Internationale Triennale für farbige Originalgraphik

Vom 4. Juni bis zum 8. Juli 1967 veranstaltet der Kunstverein Grenchen im Parktheater Grenchen die 4. Internationale Triennale für farbige Originalgraphik. Die Einsendung steht allen interessierten Künstlern aus allen Ländern offen, und es erfolgen keine persönlichen Einladungen. Die eingesandten Werke werden von einer internationalen Jury, bestehend aus Jacques Lassaigne, Kunstkritiker, Paris; Dr. Wolf Stubbe, Konservator des Kupferstichkabinetts, Hamburg; Dr. Alfred Scheidegger, Kunstkritiker, Bern, beurteilt, die auch die ausgesetzten Preise zuteilt; Organisationspräsident: Dir. P. L. Glocker. Die Wettbewerbsbedingungen können beim Kunstverein Grenchen, P. O. Box 240, 2540 Grenchen, Schweiz, bezogen werden. Einsendetermin: *10. Januar bis 10. März 1967.*

Ausstellungen

Aarau

René Auberjonois
Aargauer Kunsthaus
15. Oktober bis 27. November

Im Aargauer Kunsthaus war eine Ausstellung über das Schaffen des 1957 hochbetagt verstorbenen René Auberjonois veranstaltet; sie muß als die bisher umfassendste angesprochen werden, und es wird sich nicht so bald wieder Gelegenheit bieten, Einsicht in dies reiche, so vielschichtige Werk zu gewinnen. Dem Leiter des Aargauer Kunsthauses, Guido Fischer, ist die Schau in erster Linie zu danken; ihm, der mit dem Œuvrekatalog des Meisters betraut ist, war wie keinem andern die Möglichkeit gegeben, Bilder und Zeichnungen in so weitem Maß zu vereinigen. So hat er denn eine Ausstel-

1

2

1
René Auberjonois, Devant l'autel, um 1905

2
René Auberjonois, Lions dévorant la dompteuse. Bleistift

lung angeordnet, die sämtliche Räume des Hauses beanspruchte, Keller-, Haupt- und Obergeschoß.

Schon aus dieser Tatsache darf abgelesen werden, welches Gewicht dem Wirken des Künstlers beigemessen wird. Mit Recht: Auberjonois zählt nicht nur zu den größten Schweizern, sondern zu den großen Europäern, und einige Bilder finden sich auf dieser Ausstellung, die in den Louvre gehörten und mit den anerkanntesten in einer Reihe zu figurieren hätten, mit Werken eines Manet und Cézanne, beispielsweise. Mit Franzosen auf jeden Fall, denn die Malerei von Auberjonois ist wesentlich französisch, und die große französische Tradition steht hinter ihr und wirkt in ihr. Was keineswegs heißt, daß der Maler irgendwelche Anleihen gemacht hätte. Freilich: in der Frühzeit, den Jahren um 1900, finden sich Anklänge an den französischen Jugendstil, etwa an die Kurven bei einem Vallotton («Moissons à Lens», 1900), an den Pointillismus eines Seurat («Jardin à Montagny»), an die Malerei der Nabis.

Die Anfänge bei Auberjonois sind überhaupt unglaublich komplex: jedes Bild deutet eigentlich eine neue Richtung und Möglichkeit an, und in solcher Komplexheit kündet sich auch die ganze Vielschichtigkeit der individuellen Anlage an. Wiewohl schon früh großes Können vorhanden war, fand der Maler, namentlich der Maler, erst während eines langen Reifeprozesses zu seiner unverwechselbaren Art, die dann eigenwillig und großartig ist, und ganz überzeitlich. Wenn die «Baigneuses dans la forêt» von 1944 genannt werden, dann ist eine jener Kompositionen angeführt, die, bei aller Kompliziertheit der Bewegungen zweier weiblicher Akte, durchaus klassisch wirkt: zu jener Zeit der reifen Könnerschaft hat sich Auberjonois nicht mehr zu fragen brauchen, ob seine Darstellung aktuell sei. Sie besteht für sich und hat Gültigkeit über die Zeiten hinaus.

Das gleiche gilt für das «Portrait d'un Américain», gilt für viele Stilleben, vor allem für die sehr dunklen Werke aus der letzten Schaffenszeit. Ob es sich da um Landschaften aus dem Wallis handle, um die Kompositionen aus dem Bereich des Zirkus («Clown à sa toilette»), um biblische Szenen oder die geisterhaften Gefängnishäuser und Beerdigungen, düstere, oft tief tragische, ganz tonig gehaltene Arbeiten. Sie sind nicht allein im Formalen ungeheuer reich und souverän, sondern im Geistigen. Ein Grandseigneur hat sie geschaffen, und sie werden immer zu den Meisterstücken europäischer Malerei gehören, ganz gleich, aus welcher Epoche sie stammen.

Diese Überzeitlichkeit im Werk von Auberjonois tat sich dem Beschauer der Aarauer Ausstellung in jedem Saal aufs neue kund, in den 266 Gemälden, denen sich die verhältnismäßig wenigen Aquarelle und Pastelle anfügten, dann in den fast 300 Zeichnungen, die, wo es anging, thematisch gegliedert waren. Rigoros wurde bei dieser Gliederung nicht verfahren; die Reihen der wunderschönen Zeichnungen in ihrem höchst sensiblen Zug, in ihrer unnachahmlichen Eleganz, der gleichwohl etwas Ländliches anhaftet, waren da und dort durch Bilder wirksam unterbrochen. So stellte sich ein Schaffen dar, das Stoff für wohl drei einzelne Ausstellungen geboten hätte und das zu verfolgen und in sich aufzunehmen viel mehr als nur einen Besuch erforderte. -g.

Basel

David Smith. Skulpturen

Kunsthalle
25. Oktober bis 23. November

Der amerikanische Plastiker David Smith (1906–1965), der unter den amerikanischen Künstlern einen geradezu fabelhaften Ruf besitzt, wurde hier erstmals in Basel vorgestellt. Man kann die Werke verschieden gut finden, aber es kommt wohl niemand glatt an ihnen vorbei, ohne irgendwie an der starken Persönlichkeit des Künstlers anzuecken. Fast alles läuft da quer zu unseren Gewohnheiten (Amerikanern gegenüber gerne «Traditionen» genannt). Es ist etwas Unverfrorenes daran, wie er künstlerische Impulse aufnimmt (von den russischen Konstruktivisten Malewitsch und Lissitzky etwa) und in ein anderes Material (zum Beispiel Chromstahlplatten) und damit in eine völlig andere Sprache übersetzt. Stile sind für Smith – wie Formen und Materialien – verfügbare künstlerische Rohstoffe (und warum nicht?).

Wie die spanischen Eisenplastiker Gonzales und Chillida kommt Smith vom Métier, nur daß er eben nicht als Dorfschmied in einem bäurischen Land arbeitete, sondern in den Studebaker-Automobilwerken den Niethammer und die Schweißpresse bediente. Daher die andere Sprache. Die meisten seiner Skulpturen widersprechen denn auch unseren sämtlichen Vorstellungen von plastischer Form und von konstruktiver Logik; außerdem spotten sie der «Materialgerechtigkeit». Die Plastiken der «Cubi»-Reihe beispielsweise sehen von weitem aus wie leichte Blechschachteln, die ein Jongleur zu einem Monument von sehr gefährdeter Stabilität aufeinandergebaut hat: Spitze auf Kante und womöglich das Ganze auf einer Kugel. Aus der Nähe betrachtet, ist das Blech dann zentimeterdicker, schwerster Chromstahl, und das Jongleurkunststück ist solide Schweißarbeit. Durch Polieren der Flächen hat Smith den Kuben fürs Auge die Schwere genommen. Daß die Polierspuren an einen frisch gebohnerten Boden erinnern, widerfährt vielleicht nur Europäern: es ist eines jener Ärgernisse, ohne die es bei Smith nicht geht. Dagegen darf man ihm wirklich keine unsaubere Arbeit vorwerfen, denn er präsentiert ein Handwerk, dessen großzügige Selbstverständlichkeit es über jedes zimperliche Handwerkeln stellt.

Daß die Abbildungen im Katalog die Skulpturen im Freien zeigen, kommt nicht von der weitverbreiteten romantisierenden Vorstellung von Plastik: David Smith scheint immer in Beziehung zur Landschaft gearbeitet zu haben; darum wohl wirkten die vier Skulpturen, die ihrer Übergröße wegen im Hof des Kunstmuseums aufgestellt wurden, so hoffnungslos deplaciert.
Wenn sie uns auch zu keiner klaren Stellung gegenüber diesem Werk gebracht hat, fanden wir die Ausstellung David Smith nahrhafter als manche, die leichter zu verdauen war. c.h.

