

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **46 (1959)**

Heft 5

PDF erstellt am: **11.07.2024**

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.

Landi, Kreuzweg in der Kirche von Perlen). Vor seinen Passionsbildern konnte man noch den Eindruck bekommen, Chiesa bewältige dieses Thema mehr mit Hilfe eines ererbten, rassemäßigen Kunsttalentes als aus einem persönlichen Ausdrucksbedürfnis heraus, sei mehr ein Maler des Hauses in der Sonne als des religiösen Erlebens. Das änderte sich mit den letzten Bildern, die man von ihm zu sehen bekam. In ihnen kommt gerade in den religiösen Motiven eine tragisch gefärbte Empfindung fast ungestüm zum Durchbruch. h. k.

Jacques Viénot †

Mit einiger Verspätung erreichte uns die Nachricht, daß in Paris am 9. Januar Jacques Viénot gestorben ist. Denen, die sich in den letzten Jahren mit Gestal-

Der Große Internationale Preis für Architektur und Kunst der französischen Zeitschrift «Architecture d'aujourd'hui», der zum erstenmal vergeben wurde, ist dem japanischen Architekten Kenzo Tange für zwei Bauten des Jahres 1958, das Rathaus von Tokio und ein Kunstzentrum in Sogetsu, zugesprochen worden. Kunstzentrum in Sogetsu, Eingangsseite

tungsproblemen befaßten, war er ein fester Begriff geworden. Er war der eigentliche Repräsentant Frankreichs im internationalen Forum der Produktgestaltung.

Es ist der Aktivität von Jacques Viénot zu verdanken, daß 1953 in Paris der erste große «Congrès international d'esthétique industrielle» mit fast vierhundert Teilnehmern aus allen Ländern stattfand und daß dann daraus schließlich eine internationale Vereinigung der «Designers» hervorging, die damals von seinem Freund Pierre Vago angeregt wurde.

Seiner Aktivität ist es auch zu verdanken, daß die von ihm gegründete Zeitschrift «Art présent» in «Esthétique industrielle» umgewandelt wurde, die einzige kontinentale Zeitschrift, die sich ausschließlich mit den Problemen der Produktgestaltung befaßt.

Durch seine Initiative wurde in Frankreich dann auch eine Auszeichnung eingeführt, ähnlich unserer «Guten Form» unter dem vielleicht etwas hochgegriffenen Motto «Beauté France». Doch dies waren lediglich seine ins öffentliche Rampenlicht tretenden Tätigkeiten. Seine Haupttätigkeit war die Gestaltung von Industriemodellen, die bei uns als «die gute Form» ausgezeichnet würden. Dafür stand ihm sein Entwicklungsbüro «Technès» zur Verfügung, das er seit Jahren mit Erfolg leitete.

Mit Jacques Viénot ist ein Mann aus der vordersten Linie der Kämpfer um eine rationale Schönheit verschwunden. Sein Wirken hätte man gern noch lange Zeit gewünscht. Max Bill

Kunstpreise und Stipendien

Louise Aeschlimann-Stiftung der Bernischen Kunstgesellschaft

Das Stipendium 1959 der Louise Aeschlimann-Stiftung wurde verliehen an Marianne Grunder, Bildhauerin, Rubigen (Fr. 1500), Roger Gerster, Kunstmaler, Corseaux/Vevey (Fr. 1500), Guido Haas, Kunstmaler, Kaltacker/Rotenbaum (Fr. 1500), Rolf Lehmann, Kunstmaler, Joux-tans VD (Fr. 1500), Alphonse Tauxe, Kunstmaler, Grindelwald (Fr. 1000). Die Jury setzte sich zusammen aus drei Mitgliedern des Stiftungsrates (Dr. Fritz Bürki, Präsident, Fräulein Trudy Schlatter, Peter Stein) sowie Frau Dr. Hug, Max von Mühlönen, Walter Linck, Dr. Franz Meyer, Dr. Hugo Wagner und Carl Bieri.

Ausstellungen

Basel

Mensch und Handwerk

II. Die Töpferei

Museum für Völkerkunde

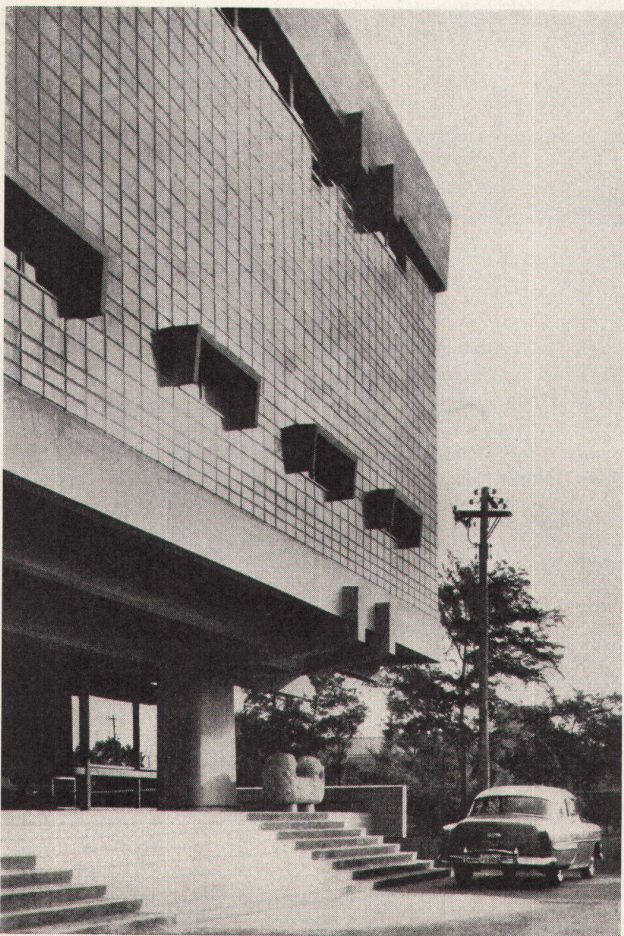
1. März bis 31. Mai

Daß mit dem Thema «Mensch und Handwerk» ein höchst aktuelles und noch immer ungelöstes Problem angeschnitten wird, das wissen die Leser des WERK und die Mitglieder des Werkbundes am allerbesten. Daß ein solches Thema aber auch dann nichts von seiner Aktualität einbüßt, wenn es die Problematik unserer heutigen Zivilisation und Industrialisierung überhaupt nicht erwähnt, sondern auf dem «neutralen» Boden eines Völkerkundemuseums gespielt wird, das beweist aufs neue die zweite Ausstellung, die das Basler Völkerkundemuseum zum Thema «Mensch und Handwerk» veranstaltet hat.

Die erste dieses neuen Ausstellungszyklus, der in freier Folge in die Reihe der Sonderausstellungen des Museums eingeflochten werden soll, fand vor Jahresfrist statt. Sie galt der Grundlage aller handwerklichen Betätigung des Menschen: dem Werkzeug. Es war in strenger Systematik nach seinen Funktionen dargestellt worden. Die zweite Ausstellung ist wesentlich reicher und farbiger geworden. Ja sie hat sogar in ihrer alle geographischen, ethnographischen und zeitlich-historischen Grenzen überschreitenden Weite sowie in der Zentrierung auf den Menschen und seine schöpferischen Möglichkeiten etwas ungeheurer Faszinierendes. Vielleicht liegt das schon in der Sache selbst – in der Töpferei, das heißt jenem Handwerk, das zwar keineswegs von allen Völkern ausgeübt wurde, das aber doch seit Urzeiten zum Gleichnis des schöpferischen Gestaltens wurde.

Diese Beziehungen werden einem auf Schritt und Tritt in dieser schönen Ausstellung bewußt. Vielleicht gelang dies gerade deshalb, weil gar keine hochtrabenden Leitsätze, sondern ganz schlicht und sauber die verschiedenen Töpfer-techniken bei den verschiedenen Völkern der Erde Aufbau und Auswahl der Ausstellung bestimmten.

Dazu standen nicht nur die reichen Sammlungsbestände des Basler Völkerkundemuseums zur Verfügung, die es ermöglichten, außer den selbstverständlich im Mittelpunkt stehenden Kulturen der Naturvölker auch außerordentlich schöne Dinge der asiatischen und der frühen amerikanischen Hochkulturen zu





1

zeigen. Das eigentlich Sensationelle dieser Ausstellung aber liegt darin, daß sie von verschiedenen indonesischen und afrikanischen Kulturen sogenannte «Arbeitsgänge» an originalen Stücken zeigen konnte. Schon seit Jahrzehnten sammeln die wissenschaftlichen Beamten des Völkerkundemuseums, vorab ihr Direktor, Professor Dr. Alfred Bühler, auf ihren Expeditionen für alle möglichen Handwerke die bei der Herstellung eines Gegenstandes entstehenden «Phasen». Nur mit diesen Originaldokumenten eines handwerklichen Entstehungsprozesses läßt sich dieser in allen Stufen erkennen. Das fertige Gefäß verwischt zum Beispiel auch – was diese Ausstellung nun deutlich herausstellt –, daß bei den meisten Völkern verschiedene Töpfer-techniken neben- und nacheinander

angewendet werden. Das kompliziert, aber bereichert auch unsere Vorstellungen von der handwerklichen Entfaltung der primitiven und der hochentwickelten Kulturen.

Die Ausstellung, die unter der Oberleitung von Prof. Bühler durch Dr. P. Hinderling aufgebaut wurde, zeigt deshalb auch in ihrer Einleitung an Tafeln eine theoretische Übersicht der verschiedenen Techniken des Formens, des Trocknens und Brennens und des Verzieren. Auch über die chemische Zusammensetzung der verschiedenen Tonerden wird kurz Auskunft gegeben. Dann werden in einer zweiten Abteilung an Photographien, Werkzeugen (darunter auch die verschiedenen Vorläufer der Töpferscheibe) und den angefangenen Tonwaren und verschiedenen Arbeitsstadien

die Herstellung und die Verzierungsmöglichkeiten gezeigt.

Hier ist man dem Schöpfungs- und Gestaltungsakt des Menschen am nächsten gerückt. Hier meint man zu erfahren, daß das Formen mit Tonerde zu den ursprünglichsten menschlichen Tätigkeiten gehöre. Über einen Ursprung des Töpferhandwerkes weiß man ja auch tatsächlich noch nichts. Nur so viel ist gewiß, daß das Formen aus Tonerde an jene Kulturen gebunden ist, die die Erde bearbeitet haben: Pflanzler und Bauern. Nomaden töpferten begreiflicherweise nicht. Interessant ist auch die Tatsache, daß die Töpferei für den eigenen Bedarf meist von Frauen betrieben wird, während die Erweiterung der Töpferei zu Gewerbe und Handel Männerarbeit wird. Die dritte und letzte Abteilung der Ausstellung zeigt dann den ganzen Reichtum an Tongefäßen, wie er in der europäischen Prähistorie, in Afrika, besonders reich und schön in den Sepikgebieten Neuguineas, in Südafrika und schließlich auch farbig glasiert in den europäischen Bauernwerkstätten und in den ostasiatischen Kulturbereichen entstanden ist. Besonders schön und interessant sind jene Zwischenzonen, wo aus den Gefäßen Gesichter, Vogel- und Tierköpfe herauswachsen – wo also die Übergänge von den reinen Gebrauchsgeräten zu den Gebrauchskunstwerken und zur Figur liegen.

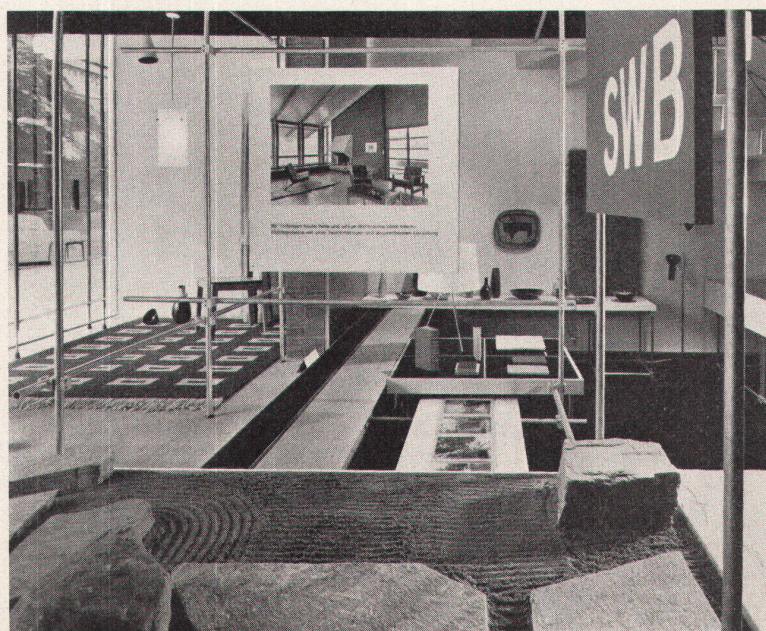
Das gesamte Ausstellungsmaterial stammt mit einer einzigen Ausnahme – dem zauberhaften kleinen Frauenköpfchen aus Bali – aus den Beständen des Museums. m.n.