Niklaus Stoecklin. Plakate und angewandte Graphik
Gewerbemuseum
15. Oktober bis 20. November

Die Ausstellung war dem Künstler zum Siebzigsten gewidmet und zeigte sein gesamtes graphisches Schaffen. Man realisierte dabei, in welchem Maße Stoecklins Plakate zum Basler Stadtbild gehören und welchen Anteil sie an unsern Kindheitserinnerungen haben. Wenn es eine Basler Schule des Plakats gibt, ist Stoecklin mit Gewißheit ihr Altmeister.
Wie «Niggi Stegglis» Arbeit überhaupt, war auch diese Ausstellung überaus populär. Das liegt natürlich an der fast einmaligen Prägnanz, die er dem gegenständlichen Naturalismus verleiht, an der weit getriebenen Stofflichkeitsillusion, die den Betrachter anspricht.
Dabei sind die frühen Plakate (im Gegensatz zu den gleichzeitigen Bildern) von diesem Naturalismus, der Stoecklin angeblich so angewachsen ist, weit entfernt: jeder kennt das graphisch aufs äußerste vereinfachte Signet des GABA-Plakates (1927), und gerade daß sich jedermann daran erinnert, zeigt, wie einprägsam Stoecklins Formulierung ist. Eine besondere Spezialität Stoecklins ist es, Bild und Schrift in seinen Plakaten so zusammenzubringen, daß man schier nicht achtet, daß da ein schwieriges Problem meisterhaft gelöst ist.
Stoecklins in Basel sprichwörtlicher Naturalismus ist dort am suggestivsten, wo ein einzelner, möglichst banaler Gegenstand isoliert und zu monumentaler Form gesteigert ist, wenn etwa ein META-Stab und ein Zündholz zusammen die ganze Fläche beherrschen – ein Plakat, an das sich bestimmt die meisten erinnern, vielleicht ohne gewußt zu haben, von wem es ist.
Überhaupt scheint Stoecklin eine Neigung zu «anonymer» Kunst zu haben, zu Formulierungen, die so selbstverständlich wirken, daß man den Autor vergißt:

1

2

1, 2
Plakate von Niklaus Stoecklin, 1927 und 1941

seine Briefmarkenserien mit Faltern, Kristallen und Versteinerungen gehören zu dieser Gattung. Am anderen Extrem sind dann Erfindungen, wie das Plakat für die Basler Weihnachtsausstellung von 1939, ein Selbstbildnis im Atelier, verzerrt gespiegelt in einer großen blauen Weihnachtskugel – ein graphischer Husarenstreich. Daß es nicht der Naturalismus ist, der den Maler beherrscht, sondern umgekehrt, zeigen jene Plakate, in denen er sich seinem Gegenstand mit besonderer Behutsamkeit nähert, etwa wenn er eine Münsterplastik zeichnet oder den Verkündigungsengel von Konrad Witz: da ist ein Verständnis zu spüren, eine Komplizität fast, die weiter trägt als das landesübliche graphische Pastiche.
Das große graphische Werk Stoecklins entstand neben einem ebenfalls respektablen malerischen Œuvre: wir wüßten dem Künstler kein schöneres Kompliment als die Feststellung, daß er nie die beiden Bereiche seiner Arbeit verwechselt hat. c.h.

Bern

Phantastische Kunst – Surrealismus
Kunsthalle
15. Oktober bis 4. Dezember

Der Zweifel an der Verbindlichkeit des dem Menschen durch seine Sinne und seine Erkenntnisse gelieferten Weltbildes war einer der großen Anreger der Umwertung des Begriffes Kunst zu Beginn unseres Jahrhunderts. Etwas später als die mehr oder weniger wissenschaftliche Erforschung des menschlichen Unterbewußtseins in der Psychoanalyse und in bewußter Beziehung zu dieser Forschung leitete der Surrealismus die totale schöpferische Negation des Dadaismus in den Versuch über, die Technik des Denk- und Erlebnisvorgangs im Menschen zu erfassen und zur Analyse einer höheren Wirklichkeit (Surrealismus) zu benutzen. Die sich anbietenden Methoden für die Erforschung des Alogischen waren hier wie dort Automatismus und Assoziation. Dabei geriet die bildende Kunst etwas ins Schlepptau der Literaten, oder – versöhnlicher ausgedrückt – sie schien die literarische Richtung dieser Lebenshaltung zu illustrieren. Der völlige Verzicht auf eine Ästhetik (etwa bei Picabia) leitete die heute wiederaufblühende Manifestationskunst ein. Auf der andern Seite entstand dort, wo durchaus eigenständige, potente Künstler nicht nach Prinzipien, sondern aus surrealistischer Grundeinstellung freischöpfend am Werk waren (bei Max Ernst etwa, bei Lam, Miró und Matta), große Kunst, die ihrerseits die Grundlagen einer neuen Ästhetik schuf. Darin unterscheidet sich die bedeutende Phantastische Kunst des 20. Jahrhunderts von derjenigen der vielen geistigen Vorläufer seit dem späten Mittelalter, daß nämlich im Bilde selber jede Verbindlichkeit der gestalteten Vision in Frage gestellt wird. Wenigstens bei den genannten Malern; daneben gibt es freilich jene Meister der exakten Phantasie, deren traumhafte Motive gerade durch eine fast altmeisterlich wirkende Schilderung, durch den darin liegenden Anspruch auf Wirklichkeit ins Surreale transferiert werden. Hier erlebt man die Belgier Delvaux und – bedeutend hintergründiger und auch künstlerisch einfallsreicher – Magritte, den Franzosen Tanguy und – wenn man wie der Schreibende längere Zeit keine Originale mehr gesehen hat, vielleicht mit einiger Überraschung über

die malerische Qualität – den Spanier Dalí.
Vielleicht ist die Berner Ausstellung bei der Auswahl der Künstler der zweiten Garnitur etwas subjektiv – man fragt sich beispielsweise, warum die doch recht eigenständige Wiener Schule hier ausgelassen wurde; andererseits enthält die Schau eine erstaunliche Zahl der wesentlichsten Werke der wesentlichsten Künstler dieser Richtung. Zwei kleine Fragezeichen am Schluß: die recht zufällig wirkende, in dieser Form wohl überflüssige einleitende Gruppe der Vorläufer aus früheren Jahrhunderten (warum Delacroix, warum nicht Goya, Granville, Ensor und andere)? Warum der Katalog, in dem zwar optisch reizvollen, aber unhandlichen und schwer einzureihenden Zeitungsformat? P. F. A.

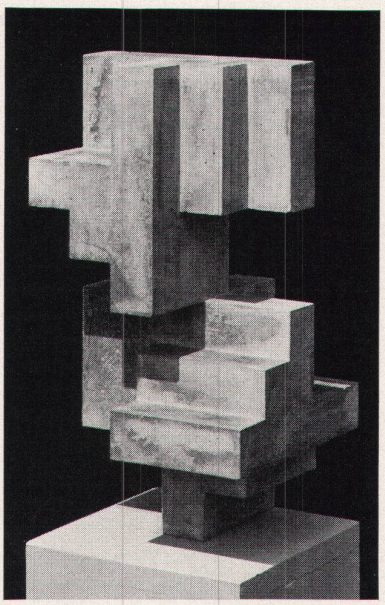
Luginbühl
Kornfeld und Klipstein
15. Oktober bis November

Die einzelnen Figuren Bernhard Luginbühls, die an den letzten Plastikausstellungen zu sehen waren, haben uns schon darauf vorbereitet, daß sich der Künstler nun aus dem Kreislauf seiner Grundthemen (C-Figur, Aggression, Strahler), der zu einer Verfeinerung und gleichzeitigen Klärung der Innenstrukturen führte, ausgebrochen ist. Mit den großformatigen neuen Werken (Silver-Ghost, Bim-Bo, Punch) begeht er neue Wege, wenngleich sie die Charakteristika seiner früheren Arbeiten enthalten. Die Ausdrucksgewalt liegt immer noch in dem Spiel zwischen reiner Vitalität, Kraft und konstruktiver Beherrschtheit, zwischen Aggression und Ordnung und in der Harmonisierung möglichst extremer Positionen, klarer, bewußter Gegenüberstellungen. Die ausladenden, eindeutig voneinander abgegrenzten und komponierten Elemente ergeben den Eindruck, daß hier ein mechano-organisches Gebilde durch überlegte Verspannungen gerade noch aufrecht, gerade noch in einem willkürlichen Gleichgewicht gehalten wird, in einer letzten Ruhe vor der Aktion, vor dem Ausbruch.
Durch die einheitliche Färbung der Eisenplastiken (Menning, Silber) verliert sich der Reiz des Handwerklichen, die Rost- und Schweißspuren und -verfärbungen; dagegen wird der Künstler gezwungen, die Konstruktion um so reiner und klarer wirken zu lassen; so wie er sie in seinen Kupferstichen und Federzeichnungen entwickelt hat. Bezeichnenderweise enthalten die eine gewisse malerische Wirkung suchenden Bleistiftzeichnungen und auch die Lithographien bedeutend geringere Spannung. P. F. Althaus

Rapperswil

Galerie 58

Es gilt, zwei aufeinanderfolgende Ausstellungen dieser aufgeschlossenen Galerie zu besprechen, die sich fast ausnahmslos den Werken konkreter Künstler und dokumentarischer Photographen annimmt.
Vom 4. September bis 13. Oktober waren zum erstenmal die Bilder und Plastiken *Carlo Vivarellis* zu sehen, der sich einen Namen als Gebrauchsgraphiker und Designer gemacht hat und jetzt fast ausschließlich der freien Kunst widmet. Sein Début war vielversprechend und selbst für die Eingeweihten ein Ereignis. Man wußte um die Konsequenz und Unerbittlichkeit Vivarellis seinem eigenen Schaffen gegenüber, und mit dieser ersten Ausstellung hat er bewiesen, daß sein jahrelanges Verharren im Hintergrund des Kunstbetriebs eine starke Kraftquelle bedeutete. Er wollte erst an die Öffentlichkeit treten, wenn er dies mit gutem künstlerischem Gewissen tun konnte.
Seine Bilder der früheren Zeit sind von einem ungegenständlichen farblichen Lyrismus erfüllt, und das Suchen nach der zwingenden, raumbeherrschenden Form wurde zur reizvollen Thematik, die diesen Werken nichts von ihrer Ursprünglichkeit raubt. Im Verlauf eines langsam sich vollziehenden Reife- und Läuterungsprozesses, über den Vivarelli nie die Kontrolle verlor, den er dauernd auf seine Stetigkeit prüfte, hat er seinen eigenen Stil gefunden, der das Konstruktive mit dem zutiefst Emotionalen verbindet, einer Emotion, die auf die Gesetzmäßigkeit der formalen Dominanten vertraut, einer Konstruktion, die von den Kräften räumlicher Progression und farblicher Intensivierung gespeist wird. Vivarelli läßt die meisten seiner Bilder nach dem Prinzip eines zentralen Kerns entstehen, um den das formale und malerische Geschehen in strenger und logischer Ordnung, teilweise nach dem Gesetz des Goldenen Schnittes, kreist. Es handelt sich weder um eine Kontrapunktik im selbstzweckhaften Sinn noch um eine serielle Anordnung, sondern Vivarelli will teilweise die streng konstruierte Rotation als Bildträger verwenden und andererseits eine Durchdringung erreichen, die den Bildern bei aller Transparenz eine geladene Dichte verleiht. Auch bei seinen Plastiken herrschen die selben rhythmischen und volumenbildenden Gesetze vor. Das Kernproblem spielt auch hier eine dominierende Rolle; auch bei scheinbar freierer Entfaltung und Ausfächerung sind gegenläufige Bewegungstendenzen zur Spannungserzielung und -steigerung am Werk. Der heute 47jährige Künstler hat sich mit dieser



Carlo Vivarelli, Plastik
Photo: J. Müller-Brockmann, Zürich

Manifestation, dank seinem langjährigen Beharrungsvermögen, in die vorderste Reihe der zürcherischen und schweizerischen Konkreten gestellt.
Vom 16. Oktober bis 13. November wurde die Galerie 58 einer kleinen Auslese aus dem Schaffen des früheren Lehrers für visuelle Kommunikation an der Ulmer Hochschule für Gestaltung, *Friedrich Vordemberge-Gildewart*, reserviert. Der vor vier Jahren im Alter von 63 Jahren verstorbene Maler war zusammen mit Schwitters, Arp und Van Doesburg Mitglied der «Sturm»- und der «Stijl»-Bewegung, die ihre Hauptimpulse von Mondrian empfing. Im ältesten Bild dieser kleinen Ausstellung, Komposition Nr. 41 aus dem Jahr 1947, spürt man Van Doesburgs Nähe. Nur ist Vordemberge kraftvoller, phantasiereicher. In diesem Werk haben sich alle malerischen Fähigkeiten Vordemberges in einer erstaunlichen Fülle konzentriert. Auch das im Jahr 1942 entstandene Werk Komposition Nr. 138 ist eigener, jeder Beeinflussung barer Vordemberge. Später versucht er sich in zum Teil launigen Flächenbeherrschungen, die ihre Reize und den dem Maler eigenen Schalk verraten; aber leider kommt es selten zu einer wirklichen Bildorganisation nach den strengen Maßstäben der Konkretion. Eines der schönsten und mutigsten Bilder ist kurz vor Vordemberges Tod, 1961, entstanden, nämlich die Komposition Nr. 215, eine erstaunlich frische und lapidare Interpretation seiner formbeherrschten Vorstellungen. Es ist erfreulich, daß diese postume Ehrung des Schaffens von Friedrich Vordemberge-Gildewart in der Schweiz, die er so sehr liebte, möglich wurde. Hans Neuburg

St. Gallen

Amerikanische Kunst aus Schweizer Besitz
Kunstmuseum
8. Oktober bis 20. November

Das Kunstmuseum St. Gallen vermittelte einen Überblick über die neue amerikanische Kunst, wie sie sich in den Sammlungen und Galerien unseres Landes spiegelt. Es war erstaunlich, feststellen zu können, in welchem Maße diese Kunst in den letzten Jahren in der Schweiz Fuß faßte. Trotz unvermeidlicher Lücken entstand ein umfassendes Bild, wie es in der Schweiz noch nie gezeigt wurde, wenn auch die einzelnen Künstler schon mit gewichtigeren Werkgruppen zu sehen waren.
Die wesentlichste Lücke entstand durch das Fehlen der Bilder aus dem Basler Kunstmuseum, die 1959 schon in St. Gallen gezeigt werden konnten, als die Schenkung der National-Versicherungs-Gesellschaft Basel, als erste große Gruppe davon, durch die Initiative Arnold Rüdlingers erworben wurde. Begreiflicherweise wollte man die Bilder, die unterdessen zum Kernbestand der modernen Abteilung wurden, nicht wieder ausleihen. Dem Interessierten sind sie schon so sehr im Gedächtnis verhaftet, daß er sie leicht ins Gesamtbild einfügen kann. Sonst aber dürfte der Überblick eine repräsentative Bestandesaufnahme vermittelt haben.
Calder und Tobey waren reichlich vertreten. Bei den anderen Begründern der neuen amerikanischen Kunst ist oft die Aufmerksamkeit unserer Sammler erst erwacht, als Hauptwerke kaum mehr zugänglich waren. Nach einem herrlichen Rothko folgte Sam Francis mit einer Werkgruppe, die den Höhepunkt der Ausstellung bildete, obwohl sie bei weitem nicht alle Hauptwerke des Malers umfaßte, die sich in schweizerischem Besitz befinden. Joan Mitchell, Kimber Smith, Shirley Jaffe und Alfred Leslie waren mit gewichtigen Werken vertreten, was vor allem auf die Tätigkeit Arnold Rüdlingers zurückzuführen ist. Und auch die jüngste große Amerikaner-Ausstellung, die in der Kunsthalle Basel unter dem Titel «Signale» durchgeführt wurde, zeitigte gute Früchte. Alfred Jensen, Al Held und Kenneth Noland gehören bereits zu den Lieblingen der Schweizer Sammler. Ein Grund dafür mag auch darin liegen, daß die Konkrete Kunst, der diese Maler vieles verdanken, in unserem Lande starke Beachtung fand. Weniger zahlreich war die Pop-Art vertreten, obwohl Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg und Larry Rivers mit wesentlichen Werken gezeigt werden konnten. R.H.

Diogo Graf. Malerei 1963–1966
Waaghaus
2. bis 16. Oktober

Zum 70. Geburtstag stellte die Stadt St. Gallen Diogo Graf ihren Saal im Waaghaus für eine Ausstellung zur Verfügung. Sie umfaßte 55 Malereien. In kluger Beschränkung wählte der Maler Werke aus, welche nach der großen Ausstellung entstanden, die 1962 im Kunstmuseum St. Gallen stattfand und die einen vielgestaltigen Überblick über die verschiedenen Stationen seines Schaffens bot. Damals bildeten dunkle Malereien mit sparsamen Akzenten den Abschluß seines Werkes. Unterdessen sind auf dunklem Grund die Farben frei hingesetzt, in lebhafter, blütenhafter Frische erstrahlt. Seit Diogo Graf für seinen geliebten Lehrberuf nunmehr weniger Zeit aufzubringen hat, ist seine Malerei voller zum Durchbruch gekommen. Eine überströmende, jugendliche Lebensfülle ist aufgebrochen, die sich dem Betrachter beglückend mitteilt. R.H.