1

Aus der Ausstellung «Die Töpferei» im Museum für Völkerkunde in Basel. Die Entstehung einer Schale (Insel Flores)
Photo: Maria Netter, Basel

2

Ausstellung der Ortsgruppe Aargau des Schweizerischen Werkbundes in Aarau, Oktober/November 1958
Photo: Peter Ammon, Luzern

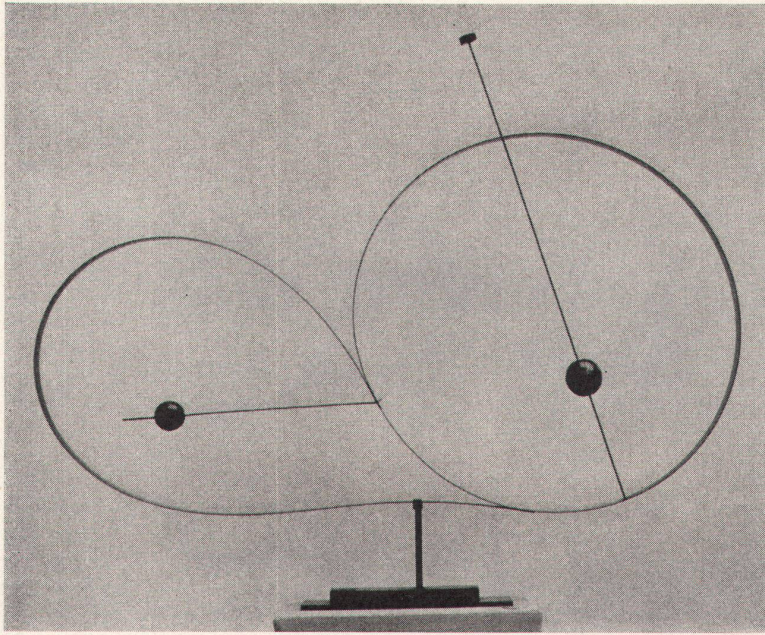


2

Aeschbacher – Bill – Müller – Linck Kunsthalle

12. März bis 19. April

In klug und lebendig gewählter Zusammenstellung wurden in dieser Ausstellung vier Schweizer Bildhauer mit größeren Kollektionen ihrer Werke gezeigt, die sich durch zwei wesentliche Gesichtspunkte von vielen anderen unterscheiden: die vier haben in den letzten Jahren internationale Geltung erreicht, und jeder von ihnen zeigt eine durchaus eigene, originale Möglichkeit zeitgenössischen plastischen Schaffens. Daß jeder der vier Plastiker in einem anderen Material arbeitet – Bill in Gips und glänzend poliertem Messing oder Chrom, Linck mit federnden Stahlbändern und zarten, rhythmisch beweglichen Drähten, Müller mit geschmiedetem und gegossenem Eisen, Aeschbacher in schweren Gesteinen –, das erhöht die reizvolle Spannung dieser Ausstellung.



1

Was an den großen Gruppenausstellungen mit ihren zahlreichen Teilnehmern (Venedig 1956, Biel 1958) nicht möglich war – die eingehendere Beschäftigung mit dem Werk eines einzelnen Künstlers – und was auch die zahlreichen Einzelausstellungen der letzten Jahre nicht vermittelten – im Vergleich die Zusammenhänge und Gegensätze innerhalb der wichtigsten Schweizer Bildhauer zu erkennen –, das ermöglichte diese Ausstellung in bester Weise. So zeigten sich hier grundlegende Gemeinsamkeiten, wo man sie gar nicht erwartet hätte: etwa zwischen Bills schwungvollen elementaren Großplastiken und

den zarten poetischen Drahtgebilden Walter Lincks: beide benutzen mathematisch-physikalische Gesetzmäßigkeiten als Grundlage. Oder: das ausgesprochen vegetativ Pflanzenhafte eines Wachstums der Formen, das sowohl den mächtigen Eisenmonumenten Robert Müllers als auch den prachtvollen kristallinen Steinmalen Aeschbachers zugrunde liegt.

Die Feststellung solcher Gemeinsamkeiten soll die durchaus dominierenden Unterschiede – deren Grundsätzlichkeit von den Künstlern selbst sicher noch viel stärker betont wird als vom Betrachter – keineswegs verwischen. Sie hoben

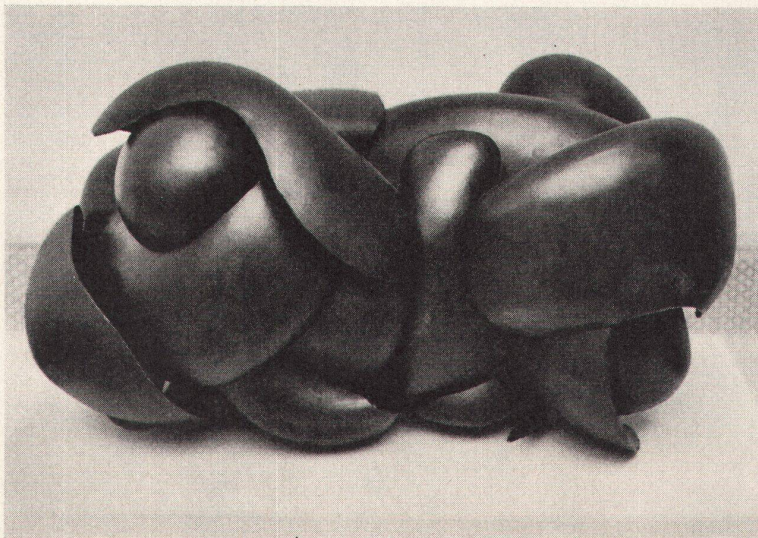
Plastikausstellung in der Kunsthalle Basel

1

Walter Linck, Construction mobile I, 1958

2

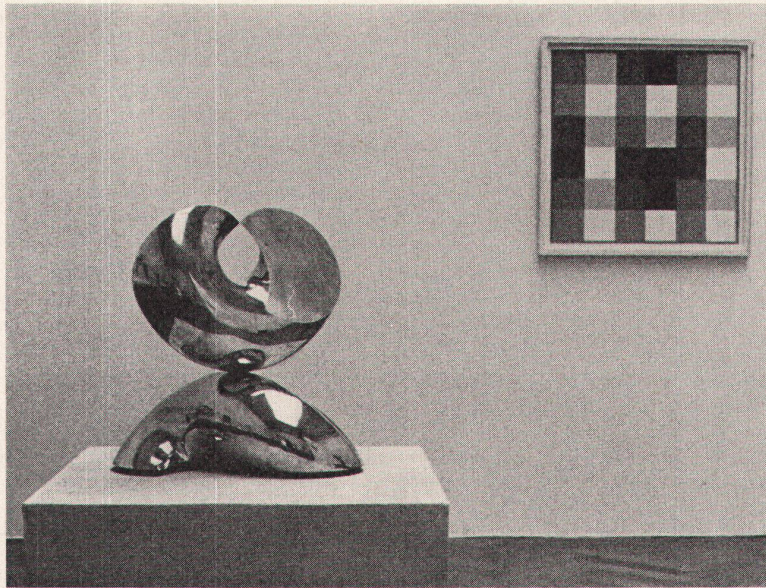
Robert Müller, Saba, 1958. Eisen. Privatbesitz Paris
Photos: Maria Netter, Basel



2

sich durch die wieder einmal außerordentlich schöne Aufstellung durch Arnold Rüdlinger auch deutlich ab. Den Auftakt bildete das Werk *Walter Lincks* (geb. 1903), des ältesten unter den vier Bildhauern, dessen Einsatz noch beim Surrealismus erfolgt ist. Besonders schön, daß man wieder einmal diese frühen expressiven Plastiken – den «Geiger», das «Cheval triste», die «Tänzer» und «Akrobaten» aus den Jahren 1940 bis 1950 – zu sehen bekommt. Um ihrer selbst und ihrer halb elegischen, halb witzigen Schönheit willen. Aber auch, weil durch sie die Konsequenz des Übergangs zur Drahtplastik, den Linck 1950 vollzog, noch deutlicher wird. Oder wenigstens für die noch Ungläubigen endlich evident sein sollte. Der Zauber der rhythmischen Bewegung – in früheren Werken nur in einer «Pose» festgehalten – ist nun befreit und Wirklichkeit geworden.