Stein am Rhein

Hans Erni
Galerie am Rathausplatz
10. September bis 30. November

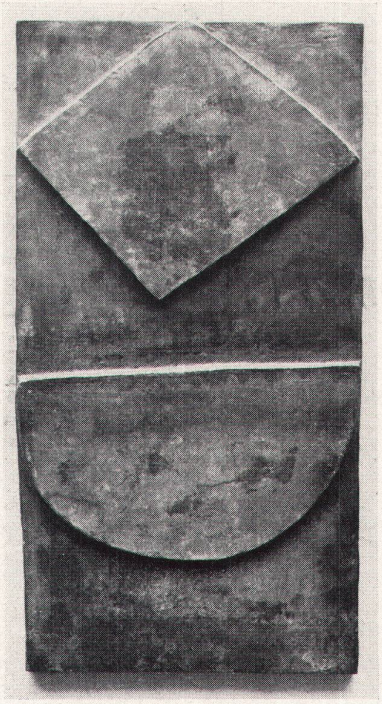
Gleichsam als Parallelveranstaltung zur großen Œuvre-Ausstellung des Malers und Graphikers Hans Erni eröffnete die Café-Galerie am Rathausplatz in Stein am Rhein eine Schau von Lithos, einigen Temperabildern und Plakaten des berühmten Künstlers, die schon in den ersten Tagen regen Zuspruch fand, konnte man sich doch in die intimere Welt der Steinzeichnungen versetzen. Das reiche Werk Hans Ernis erlaubte auch eine Abzweigung von wesentlichen Temperabildern nach Stein am Rhein. Besonders erwähnenswert sind unter ihnen «Zeichnender und liegendes Modell», ein Werk, das diesen Sommer entstanden ist, ferner «Minotaurus und Mädchen», ein Lieblingsthema Hans Ernis, der auf diesem Gebiet vielleicht die meisten Anleihen bei Picasso machte. «Werbung über die Mauer», ebenfalls diesen Sommer geschaffen, sowie «Der Tod und das Mädchen» sind weitere Beweise für die ungeheure Produktionskraft Ernis, der bei einer Hommage aus Anlaß von Picassos 85. Geburtstag mit Worten von seinem großen künstlerischen Ernst Zeugnis ablegte; dieser wird durch die vielgeschmähte, nahezu übermenschliche Virtuosität in keiner Weise beeinträchtigt.
Im Hof dieser Café-Galerie, die mit großem Einfühlungsvermögen der Zurschaustellung neuzeitlicher Kunst zu widmen sich anschickt, waren fast alle wichtigen Affichen Hans Ernis zu sehen, unter denen diejenige gegen die atomare Bewaffnung vielleicht am meisten Eindruck macht. Es war zweifellos eine glückliche Idee dieser Galerie, die Schaffhauser Besucher des Museums zu Allerheiligen zu einem Ausflug nach Stein am Rhein zu verlocken. Sie hatten ihren Abstecher nicht zu bereuen. H.N.

Winterthur

Edmondo Dobrzanski – Otto Müller
Kunstmuseum
9. Oktober bis 13. November

Doppelausstellungen eines Malers und Bildhauers sind beliebt, aber auch problematisch. Die Ankündigung, daß der Luganeser Maler Edmondo Dobrzanski und der Zürcher Bildhauer Otto Müller eine gemeinsame Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur bestreiten, ließ aufhorchen, wenn man die künstlerische Haltung, ihre gestalterischen Ziele, ihre Formulierungen ins Auge faßte.
Es sei gleich vorausgeschickt, daß sich die Skepsis in Zustimmung und Anerkennung verwandelte. Bei rascher oder oberflächlicher Betrachtung scheinen die beiden Werkreihen nichts Gemeinsames aufzuweisen – und doch ist eine starke konzeptionelle und sogar technische Verwandtschaft unverkennbar. Dobrzanski strebt in den letzten Werken eine ähnliche Askese an wie Otto Müller; beide, der Maler und der Bildhauer, lieben, bei aller formalen Reduktion, eine ausgesprochene Strukturierung.
Edmondo Dobrzanski hat sich, soweit ich seine Entwicklung seit ungefähr 20 Jahren verfolgen konnte, stark gewandelt. Seine innere Nervosität des Pinselstrichs und der thematischen Artikulation hat er überwunden. Die Dunkeltonigkeit ist geblieben; aber zwischen den teilweise pastos gestrichenen Flächen leuchtet das Licht auf, das wie ein erreichtes Ufer anmutet. In den Bildern der letzten Jahre fand ein starker Umsetzungsprozeß statt, an dem zweifellos Dobrzanskis Erlebnis von de Staëls Schaffen stark beteiligt ist. In den Figuren allerdings, zum Beispiel in den beiden großen Porträts von Han Coray, findet Dobrzanski wiederum seinen eigenen malerischen und künstlerischen Duktus. Trotz der impetuosen Malweise wird der Bildraum souverän beherrscht; besonders beim Bildnis Corays aus dem Jahr 1963.
Ganz besonders liebe ich Dobrzanskis Zeichnungen. War er einst von Beck-

1



2

1
Edmondo Dobrzanski, Carcame al mare, 1958. Sammlung Casa Coray, Agnuzzo

2
Otto Müller, Relief I 1960. Messing

mann und Schürch leicht beeinflußt, so fand er später in der Ruhe von Meyer-Amden sein Entsprechen. Wiederum ist es Dobrzanskis Förderer, Han Coray, den der Künstler in einer Zeichnung aus dem Jahr 1963 großartig wiedergibt. In das Bestreben, eine unnaturalistische Ähnlichkeit zu gewinnen, mischen sich analytische Absichten; es läßt sich schwer vorstellen, daß man den Gründer und Leiter der Casa Coray in Agnuzzo authentischer hätte porträtieren können.

Otto Müller zeigte 25 Werke aus rund ebenso vielen Jahren. Seit jeher pflegte er vor allem das Relief, dem er eine Spannungsgeladenheit zu vermitteln in der Lage ist, die oft den Eindruck der Rundplastik erweckt. Es handelt sich bei seinen Flächenarbeiten um organisch gefügte, mit dem Volumen als raumbildendem Faktor rechnende Gestaltungen, in die auch die Außenkanten der Reliefränder miteinbezogen sind. Seine einfachen kubischen Stäbe sind dreidimensional übersetzte Reliefs. «Plastik II» von 1965 mit den versetzten schräg angeschnittenen Würfeln bezieht von der Relieftechnik und Rundplastik her dieselben Kräfte. Bei den großen Reliefs, die zweifellos subtil ausgewogen sind, könnte die Überdehnung der Fläche zu einer gewissen Spannungsverminderung führen, würde nicht die Strukturierung und der Guß eine wesentliche Bereicherung erzielen. Beim großen Triptychon im paritätischen Andachtsraum der Hochschule St. Gallen, einer großen Messingarbeit von 165 Höhe und 265 Breite, hat Otto Müller allerdings wieder meisterhaft bewiesen, daß er das ungegenständliche thematische Gefüge einer reduzierten Linearität einverleiben kann, die das Relief zu einem kostbaren künstlerischen Schmuck werden läßt.

Hans Neuburg

Zürich

Dada – Ausstellung zum fünfzigjährigen Jubiläum
Kunsthaus
8. Oktober bis 17. November

Fazit der Ausstellung: Dada ist frisch wie am ersten Tag, nicht matt geworden, in der Durchschlagskraft eher sogar gesteigert; Phantasie und Provokation sind unversehrt; die in den Dada-Werken erscheinenden technischen Prozeduren – obwohl in den inzwischen verflossenen fünfzig Jahren ins Breite und Flache gegangen – haben nichts von ihrer Treffsicherheit verloren. Was Dada war: ein ungehemmtes Zusammenspiel zwischen Ästhetischem, Anti-Ästhetischem und Politischem, Absage an die «feierliche Kunst», verbunden mit dem Gestus des Jahrmarktes, des Szenischen, des Zeitkritischen und doch eine Geistesverfassung, aus der Werke der absoluten Kunst hervorkamen – hier war das Ganze noch einmal zu sehen, im Bildnerischen vor allem, im Literarischen und in seiner infiltrierenden Ausbreitung, die mit dem offiziell dekretierten Erlöschen im Jahr 1922 noch lange nicht zu Ende war.

Die Ausstellung entstammt der Initiative des Zürcher Kunsthauses. Verwirklicht ist sie in einer Team-Arbeit mit dem Musée National d'Art Moderne in Paris, wohin sie von Zürich aus geht. Sie beruht auf gründlicher Vorarbeit, hat aber durch die undoktrinäre Art der Zusammenstellung selbst dadahafte Züge. Dada hat viele Gesichter und läßt sich eindeutig nicht fassen. Hier waren die Grenzen weit gezogen bis zu Van Doesburg, nicht bis Picasso oder Klee, bei denen ohne Zweifel ebenfalls Berührungspunkte vorliegen. Auch zeitlich ging man an einigen Stellen über das Jahr 1922 hinaus. Es bleibt eine Fachfrage, wie abzugrenzen ist. In Zürich blieb trotz des weiten Radius der Eindruck konzentriert.

Auch der Präsentation war lebhaft zuzustimmen. Ein Glück, daß man darauf verzichtete, die Ausstellung als optisches Tingeltangel aufzuziehen. Dada braucht es nicht. Mit Hilfe großer Querkojen war jede falsche Würde und Überbetonung vermieden. Der Aufbau erfolgte nach Dada-Städten. Zürich am Anfang, in der Präsentation mit Recht sehr reich bedacht, dann New York, der Ort eines Vorspiels; es folgten Köln, Berlin, Hannover, Paris (etwas stiefmütterlich behandelt) und einige andere Orte. Die Zickzack-Kojen bildeten zugleich eine Art innerer Verzahnung, so daß der den höchst divergierenden Phänomenen zugrunde liegende Hauptnenner deutlich zu spüren war.

Der Katalog, begleitet von einer Broschüre «Erinnerungen und Bekenntnisse», ist als 2. Heft der «Cahiers de l'Association Internationale pour l'Etude de Dada et du Surréalisme» erschienen. Eine reichhaltige Publikation mit achtundzwanzig (darunter acht farbigen) Tafeln und Textillustrationen, mit einer an interessanten Details reichen Chronologie und ausführlichen Biographien, bei denen ich leider auf eine Reihe unverständlicher Lücken und Irrtümer stieß – so wird zum Beispiel Arps mehrjährige Studienzeit an der Weimarer Kunstakademie verschwiegen und durch den Satz «nach einer kurzen Ausbildungszeit von wenigen Monaten» ersetzt –, die mehr sind als nur Schönheitsfehler.

Als großes Plus der Ausstellung erschien die geglückte Balance zwischen Bildwerk und Dokument (Flugblätter, Programme, Bücher, Manuskripte, Gelegenheitszeichnungen usw.), dessen Einbeziehung für eine solche Ausstellung unerläßlich ist. Hier wirkten die Dokumente, natürlich auch durch die kecke optische Originalität, keineswegs philologisch. Das Gedankliche, ja das Hörbare, das von ihnen ausging, wirkte als integrierender Bestandteil des Ganzen.

Das Hauptgewicht lag auf den Bildern und einigen Plastiken. Hier sah man, was

für Potenzen, was für Hauptgestalten der Kunst unserer Zeit aus dem tollen Karpfenteich Dadas aufgestiegen sind. Sie zeigten ein anderes Gesicht; irdischer in ihrer hemmungslosen Jugendlichkeit, zusammengehörig, ohne Richtungen zu zelebrieren, agierend für eine leichtere, heiterere Welt, die durch sie zwar nicht leichter geworden ist (vielleicht führt der Kampf der Dadas gegen die Wichtigtuerei eines Tages doch in neue Gefilde). Von den seinerzeitigen internen Dada-Streitigkeiten ist nichts zu spüren; vielleicht haben sie sogar zur Breite der bildnerischen Emanation beigetragen, die heute vor uns steht. In der Ausstellung erschienen die Hauptgestalten mit größeren Werkgruppen. Arp am Beginn, diesmal vielleicht etwas stiefmütterlich behandelt, aber mit einigen Kardinalwerken anwesend. Unheimlich zu sehen, wie der ganze Arp 1916 schon voll ausgeschlupft ist; fast sein ganzes Form- und Beziehungsvokabular ist ablesbar. Neben ihm als einer der Höhepunkte der Ausstellung Arbeiten verschiedener Gattungen (auch die Marionetten zu «König Hirsch») von Sophie Taeuber-Arp, darunter ein bezauberndes kleines plastisches Arp-Porträt in bemaltem Holz. Von den Zürcher Ur-Dadas: Marcel Janco, in der Malerei vom geometrisch stilisierten Expressionismus herkommend, in den Reliefs rein abstrakt. Von den zugewanderten Zürcher Dadas Hans Richter, im ganzen, historisch gesehen, vielleicht zu stark dominierend, mit expressionistischen, an Nolde, Jawlensky und auch an Kandinsky anklingenden figürlichen Ableitungen bis zu einem der geometrischen Rollenbildern, die im Kontakt mit entsprechenden Arbeiten Viking Eggelings stehen. Eggeling selbst mit merkwürdig dünnen geometrisch-abstrakten Ölbildern, höchst positiv aber mit zwei breiten rhythmischen Folgen, von denen aus Eggeling seine abstrakten Filme entwickelt hat. Von den Zugewanderten auch Christian Schad mit überraschenden, erst kürzlich wiedergefundenen Holzreliefs, Gemälden und sogenannten Schadographien, das heißt Photos ohne Kamera, ein Verfahren, dem sich bald darauf Man Ray und Moholy-Nagy zuwandten. Unter den New Yorkern erscheint beherrschend Marcel Duchamp. Nicht mit den berühmten treppabwärts schreitenden Akten – die in einer etwas merkwürdigen Halb-Photo-Version vertreten waren –, sondern mit einem bandartigen Breitbild «Tu m'...», auf dem vorzügliche Trompe-l'œil-Peinture, geometrische Teilstruktur und räumlich heraustretendes Banal-Objekt zusammengefaßt sind.

Neben Duchamp erweist sich Francis Picabia als eine der Schlüsselfiguren, nicht allein in bezug auf die Bildidee, die mit einem Schlag das apparatmäßig Mechanische dekretiert, sondern auch durch die bildnerische Verwirklichung. Sehr beeindruckend ist die Berliner Gruppe mit Raoul Hausmann, Hannah Höch und George Grosz. Bei Hausmann tiefere Poesie – der geradezu klassische Kopf von 1919 (Holz) mit Uhrwerkrädern, geöffnetem technischem Ohr und aufgeklebtem Zentimeter –, bei Hannah Höch Grazie und Spaß, bei Grosz großartige Respektlosigkeit, mit der das «Geheiligte» als brutal und leer enthüllt wird – drei Aspekte Dadas. Max Ernst wie Schwitters waren mit großen, großenteils großartigen Gruppen repräsentiert. Max Ernst mit Werken aus der Kölner bis zur Grenze der Pariser Zeit. Paris selbst war am eindrucksvollsten mit Aquarellen und Zeichnungen malender Dichter vertreten (Eluard und Tzara vor allem), neben denen Crotti (übrigens ein Schweizer) oder Charchoune sekundär wirkten.

Etwas künstlich erschien die Einbeziehung von Werken Van Doesburgs, Moholys, Vordemberge-Gildewarts und Kassáks, die partiell Impulse von seiten Dadas aufgenommen hatten und Dada in seiner vitalisierenden Bedeutung erkannten, auch manche Dada-Züge aufweisen. Ihre eigentliche Leistung bewegt sich jedoch in anderen Richtungen.

Zur Ausmalung der Situation Zürich waren Werke einiger Maler eingefügt, die wie Otto van Rees, Augusto Giacometti, Oscar Lüthy, Otto Morach, Walter Helbig sympathisierend sich im Kreis Dadas bewegten und an Ausstellungen teilnahmen. Ein kleines Streiflicht auf die Resonanz, die Dada in der Schweiz selbst gefunden hat, die heute in der Gestalt Jean Tinguelys zu Neo-Dada, wo vom früheren nur ideologische Programmpunkte und Manipulationen, nicht aber Substantielles übernommen wird, einen Hauptbeitrag geliefert hat. H.C.