Größter Kontrast zu diesen zarten poetischen Gebilden waren die in den folgenden Sälen ausgestellten Eisenmonumente und Eisenplastiken von *Robert Müller*, dem seit 1950 in Paris lebenden Zürcher. 1920 geboren, war er hier der jüngste. Auf diesen Teil der Ausstellung war man selbstverständlich besonders gespannt. Müller war 1956 durch seine starken Schmiedwerke an der Biennale von Venedig aufgefallen. Er hatte dort auch den Preis des Museums von São Paulo bekommen. Seither hatte man nichts Neues von ihm gesehen. Die Überraschung ist nun um so größer: über fünfzig große und kleine Metallplastiken waren hier versammelt. Und jede einzelne war Ausdruck einer jugendlichen und doch nirgends überbordenden Vitalität, eines kühnen und phantasievollen Formenreichtums. Auch von Müller wurden retrospektiv die figürlich-gegenständlichen Anfänge («Buste» und «Eve», 1948) gezeigt. Sie stehen noch ganz unter dem Einfluß Germaine Richiers, deren Schüler Müller 1939 bis 1944 gewesen ist. Aber dann löst er sich von allem Figürlichen im konventionellen Sinn, wird ein Schmied – 1956 entstehen die verknoteten Pflugscharen –, der aus ungegenständlichen Einzelformen Phantasiewesen pflanzlicher und organischer Art zusammenstellt. Dann erweitert er in großartiger Weise von Material und Technik her seine Ausdrucksmöglichkeiten. Es entstehen einige kleinere Werke, Larven und Reliefs aus polierten Stahlschalen, in der gleichen Technik, in der die mittelalterlichen Rüstungen geschmiedet wurden. Und noch einmal geht er einen Schritt weiter: das Schmieden der einzelnen Teile eines Werkes verlangt einen festen Kompositionsplan. Deshalb gibt er das Schmieden auf und beginnt nun ein geniales Zusammensetz-



3
Blick in die Ausstellung von Max Bill in der Kunsthalle Basel. Links: Konstruktion aus zwei Kreisringen
Photo: Maria Netter, Basel

und Verformungsspiel mit Alteisen. Die Alteisenberge, die an den Seineufnern von großen Schneidemaschinen zerkleinert werden, sind nun Müllers Material- und Formlieferanten. Aus den alten Röhren, Heizungselementen, Öltanks und Betonierungsarmaturen gewinnt er die «fertigen» und vor allem die «halbfertigen» Formelemente – er schneidet sie auf, setzt und schweißt sie zusammen, und so entstehen nun 1958/59 die monumentalen Eisenplastiken «Rübezahl», «Rittersporn», «Bücher» oder der «Kanonier».

Im Gegensatz zu vielen anderen Eisenplastikern legt Müller keinen Wert auf das «ready-made» der Einzelformen, sondern auf ihre Formqualitäten und auf die in ihnen ruhenden Formungsmöglichkeiten. Man sieht den fertigen Plastiken die Herkunft ihrer Bestandteile nicht mehr an. Denn Robert Müller ist auch ein ganz hervorragender Handwerker.

Hans Aeschbachers (geb. 1906) prachtvolle Steine waren es, die anschließend an Müllers Eisenplastiken eine vorläufige Zäsur in die Ausstellung brachten. Auch bei ihm vollzieht sich das Herauswachsen der ungegenständlichen Form aus dem Figürlichen. Das Wachstum ist wichtig und vor allem das Wesen des Steins. Die Behutsamkeit und Strenge, mit der Aeschbacher die Formen aus den Steinen herausschält, geben seinen Plastiken den spannungsvollen Reiz von Werken, die aus dem gemeinsamen Wirken der unbekanntenen Kräfte der Natur und der bewußt und kraftvoll eingesetzten Kräfte des Menschen entstanden sind.

Ganz besonders schön war auch hier die Aufstellung der elf Werke gelungen. Von den anderen drei Bildhauern durch eine Treppe getrennt, hatte *Max Bill* (geb. 1908) in den oberen Räumen der Kunsthalle seine One-Man Show aufgebaut. Als einziger hat er nicht nur plastische Werke, sondern auch Bilder ausgestellt. Da Bill ein Künstler ist, der nicht «etwas ausstellt», sondern mit jedem Ding, das er geschaffen hat, den Betrachter und Benutzer auch geistig beansprucht, wirkte dieses Nebeneinander von Bildern und Plastiken für die unvorbereiteten Besucher auf jeden Fall verwirrend. Die Größe und Kraft, auch der Reichtum an Phantasie und Intuition, die in Bills plastischen Werken wirksam sind, wären sicher besser und klarer zum Ausdruck gekommen, wenn sie in der Art der unvergeßlichen Ausstellung im Schweizer Pavillon der letzten Biennale vorgeführt worden wären. m.n.

Bern

Adrien Holy
Galerie Verena Müller
1. März bis 15. April

Der Genfer Maler, der in Bern seit längerer Zeit nicht mehr zu sehen war, zeigte sich in seinen neuen Bildern in der Junkerngaß-Galerie in mehrfacher Hinsicht in Wandlung begriffen. Wenn man Adrian Holy durch lange Zeit als den Liebhaber blühender Farbe und einer glatten, ge-

schlossenen Form kannte, die sich am klassischen Beispiel romanischer Prägung geschult hatte, so sieht man ihn jetzt nach freieren, aus rascheren Impulsen herstammenden Lösungen streben, mit einem breiteren Pinselstrich und mit einer Zuteilung der Farbe, die weniger vom Gegenstand als von der freien Intuition des Malers her bestimmt ist. Es ist weniger das malerisch dankbare als das charaktervolle Weltbild, das ihn jetzt anzieht; der elegante Schliff ist eher zurückgetreten zugunsten einer herberen, im Strich viel kräftigeren und einfacheren Art, die das Wesentliche aus den Erscheinungen herauszuholen sucht. Die leuchtenden Farbakzente fehlen auch jetzt keineswegs; sie sind aber sparsamer und weniger nach realistischen Gesichtspunkten eingesetzt.