Elsa Burckhardt-Blum
Galerie Suzanne Bollag
21. Oktober bis 22. November

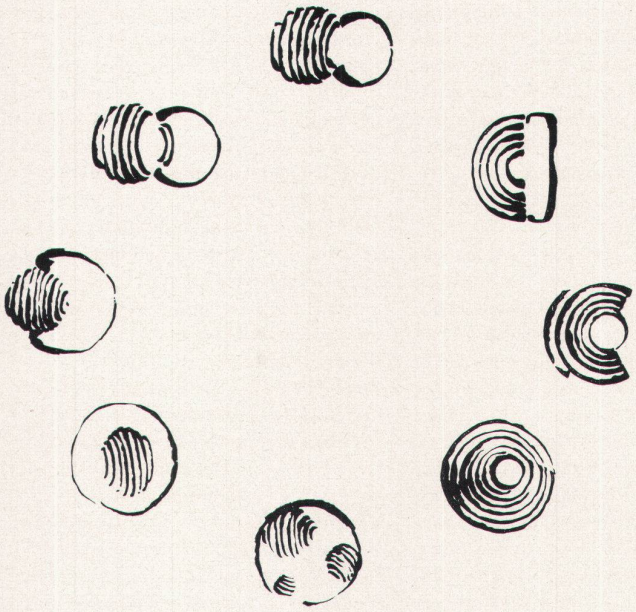
Die Zürcher Architektin Elsa Burckhardt-Blum hat ihre malerische Ader 1948 entdeckt. Seither stellt sie regelmäßig aus und überrascht stets aufs neue durch ihre formalen Erfindungen innerhalb eines mehr oder minder ungegenständlichen Bereichs. Hin und wieder, besonders in ihrer großen Ausstellung im Zürcher Helmhaus, mischen sich figürliche Elemente oder Symbole in ihre Arbeiten. Sie liebt die versponnene Ornamentik, der sie durch eine Stricheltechnik mit der Tuschfeder oder mit farbigen Flächenanlagen in Aquarell oder Tempera stets reizvolle Töne abzugewinnen versteht, die das Spielerische und Verträumte ihres Tuns kaleidoskopisch umsetzen.

Ihre neueste Ausstellung bei Suzanne Bollag hatte nicht die Einheitlichkeit früherer Darbietungen; vor allem zeichnete sie sich durch manche Stilbrüche aus, die es im Interesse der Künstlerin festzulegen gilt. Wenn sie auch anscheinend durch einen Traum zur Collagetechnik mit gerissenen Papieren überging, das heißt diese Elemente in ihre kubischen Kompositionen einfügte, so hat das leider nicht zu bedeuten, daß sie mit dieser Mischtechnik auf dem richtigen Wege ist. Ganz daneben gelungen finde ich «Coltasch 3» und «Coltasch 6», während die große Bildanlage «Schwarz/grüner Kontrast» mit dem bunten Spickel viel größere Sicherheit verrät. Auch ihre Collagen mit einverleibten Phototeilen entsprechen nicht ihrer Art, die, ohne allerdings jene mystische Geistigkeit zu erreichen, am ehesten in Klees Nähe angesiedelt ist. Dort scheint Elsa Burckhardt-Blum zu Hause zu sein. Dies beweist die Komposition «grün-rot», wo ihre malerische Innigkeit und die Schraffurkunst in eine Verklärung einmündet, die erneut besticht und beglückt.

Zweifellos sind die Welt dieser Malerin ihre freien, fein- oder grobgerasterten Tuschzeichnungen, die eine Synthese von Flächenbeherrschung, frei schwebendem Erlebnis, malerischer Sensibilität darstellen. Zum Glück befinden sich in den Mappen noch ungezählte dieser kleinmeisterlichen Arbeiten, zu denen Elsa Burckhardt-Blum immer wieder zurückfinden wird. Sie ist eine feinsinnige, lyrische Geometerin, die sich innerhalb der Grenzen von Raum, Aufbau und zweidimensionaler Elementbauweise am wohlsten und sichersten fühlt. Darf man ihr raten, von den Collagen zu lassen und auch keine Tonwellungen anzustreben, die nach meiner Ansicht ihrem Wesen nicht gemäß sind? Ihr Repertoire ist reich genug, um ihr noch auf viele Jahre hinaus malerische Realisierungen zu ermöglichen, die sich schließlich zu einem Gesamtœuvre runden werden, das sie als eine starke Künstlerpersönlichkeit von eigener Prägung ausweist. H.N.

Theaterbauten
Kunsthaus
12. Oktober bis 20. November

Die Dramaturgische Gesellschaft mit Sitz in Berlin führte vom 11. bis 16. Oktober 1966 in Zürich ihre XIV. Dramaturgentagung durch. Zu diesem Anlaß veranstaltete die Verwaltungsabteilung des Stadtpräsidenten von Zürich an der Stätte der Tagung, im Kunsthaus, eine Ausstellung über Theaterbauten. Das



Schema der Möglichkeiten des Verhältnisses von Bühne und Zuschauerraum: Der Kreislauf beginnt unten mit dem Rummelplatz, führt nach rechts und aufwärts, von oben nach links und abwärts zum totalen Raumtheater (unten)

Architekturbüro Schwarz, Gutmann & Gloor, Zürich, entwarf den Plan der Ausstellung; das Material wurde von Frau Dr. Erika Billeter zusammengestellt.

Die Ausstellung beschränkte sich auf das Verhältnis der Bühne zum Zuschauerraum und gliederte sich nach einem einleuchtenden Schema. Die möglichen Beziehungen zwischen Spielfläche und Publikum sind in acht Stationen eines Kreises dargestellt. Ausgangspunkt ist der Rummelplatz mit verstreuten Darbietungen zwischen einem verstreuten Publikum. Eine erste Ordnung bringt die Arena, dann folgt das Amphitheater, das palladianische Theater und schließlich die Guckkastenbühne. Von diesem anderen Pol führt der Weg zurück durch die Stationen der anwachsenden Bühne, die allmählich den Zuschauerraum umgreift. Schließlich gelangt man wieder zu jenem Raum, in welchem alles möglich ist; der durchlaufene Kreis der Möglichkeiten erweist sich als eine Spirale, indem nun an die Stelle des Rummelplatzes, aber auf höherer Ebene, das utopische Totaltheater zu liegen kommt. Die acht Stationen dieser keineswegs zeitlich gemeinten Entwicklung wurden in der Ausstellung durch zeitgenössische Beispiele illustriert. Es ist erstaunlich, daß für alle diese zunächst historisch oder theoretisch scheinenden Positionen tatsächlich Bauten oder mindestens Projekte beigebracht werden konnten.

Bekanntlich stehen die theaterbauenden Architekten der Schweiz in einer gewissen Auseinandersetzung mit den Meinungen von Max Frisch, der im Zürcher Wettbewerb um das Schauspielhaus als Berater der Stadt gewirkt hat und dessen Meinung sich auf die Formel zusammenfassen läßt: die existierenden Stücke sind für das bestehende Theater geschrieben; ein neues Theater muß wiederum für die existierenden Stücke gebaut werden.

Es ist das Verdienst der Gliederung auf acht sich gegenüberliegende Stationen, daß sie den primitiven Antagonismus «hie Guckkastenbühne, da modernes Theater» aufgelöst hat. Der Unterschied zwischen der Guckkastenbühne und anderen Formen ist nicht größer als derjenige zwischen den möglichen «Nicht-Guckkastenbühnen» untereinander. Die Askese des kleinen elisabethanischen Podiums darf niemals in den gleichen Topf geworfen werden mit den riesigen Apparaturen einer künftigen Raumbühne. In der Ausstellung wird diese am falschen Ort stattfindende «Querelle des anciens et des modernes» endlich auf ihren Kern reduziert. Dieser Kern heißt ganz einfach: Welchen Theatertypus wollen wir bauen, und welche Flexibilität können wir ihm geben, so daß er auch in ein, zwei verwandte Theatertypen verwandelt werden kann? Im Rahmen der Möglichkeiten einer schweizerischen Stadt mit ihren höchstens zwei oder drei Häusern heißt das: Unser Ziel ist das Mehrzwecktheater, wieviel darf es kosten?

Den Beitrag der Ausstellung sehen wir also in der Entspannung und Relativierung der Gegensätze und ihrer Rückführung auf die praktische Tatsache, daß das totale Mehrzweckhaus nicht erreicht werden kann und der Entscheid darüber, was nun gebaut werden soll, beim Bauherrn liegt. Nicht beantwortet wird aber eine andere Frage: Müssen denn die gezeigten Typen der nichtkonventionellen Theater überhaupt gebaut werden? Haben wir nicht dazu unsere moderne Bühnenmaschinerie, unsere elektronisch gesteuerte Optik und Akustik, um in konventionellen Theatern unkonventionelle Räume hervorzuzaubern? Illusion, Täuschung ist doch das Mittel des Theaters; mutet es da nicht altmodisch an, zu fordern, daß der jeweils gezeigte Raum auch wirklich ein gebauter sei? Stehen wir hier vielleicht vor einer späten Manifestation der Werkgerechtigkeit, die in der Welt der Bühne noch unangebrachter ist als in der Welt der Wirklichkeit? L.B.

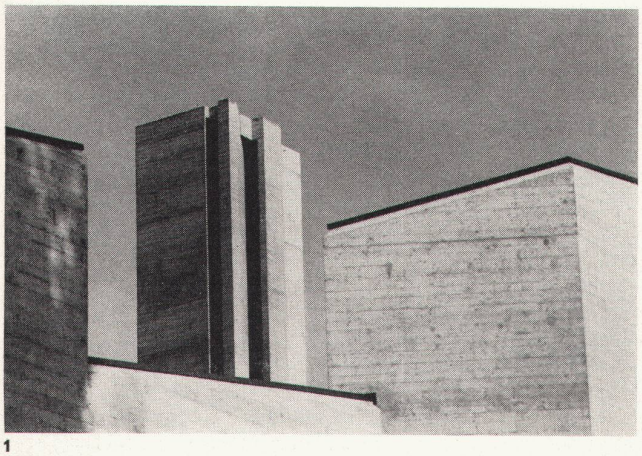
Stuttgart

Ernst Gisel: Bauten und Projekte
Ausstellung im Evangelischen Gemeindezentrum Stuttgart-Sonnenberg
Gestaltung und Photos: Fritz Maurer, Zürich
15. bis 29. Oktober

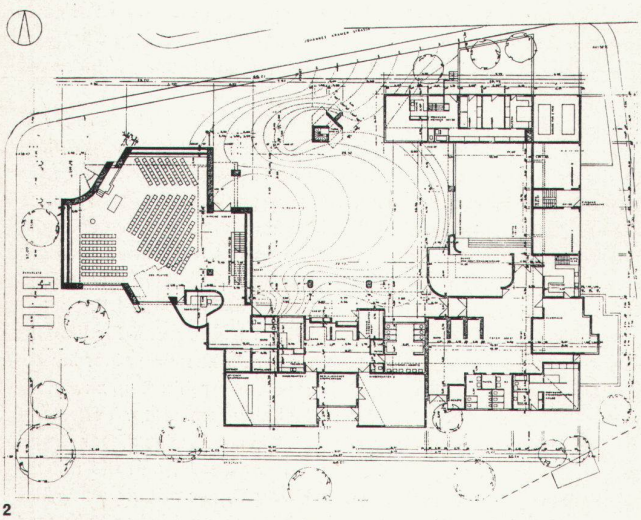
Zur Eröffnung dieser Ausstellung in Ernst Gisels neu erstelltem Gemeindezentrum organisierte der Bund Deutscher Architekten, Bezirksgruppe Württemberg, ein Architektentreffen zu Ehren Ernst Gisels. Die Zusammenkunft wurde von Gerhard Schwab vorzüglich geleitet. Behörden und Bauindustrie sei an dieser Stelle ein Kränzlein gewunden: ohne deren großartige Unterstützung wäre diese Ausstellung wohl kaum zustande gekommen.

Den Auftakt bildete ein Vortrag Prof. Werner Mosers über Gisels Werk im Rahmen des heutigen Architekturschaffens. Er begann mit einem kurzen Überblick über die Nachkriegssituation Deutschlands mit dem enormen, durch Zerstörung und Bevölkerungsexplosion hervorgerufenen Raum- und Baubedarf. Dies gab den Hintergrund für die Charakteristik der Auffassung einer Minderheitsgruppe von Architekten, zu welcher Ernst Gisel als prominenter Vertreter zu zählen ist. Die Denkweise dieser Gruppe beruht auf der Sorge, daß die notwendige, in kurzer Zeit zu vollbringende Massenproduktion menschlicher Behausungen die Gefahr in sich schließt, den Einzelmenschen, das Individuum zu vernachlässigen. Dazu kommt, daß neben der Faszination der Masse die Faszination der Technik das menschliche Maß überspielen kann. Weizsäcker wurde zitiert: Reifes technisches Handeln benutzt die Technik als Mittel zum Zweck. Den Raum der (persönlichen) Freiheit kann nur ein Mensch planen, der Herr der Technik bleibt. Dies erst ist die eigentlich technische Haltung! In Analogie zum Verständnis, daß Masse aus Einzelmenschen und nicht Nummern besteht, verfügt die Architektur über Gestaltungsmöglichkeiten, die unter Bejahung modernster technischer Mittel differenziertes Bauen erlaubt und damit dem Menschen nicht nur ein Dahinleben, sondern auch ein wohltuendes Erleben seiner unmittelbaren Umwelt anbietet.

Moser beschreibt nun einige dieser Gestaltungselemente und weist jeweils auf Beispiele der Ausstellung von Gisels Arbeiten hin, wo solche Gestaltungen realisiert sind, und zwar sowohl bei einfachen Einfamilienhäusern als auch bei großen Baukomplexen. Angeführt seien hier nur wenige architektonische Ausdrucksweisen. Sie basieren darauf, daß Architektur innen und außen nur in der



1



2

Evangelisches Gemeindezentrum Stuttgart-Sonnenberg. Architekt: Ernst Gisel BSA/SIA, Zürich. Lokale Kontaktarchitekten: Karst & Kimmig, Stuttgart

1
Detail der Kirche

2
Grundriß

Photo: Dieter Bleifuss, Basel

Bewegung, im Abschreiten erfaßt werden kann, also in einer Abfolge ständig wechselnder Eindrücke. Der durch die Baukörper gebildete Außenraum verdient die gleiche Beachtung wie der umschlossene Innenraum; die repetitiven kleinen Räume in ihrer rhythmischen Aufreihung stehen im Kontrast zu individuell gestalteten Kollektivräumen, was eine angenehme Wechselwirkung ergibt (Beispiel: Mainzer Studentenzentrum); starke natürliche Bodenwellen bringen die horizontale und vertikale Tektonik der Bauten besser zur Wirkung als Ausebnen des Terrains; geschlossene Außenwände gegen lärmige Straße, dafür geöffnete Wände gegen ruhigen Gartenhof sind dankbare Elemente für den einfühlenden Architekten. Diese Beispiele könnten fast beliebig vermehrt werden.

Der Referent schloß seine anregenden Ausführungen mit der Abwandlung eines Ausspruches von Le Corbusier: Das, was von den menschlichen Bestrebungen überdauert, ist nicht das, was uns dient – denn das sollte selbstverständlich sein –, sondern das, was uns ergreift.

Als zweiter Referent sprach Eberhard Stammler aus Stuttgart, ehemaliger Pfarrer, jetzt Publizist, über die Situation der Kirche in der heutigen Gesellschaft. Das, was war – hat es sich bewährt? – ist es gut? lautete seine Frage. Der erste Teil seines Vortrages handelte von der Funktion der Kirche, im zweiten kam er auf die Gestaltung des Gotteshauses zu sprechen. Die Kraft und Dynamik Gottes, die Liebe Christi zur Menschheit sollen im Sakralbau spürbar sein. Der Gläubige soll sich angesprochen fühlen: von «menschlichen», einfachen Materialien, nicht vom modischen, von falschem Pathos und unehrlichem Nimbus, aber von Würde und Feierlichkeit.

Die Ausstellung selbst machte den Besucher mit der Person und dem Werk von Ernst Gisel vertraut. Ernst Gisel, 1922 geboren, absolvierte eine Bauzeichnerlehre und besuchte die Kunstgewerbeschule Zürich, Abteilung für Innenausbau. Er arbeitete in verschiedenen Büros, hauptsächlich bei Prof. Roth in Zürich. Gisels Bauten strahlen eine Kraft aus, die in den 26 ausgestellten Arbeiten sichtbar ist. Überall zeigt er Verständnis auch für die einfachsten Details. Dazu trug wohl das fundamentale Wissen der Lehre bei.

Ein Wohnhaus in Zollikon, die Bergkirche Rigi-Kaltbad, die Neubauten des Kongreßhauses und Hallenschwimmbades in Davos sprechen deutlich für seine künstlerischen Qualitäten. Besonders gefiel ein Wohnhaus in Splügen: seine einfache Form, die natürlichen, am Platz erhältlichen Materialien Stein und Holz geben dem Haus in seiner imposanten Umgebung der Bergwelt seine Ausdruckskraft. Das Atelierhaus des verstorbenen Bildhauers Paul Speck in Tegno (Natursteinmauerwerk) zeigt Gisels Sensibilität und Sicherheit im Instinkt für das Richtige. Seine schöpferische Einfühlung beweist er bei den Studentenzentren für Mainz und Enschede: da sind genügend Plätze und Ecken für Diskussionen, fürs Ausspannen oder für einfaches Zusammensein.