Holy sieht und malt nun auch die grauen und bräunlichen Dinge, Steinmauern und Erdflächen, ein nicht azurfarbenes Meer, eine verhängte Naturstimmung. Für Landschaft und Städtebild haben Reisen nach Paris und der Provence, nach Spanien, Italien und Norwegen die Motivwelt geliefert. Das Thema des Zirkus und der Budenstadt, der Banlieue, aber auch das einer recht rauhen, gleichsam körnigen Gebirgswelt spielen mit hinein. Mit Lebhaftigkeit nimmt Holy sich der menschlichen Figur in Porträt und gestaltenreicher Straßenszene an. Eine Reihe farbiger Blätter wirken besonders stark durch ihre straffe, konzentrierte Gestaltung und die wirksamen Kontraste der Farbwerte. Man kann nun gespannt sein, wie weit Holy die sichtbar gewordene Entwicklung fortführt. W. A.

Landschaftsaquarelle von Max Fueter
Kunstmuseum
5. Februar bis 17. März

In größeren Zeitintervallen gibt der Berner Bildhauer Max Fueter Einblick in eine temporär auftretende, aber intensive und planmäßige Studienarbeit vor der Natur. Vor allem sind es Reisen in den Süden, die ihn – neben der Haupttätigkeit als Bildhauer – zur Beschäftigung mit einem groß und frei entfalteten Naturbild anregen. So auch in der Ausstellung, die das Berner Kunstmuseum in seiner graphischen Abteilung darbot und die einen umfassend angelegten Zyklus von Aquarellen und Zeichnungen aus der liparischen Inselwelt, aus Süditalien und Ischia zeigte. Es kommt Max Fueter hier weniger auf die Durchgestaltung des Einzelmotivs an als auf die gesamthafte Auseinandersetzung mit einem charakteristischen Stück Natur. Die sehr eigenartigen Erdbildungen dieser vulkanischen Inseln, auf denen trockene, vegetations-

lose Strecken mit einer saftigen Pflanzenwelt wechseln, das Nebeneinander und Ineinander von ländlicher Besiedlung der heiteren mediterranen Art mit frei wachsender Natur ziehen den Aquarellisten besonders an. W. A.

Rolf Dürig
Galerie Auriga
3. bis 26. März

Die Ausstellung, die gegen sechzig Bilder des Berner Malers Rolf Dürig zeigte, erhielt ein besonderes Interesse durch die Erinnerung an die früheren Ausstellungen in London, Winterthur, Luzern, denen ein ungewöhnlicher Erfolg beschieden war. Seither ließ sich nach den einzelnen Arbeiten in allgemeinen Ausstellungen kaum etwas Bestimmtes über den Maler aussagen. Die jetzige Schau zeigte Bilder aus den Jahren zwischen 1950 und 1959. Es war nicht leicht, eine gemeinsame Basis herauszuspüren oder die künstlerischen Gesichtspunkte, nach denen Dürig arbeitet, zu erfassen. Einmal geht es ihm um die dichte, vereinfachte und geklärte Stimmung einer exotischen Landschaft, ein andermal um die «Organisation» kaum noch gegenständlich gekennzeichnete Farbklänge, dann wieder um die dynamische Konstruktion eines Bildfeldes.

Ebenso verschieden wie die Arbeitsweisen erscheinen die Stufen der künstlerischen Lösung; von eigener Ausstrahlung sind Bilder wie der «Wurzelwald» mit seinen weichen organischen Formen und reichen Farbspielen, «Olivenbäume» mit einem reizvollen zeichnerischen Rhythmus oder die strengen, fast abstrakten «Windmühlen». Dann aber gibt es auch Werke, in denen die Lebhaftigkeit der Bildidee und die künstlerische Gestaltung in einem ganz unbestimmten Verhältnis zueinander stehen, bei denen man sich eine Klärung und wirklich innerlich notwendige Disziplinierung wünschte. Daß sich in den neusten Bildern diese Selbstzucht aufspüren läßt, spricht zugunsten des jungen Malers. P. F. A.

Biel

Erich Müller – Ernst Müller
Städtische Galerie
22. Februar bis 30. März

Man sah dieser Ausstellung mit einiger Spannung entgegen, denn seit längerer Zeit war von dem jungen Berner Bildhauer Erich Müller, der sich an Ausstellungen in Winterthur und Biel so viel-

verheißend angekündigt hatte, nichts mehr zu sehen gewesen. Sie bedeutete insofern eine Enttäuschung, als sich der Künstler an ihr immer noch über sein gegenwärtiges bildhauerisches Schaffen ausschwig. Was er zeigte, waren ausschließlich große Grauzzeichnungen auf weichem grauem Karton. In ihnen lebt die gleiche eigenartige, höchst persönliche Welt symbolisch-überindividueller Frauenfiguren und mythischer Tiere wie in seiner Plastik. Man ahnt auch hier seine Fähigkeit, das Urbildhafte zu sehen; nur realisieren sich diese Gestalten in der Zeichnung nicht völlig. Während das Metier des Plastikers den Künstler zur faßbaren körperhaften Schöpfung zwang, verbleiben diese Grisailen im – mit Goethe zu reden – Nebulösen. Sie bezeugen, daß die starke Eigenart von Müllers Bild-Erfindung ungebrochen ist, befriedigen aber die Hoffnung auf eine neue Verwirklichung in endgültigen Schöpfungen noch nicht wieder.

Ernst Müller, der Bruder des Bildhauers, zeigte gleichzeitig sein malerisches Werk. Diese Kollektion wirkte genau umgekehrt. Eine umfangreiche Produktion, die fast in jedem Fall zum geschlossenen Bilde führt, bleibt merkwürdig disparat im persönlichen Gehalt. Landschaften, realistische Bildnisköpfe, farbig reich angelegte Blumenstillleben, Figurenbilder mit symbolischen Anklängen – fast alles erweckt das Gefühl des Déjà-vu. Fast eher als einen Künstler anfangs der Dreißig würde man hinter diesen Gemälden einen Siebzigjährigen vermuten, der seine bestimmenden Eindrücke von der akzeptierten Malerei um 1910 empfangen hatte. Einzig mehrere Breitkompositio-

nen, in denen das Auge nur langsam in einem fast tachistischen Fleckengewimmel das landschaftliche Motiv entdeckt, lassen hinter dem beträchtlichen malerischen Aufwand auch eine persönlichere Aussage spüren. h.k.

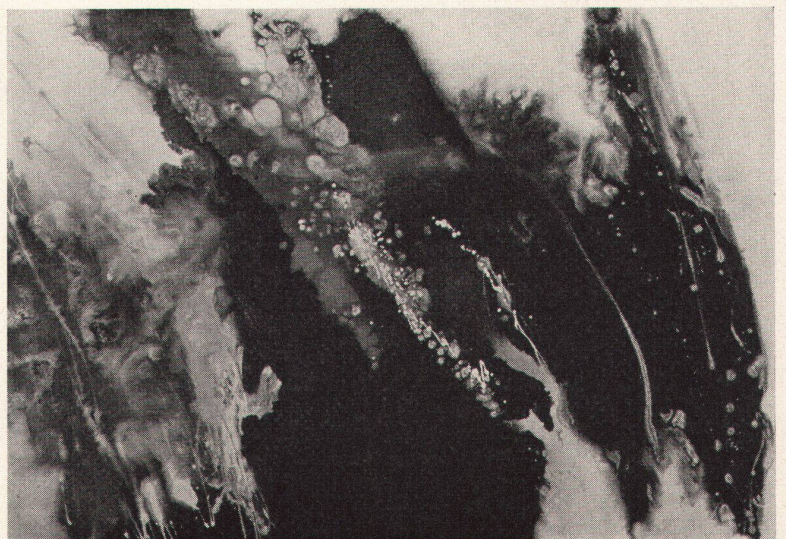
Lausanne

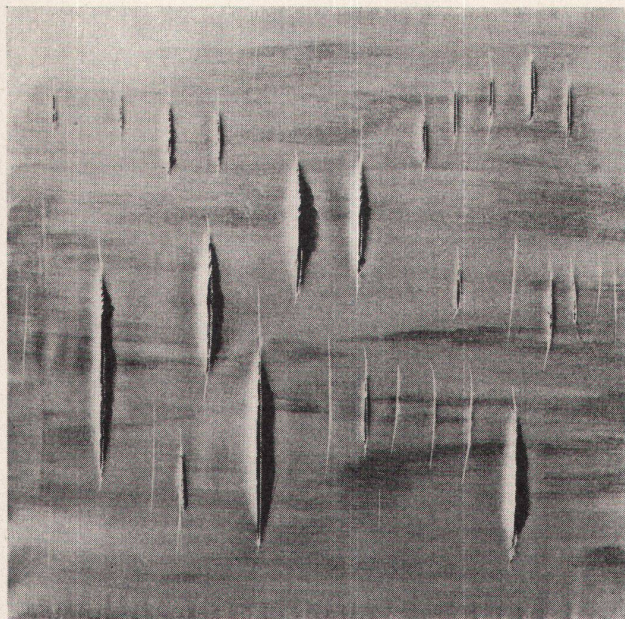
Mario Garcia
Galerie l'Entracte
du 14 mars au 3 avril

Garcia est un familier des Lausannois. Bien qu'Américain, il fit en effet ses études d'art à l'Ecole de dessin de la capitale vaudoise, et si cette époque est pour lui à bien des points de vue révolue, il est resté fidèle à la Suisse et à cette ville où il est revenu exposer pour la seconde fois en deux ans à la galerie de l'Entracte. Un vide s'est installé dans la carrière de Garcia après qu'il eut achevé ses classes sous la direction du regretté Marcel Poncet. Quelques années de réflexion durant lesquelles, si les pinceaux restèrent inanimés, l'esprit travailla. Et lorsque le jeune artiste reprit son ouvrage, on eut immédiatement la certitude que l'on assistait au départ de sa vraie carrière.

Peu d'années lui ont suffi en effet pour apparaître comme l'un des plus valables parmi les plus jeunes éléments de la nouvelle école américaine, et il vit très vite s'ouvrir devant lui les portes de la Stable Gallery de New-York et quelques-unes d'entre les collections américaines

Mario Garcia, Peinture





1
Lucio Fontana, *Concetto*, 1959

2
Giuseppe Capogrossi, *Superficie 80*, 1952
Photo: Cacco, Venedig



2

les plus cotées. Le talent et la maîtrise déjà grande chez un artiste aussi jeune ont eu tout loisir de s'affirmer dans l'ensemble d'œuvres récentes, souvent importantes, qu'il présentait au public lausannois en mars dernier. D'une palette très riche aux tons explosifs mais jamais discordants, Garcia extrait des pâtes lourdes ou fluides qui explosent sur la toile en fulgurances stridentes dont les derniers échos vont mourir dans les étendues floues aux contours estompés de masses nébuleuses. Garcia est lui aussi, et à sa manière bien personnelle, un peintre de l'espace, autant par sa conception de l'œuvre picturale que par les étranges visions vers lesquelles il nous entraîne et qui évoquent presque irrésistiblement la préfiguration des espaces sidéraux avec leurs mondes, leurs planètes et leurs galaxies.

Son art, que l'on pourrait croire instinctif et peut-être irrationnel et qui sans doute obéit plus à des impulsions qu'à des intentions préméditées, s'avère cependant admirablement équilibré et parfaitement composé. Plus que beaucoup de ses camarades de tendance, Garcia reste peintre, et c'est sans doute à cela que, dans l'audace extrême, il soutient victorieusement les gageures qu'il s'impose.

G. Px.

Quatre artistes «spatialistes» italiens Galerie Kasper du 4 au 21 mars

Le mouvement «Spazialismo» créé en 1947 à Milan par Fontana représente certainement l'un des efforts les plus sincères et les plus intelligents qui aient participé depuis la guerre à l'entreprise hasardeuse et combien délicate de la révolution des arts plastiques. Doter l'expression artistique d'un nouveau langage qui lui permettrait de rompre non pas avec la tradition, mais avec les clichés, qui ferait éclater la prison des habitudes et briserait les moules désuets, c'est là la tâche à laquelle des artistes doués, de loin non dépourvus de culture, mais convaincus de la nécessité de l'écarter afin de libérer le pouvoir créateur, se sont attachés.

Quatre des plus importants parmi les membres de «Spazialismo» occupaient ce mois de mars les cimaises de la galerie Kasper, et par une cinquantaine de toiles, toutes d'une certaine importance, démontraient sans peine l'intérêt et la valeur de leurs recherches.

Des quatre, Capogrossi est certainement le plus connu. Il est sans doute celui qui a poussé au plus haut degré la sobriété du langage et l'originalité de l'écriture, et l'on reste chaque fois étonné de la

richesse des variations expressives à laquelle il atteint en usant un langage à tout prendre monosyllabique, sa palette étant au demeurant limitée à deux ou trois couleurs primaires. Tout ici est dans l'obsession rythmique et l'art avec lequel l'artiste établit une cadence simple ou compliquée, mais toujours équilibrée. Crippa, quant à lui, joue en contrepoint du trait et de la tache, d'une arabesque prise de frénésie et qui, repassant sans cesse au centre de la toile, conquiert l'espace, s'enchevêtre et se recoupe comme le fil d'un écheveau bien emmêlé, laissant toutefois l'impression d'obéir à un ordre bien concerté – agissant en surimpression sur quelques éléments géométriques monochromes ou parfois sur de larges zones polychromes relevant de l'impressionnisme abstrait. En dépit du dynamisme et de la fougue que ces œuvres visiblement cherchent à nous communiquer, elles frappent par la rigueur du calcul et la précision «horlogère» d'un artiste ayant le goût d'une certaine pureté d'expression et de langage.