Die Wohnüberbauung «Märkisches Viertel» in Berlin (total 50000 Einwohner; Abschnitt Gisel: 1800 Wohnungen, in einer Feldfabrik neben der Baustelle vorfabriziert) zeigt, was das Hansa-Viertel hätte zeigen sollen. Trotz der Größe der Anlage verliert sie nie die Maßstäblichkeit. Der Mensch wird nicht zum «Herdentier» degradiert. Mit Charme und Sorgfalt werden Freiflächen umbaut, Spielplätze entstehen auf natürliche Weise.

Feinfühlig ist das neue Gemeindezentrum Stuttgart-Sonnenberg. Der ansteigende Eingangshof, die Kirche mit einer konvexen Altarrückwand (gute Akustik), der Gemeindesaal und die Kindergärten, richtig dimensioniert, die wunderbare Lichtführung in allen Räumen, ausgezeichnetes formales Empfinden und die selbstverständliche Führung durch den ganzen Komplex vermitteln typisch die besonders wohltuende Atmosphäre in Gisels Bauten.

Beim Projekt für den Kultraum im Pestalozzidorf Trogen drängt sich unwillkürlich der Vergleich zu Alvar Aaltos Theater in Essen auf. Der Bau, irrational, aber ehrlich, vom Innenraum bestimmt, zeigt wiederum die Größe des Architekten. Nirgends verfällt er dem Epigonalen. Seine Architektur bleibt immer human, organisch und ist gekennzeichnet durch feine Nuancierung in Farbe und Material. Gisel ist ein «Selfmademan» im besten Sinn: er nimmt auf, was er in seiner nächsten Umgebung sieht. Dies ist wohl das Eindrücklichste an ihm. Dieter Bleifuss

Zeitschriften

BART – Stadtplanung oder Transportplanung?

«Hauptredakteur Jim Bailey hat viele Freunde im SanFrancisco-Bay-Gebiet ... Er hofft, daß er sie immer noch hat, wenn sie seinen 24seitigen Bericht über das BART-System gelesen haben ...», kündigt *The Architectural Forum* (USA) den Hauptartikel seiner Juni-Nummer 1966 an.

Obwohl WERK 5/1966 ausführlich über BART berichtete, meinen wir, über den Artikel referieren zu müssen, da er neues interessantes Hintergrund- und Ergänzungsmaterial liefert, einen sehr informativen Einblick in die amerikanische Planungspraxis erlaubt und nicht zuletzt, weil er besonders eingehend die Beziehungen der Architekten zu dem BART-Projekt und ihre Mühen schildert. Auf eine Wiederholung der im WERK schon dargestellten Fakten wird verzichtet.

Bailey beginnt mit der Aufzählung der BART-Superlative: das teuerste, modernste, schnellste Massenverkehrsmittel. Das anspruchsvollste; es will in der Autofahrmetropole mindestens 50% der Autofahrer zum Umsteigen in das öffentliche Verkehrsmittel gewinnen.

Bailey zitiert dann «voices of dissent»: Martin Wohl, ehemaliger Leiter des Har-

Aarau	Aargauer Kunsthaus	Aargauer Künstler	10. Dezember – 8. Januar
	Galerie 6	Ernst Leu	10. Dezember – 14. Januar
Basel	Kunsthalle	Basler Künstler	10. Dezember – 15. Januar
	Museum für Volkskunde	Hirtenkulturen in Europa	22. April – 31. Januar
	Galerie Beyeler	Picasso. Werke von 1900–1932	26. November – 26. Januar
	Galerie Bettie Thommen	Hans Rudi Schiess	9. Dezember – 9. Januar
Bern	Kunstmuseum	Stiftung Prof. Max Huggler	23. November – 15. Januar
	Kunsthalle	Berner Maler und Bildhauer	10. Dezember – 15. Januar
	Anlikerkeller	Lotti und Rudi Lauterburg	2. Dezember – 20. Dezember
	Galerie Auriga	Sanmartino	8. November – 17. Dezember
	Galerie Toni Gerber	Jeff Ruocco	25. November – 31. Dezember
	Galerie Verena Müller	Victor Surbek	26. November – 23. Dezember
	Galerie Spitteler	Liny Kull	26. November – 17. Dezember
	Kornfeld & Klipstein	Franz Fedier	3. Dezember – 24. Dezember
Biel	Galerie Socrate	Heinz-Peter Kohler	3. Dezember – 12. Januar
Burgdorf	Galerie Bertram	Werner Zogg	26. November – 18. Dezember
Carouge	Galerie Contemporaine	Peintres suisses et étrangers	1er décembre – 25 janvier
Chur	Kunsthaus	GSMBA, Sektion Graubünden	17. Dezember – 15. Januar
Eglisau	Galerie am Platz	Fritz Hug	1. Dezember – 31. Dezember
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Section fribourgeoise de la SPSAS	4 décembre – 8 janvier
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Françoise Pochon	12 novembre – 31 décembre
		Aquarelles de l'expressionnisme allemand	9 décembre – 15 janvier
	Athénée	Lithographies et Kamgraphie	13 décembre – 24 décembre
	Galerie Cramer	Pablo Picasso	24 novembre – 21 janvier
	Galerie Georges Moos	Baldo Guberti	18 novembre – 23 décembre
	Galerie Motte	Rubin	29 novembre – 31 décembre
Küsnacht	Kunststuben Maria Benedetti	Willy Rieser – Hub. Hierck	1. Dezember – 12. Januar
Lausanne	Galerie Bonnier	Jean Fautrier	25 octobre – 31 décembre
	Galerie Alice Pauli	Toyofuku	12 novembre – 15 décembre
		Zbigniew Makowski – Anton Heyboer	17 décembre – 21 janvier
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Werner Holenstein	19. November – 18. Dezember
Luzern	Kunstmuseum	Innerschweizer Künstler	11. Dezember – 8. Januar
Olten	Stadthaus	Weihnachtsausstellung des Kunstvereins	19. November – 11. Dezember
St. Gallen	Kunstmuseum	Ostschweizer Künstler	3. Dezember – 7. Januar
	Galerie Im Erker	Hans Arp	5. November – 31. Januar
	Galerie Zum gelben Hahn	Urs Dickerhof	19. November – 31. Dezember
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Weihnachtsausstellung	4. Dezember – 8. Januar
Solothurn	Galerie Bernard	Ivan und Josip Generalic – Felix Kohn	3. Dezember – 31. Dezember
Stein am Rhein	Galerie Am Rathausplatz	Max Boller	25. November – 8. Januar
Thun	Kunstsammlung	Weihnachtsausstellung	3. Dezember – 14. Januar
Winterthur	Kunstmuseum	Winterthurer Künstler. Ältere Generation	27. November – 31. Dezember
	Galerie ABC	Hans Aeschbacher	3. Dezember – 31. Dezember
Zug	Galerie Altstadt	Werner Andermatt	19. November – 11. Dezember
Zürich	Kunsthaus	Historische Schätze aus der Sowjetunion	15. Dezember – 26. Februar
	Graphische Sammlung ETH	Theatrum Mundi	29. Oktober – 15. Januar
	Kunstgewerbemuseum	Druckkunst des Jugendstils	12. November – 30. Dezember
		Das graphische Werk von Hendrik Nicolaas Werkman	12. November – 30. Dezember
	Stadthaus	Theaterwerbung – gestern und heute	31. Oktober – 31. Dezember
	Helmhaus	Zürcher Künstler im Helmhaus	3. Dezember – 8. Januar
	Strauhof	Trudi Demut – Bert Schmidmeister	23. November – 11. Dezember
		Sonja Falk – Hans Sigg	14. Dezember – 1. Januar
	Galerie Beno	Peintres Naïfs	2. Dezember – 28. Februar
	Galerie Bischofberger	Willi Müller-Brittnau	7. Dezember – 11. Januar
	Galerie Suzanne Bollag	Georges Vantongerloo	25. November – 24. Dezember
	Galerie Form	Emil Schulthess: China	1. Dezember – 9. Januar
	Galerie Gimpel & Hanover	Primitive Kunst	18. November – 6. Januar
	Galerie Läubli	S. Righini – R. Wyss	24. November – 17. Dezember
	Galerie Orell Füssli	Alois Carigiet	19. November – 24. Dezember
	Rotapfel-Galerie	Heinrich Müller	1. Dezember – 7. Januar
	Galerie Staffelei	Walter Siegfried	3. Dezember – 29. Dezember
	Galerie Walcheturm	Kanadische Eskimokunst	1. Dezember – 7. Januar
	Galerie Henri Wenger	Picasso: La Suite Vollard	1. Dezember – 28. Februar
	Galerie Wolfsberg	Marlborough-Graphik	1. Dezember – 31. Dezember
	Galerie Renée Ziegler	Bernhard Luginbühl	25. November – 7. Januar

Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12 und 13.30–18 Uhr Samstag 8.30–12.30 Uhr