En Scanavino, nous rencontrons celui de ces quatre peintres le plus proche de la nouvelle conception de l'espace telle qu'elle est traduite par la jeune école américaine. Peintre doué, sensible et fort habile, utilisant pour chacune de ses toiles une palette fort restreinte, mais avec un sens des nuances extrêmement développé, il est un savant et raffiné manieur de pâtes et parfaitement maître d'une calligraphie élégante et vigoureuse. Sur des surfaces aérées, il dispose au gré de compositions rythmiques très étudiées des éléments dont l'importance et la densité sont scrupuleusement dosées afin que soit préservé un juste équilibre entre les vides et les pleins, les points de force et les zones de repos. Compositions spectrales peut-être, ces toiles où jouent les noirs sur de larges fonds modulés gris sombre ou clair, voire ocrés, sont d'une grande distinction et d'un pouvoir suggestif qui les rend extrêmement attachantes.

Le plus âgé des quatre, puisqu'il est né avant le siècle, Fontana, n'est certes pas le moins audacieux. De vastes surfaces traitées en valeur mais dans une seule couleur lui suffisent souvent à atteindre son but – car il l'atteint. Devant telle toile uniformément bleue si l'on excepte quelques transparences, on ne crie pas à l'indigence ni à la pauvreté: on a bel et bien l'impression d'une œuvre achevée et répondant à sa fonction. Fontana a aussi recours à des collages tons sur tons à peine rehaussés de rouge dont il tire des effets extrêmement subtils. Mais ses œuvres les plus remarquables – et peut-être aussi les plus discutées – sont sans conteste ces toiles toujours mono-

chromes mais agrémentées d'incisions qui agissent un peu à la manière d'une gravure. On se trouve là en présence d'un art mixte, à la fois peinture, dessin, gravure et dans une certaine mesure sculpture, bien qu'il ne soit guère possible d'imaginer un art plus dégagé de la matière. On peut à juste titre s'inquiéter de la fragilité d'œuvres ainsi conçues et qui risquent après peu de temps de perdre une partie au moins de ce qui fait aujourd'hui leur charme. Mais ce charme est incontestable, et les effets obtenus par des procédés aussi peu orthodoxes attestent suffisamment du talent de leur auteur.

Dans l'ensemble, la démonstration faite par ces quatre membres du «spazialismo» aura été parfaitement concluante en ce qu'elle aura prouvé l'efficacité à laquelle peut atteindre le talent accompagné de la puissance créatrice et du goût du métier, c'est-à-dire des tableaux bien peints.

Georges Peillex

Barnabè

Galerie Paul Vallotton
du 12 mars au 4 avril

On trouve peu d'arts plus personnels que celui de Barnabè qui, s'il évoque le cubisme et pourrait laisser percevoir quelque apparentement avec La Fresnaye, est avant tout marqué par une profonde originalité. Italien de Bologne, fixé à Paris, Barnabè doit à son pays son goût de la clarté et de l'architecture ample et dépouillée. D'une simplicité parfois presque agressive, son dessin ne retient des formes que les grandes lignes essentielles, des volumes découpés en plans vigoureux, des surfaces énergiquement circonscrites, sans que l'on puisse reprocher à ses tableaux la moindre raideur ou une quelconque touche de sécheresse. En réalité, les effets obtenus par cette économie extrême des moyens en disent long sur les dons exception-

nels d'un artiste dont chaque trait est doté d'un haut pouvoir d'expression. Qu'il entreprenne un paysage, une nature morte, ou campe quelques-uns de ses personnages types: Pierrot, cardinal, religieuse, peintre et son modèle, Barnabè fait preuve d'un étonnant pouvoir de synthèse plastique, enfermant souvent plusieurs éléments dans une même forme afin d'en réduire le nombre, et jouant avec un rare bonheur d'une répartition des masses par laquelle la toile trouve à la fois son rythme et sa densité.

Dans l'ensemble relativement important (plus de trente toiles) que présentait la galerie Vallotton, on remarquait autant l'unité et l'égalité dans la qualité que la pureté du style d'un artiste en lequel on peut voir un moderne continuateur du luminisme de La Tour.

G. P.

Luzern

Robert Zünd

Kunstmuseum
22. März bis 26. April

Schon Gottfried Keller, der 1882 «ein bescheidenes Kunstreichchen» an den Vierwaldstättersee unternahm – zuerst zu Meister Stückelberg, der eben die Fresken in der Tellskapelle malte, dann in die permanente Kunstausstellung in Luzern, im alten Rathaus, wo ein neues Bild von Arnold Böcklin, «eines der reizenden und geheimnisvollen Farbenepigramme» dieses Malers, zu bewundern war, und schließlich zu Herrn Robert Zünd –, waren bei dem Luzerner Maler neben den «friedlich intimen Dorflandschaften aus der Umgebung von Luzern» die aus früheren Jahren stammenden «vorzugsweise stilisierten Landschaften, meist mit biblischer Staffage», aufgefallen. Auf der Staffelei stand, als er das stille Landhaus aufsuchte, gerade

ein Waldinneres, «ein vollkommen geschlossenes Bild von vollster Wirkung und merkwürdiger Ausführung»; aber noch größer war die Verwunderung des Besuchers angesichts der vielen Naturstudien. Und da stellte der Dichter, der gleich Robert Zünd ein Meister des «poetischen Realismus» zu nennen ist, in seinem damals in der «NZZ» erschienenen Aufsatz denn voller Anerkennung fest, daß «kein einziges Touristenstück, keine Vedute oder Knalleffekt aus dem nahen Hochgebirge» darunter zu entdecken gewesen war, sondern Motive, zu denen die künstlerische Phantasie nichts erfinden konnte, ohne die sie freilich auch nicht gefunden worden wären. Daran knüpft Keller seine Betrachtungen über «die wahre ideale Reallandschaft oder die reale Ideallandschaft» an, Betrachtungen, die uns angesichts der zum fünfzigsten Todesjahr Robert Zünds (1827–1909) im Luzerner Kunstmuseum veranstalteten Gedächtnisausstellung in Erinnerung kamen.

Der Konservator des Museums, Dr. Adolf Reinle, bemühte sich mit glücklichem Gelingen, neben die allbekanntesten Paradestücke der Zündschen Kunst, die meist aus schweizerischem Museumsbesitz herbeigeht worden waren, die weniger bekannten Bilder aus Privatbesitz und aus dem Nachlaß, den die Enkelin des Malers in Engelberg hütet, zu hängen; nicht genug damit, konfrontierte er dieses und jenes Atelierbild mit der zugehörigen Naturstudie und Bleistiftskizze, so daß wir Aufschluß über die Schaffensweise des Luzerners erhielten. Vor allem erkannten wir in der Ausstellung den Maler, der das verträumte Mittelland mit seinen Bauernhöfen, seinen Bauersleuten und seinen Viehherden vorzog, der, abgesehen von seinen Bildern mit biblischer Staffage, jede dramatische oder emotionale Überhöhung des landschaftlichen Ausdrucks verschmähte und das Pathos der Calame und Diday aus seiner reinen Landschaftsmalerei fernhielt.

Robert Zünd, Terrainstudie. Kunstmuseum Luzern



In diesen schlicht realistischen Landschaften, meist Naturausschnitte darstellend, ist er ganz er selber, im Gegensatz zu den biblischen Szenen, in denen das Figürliche nicht immer in die landschaftliche Bühne eingeschmolzen erscheint. Selbstverständlich sind uns die mit Akribie gemalten, den Details in zeichnerischer Schärfe hingegebenen Bilder teuer geblieben, ein Schatz, in dem sich vor allem den Innerschweizern die Landschaft des 19. Jahrhunderts wunderbar erhalten hat; aber sie erregen uns nicht mehr, sie sind nicht mehr das Agens unseres künstlerischen Erlebnisses.

Um so unmittelbarer treffen uns einige Farbstudien, die Zünd als erste Bildgedanken, als erste Formimpulse auf Glas geworfen hat, Studien, in denen der Maler formal ausgewogener, statischer und bildmäßig geschlossener Kompositionen sich nun als dynamischer, ganz aus der Sphäre des Momentanen und Flüchtigen wirkender Gestalter erweist. Er würde sich freilich wohl dagegen verwahren, daß die Nachwelt, fünfzig Jahre nach seinem Tode, ihre Liebe diesen kleinen, ganz aus malerischer Empfindung, aus Ton und Farbe entstandenen Versuchen zuwendet; aber wir schätzen in ihnen kleine Meisterwerke des spontanen malerischen Ausdrucks, weil uns Kunst nicht allein eine Sache des Könnens, sondern auch der ursprünglichen Schau, der erlebnishaften Vision ist. So war denn die retrospektive Zünd-Ausstellung zugleich voller Gegenwärtigkeit – unerwartet und darum doppelt beglückend. E. F.

Olten

Leo Leuppi – Willi Meister
ATEL-Haus
5. bis 26. März

In einem der großen, neuzeitlich hell und weiträumig angelegten Neubauten am Aarequai hat die Aare-Tessin-Elektrizitäts-AG (ATEL) ein ganzes Stockwerk für die Veranstaltungen des Kunstvereins Olten zur freien Verfügung gestellt. Es werden damit Ausstellungen großen Umfangs – und in locker angeordneter, günstiger Darbietung – möglich, von denen die Stadt Olten in den letzten Jahren bereits eine ganze Reihe gesehen hat, so von Amiet, Gubler, Morgenthaler, Chiesa, Barraud, Gimmi, aber auch solche der regionalen Kunstpflege. Präsentation und Bedeutung dieser Veranstaltungen sind denen von Kunstinstituten in viel größeren Städten ebenbürtig. Mit besonderem Interesse sah man dies-

mal in größerem Umfange die Kunst von Willi Meister (Heimiswil), der bisher vor allem durch seine Zeichnungen aus den Cités d'urgence (dem Hilfswerk des Abbé Pierre) als Gestalter von ungewöhnlicher Ausdruckskraft bekannt geworden ist. Auch die Oltener Ausstellung gab Proben dieser Zeichnungen aus einem Lager für obdachlose Familien, die einen zwingenden Ernst der Aussage haben. Im Vordergrund stand jedoch diesmal die Ölmalerei; man sah den Werdegang durch ein volles Jahrzehnt, und die Entfaltung der Darstellungsmittel wie der ganzen gestalterischen Kräfte trat eindrucklich hervor. Gegenüber der Ementaler Landschaft, die in den ersten Jahren im Vordergrund stand, hat sich Willi Meisters Malerei thematisch um die provenzalische Landschaft und um eine großformatige Porträtkunst erweitert. Nach geistigem Gehalt und Ausdruck erkennt man den Weg zu einem helleren, impulsiveren und freudigeren Natur- und Menschenbild, ohne daß Ernst und Größe der Auffassung Einbuße erlitten hätten. Der Zürcher Leo Leuppi, der als Ausstellungspartner Meisters auftrat, ist bekannt als einer der schweizerischen Pioniere in der Bewegung der abstrakten Malerei. Aus einem langjährigen und folgerichtig entwickelten Schaffen konnte er eine Werkreihe zeigen, die mit ihrer streng gefaßten Ordnung der linearen und farblichen Elemente den Sinn und die Gesetzmäßigkeit der abstrakten Kunst an vollwertigen Beispielen darzulegen vermochte. W. A.

St. Gallen

Carl Liner jun.
Galerie im Erker
4. April bis 1. Mai

25 Bilder, wovon 14 ungegenständliche, legt uns Liner als neueste Kollektion in der Galerie im Erker vor und erweist sich in diesen Bildern der letzten Jahre einmal mehr als expansives Temperament. Seinen südlichen Landschaften – Städten auf dem Berg – in Rot und Gelb leidenschaftlich aufgetragen und kräftig konturiert, stehen die ungegenständlichen Kompositionen gegenüber, von denen es sehr richtig im Katalog heißt, sie seien eigentlich keine abstrakten, sondern «konkrete» Bilder, da sie nicht mehr einen Gegenstand abstrahieren, sondern eine Vorstellung konkretisieren. Was bei manchem von ihnen erstaunt, ist weniger das gleichbleibende kompositorische, das garbenförmige Aufstrahlen vom unteren Bildrand her, sondern sind die kühl gewordenen Farben, die manchen Bil-

dern das Explosive nehmen. Zwar gibt es die Leinwand als «Schauplatz abenteuerlicher Gefechte des Pinsels» noch immer, noch immer als Höhepunkte dynamische Farbkomplexe, kontrastreiche, glühende Visionen, zum Beispiel «Aitone» 1958. Daneben hängen Kompositionen, die mit dem Verlust der Farbe auch ihre Spannung verloren haben und Gefahr laufen, in ihren Braun, Grün, Grau, Beige, Weiß etwas allzusehr Ruhe und Ausgleich zu suchen. Die Farbe aber ist Liners Stärke; davon zeugt im Bereich des Gegenständlichen jenes großartige, 1947 entstandene «Rote Haus», davon sprechen expressive Landschaften, wo Rot und Gelb wie Säfte aus dem Boden brechen, das machen aber besonders jene ungegenständlichen Bilder klar, die noch immer explosiv geblieben sind. – nb –

Edwin Seiler
Zum goldenen Faß
3. bis 25. April

Das «Forum für junges Theater» wollte den mit 36 Jahren verstorbenen Edwin Seiler, der zu den begabtesten Schweizer Bühnenbildnern der Nachkriegszeit gehört, den St.-Gallern wieder in Erinnerung rufen. Der 1921 in Zürich Geborene war über das Städtebundtheater und das Stadttheater Basel, wo er seine ersten Erfolge als Bühnenbildner hatte, nach St. Gallen gekommen, wo er an der städtischen Bühne das gesamte Bühnenbildpensum allein erledigte. Die Ausstellung von 26 Bühnenbildentwürfen konnte aus dem reichen Nachlaß des 1957 Dahingeschiedenen zusammengestellt werden und wies ihn als unerbittlich ernsten und von der Bedeutung seiner Arbeit überzeugten Gestalter aus, der in richtiger Erkenntnis der Bezüge dem Theater bildnerisch zu geben wußte, was des Theaters ist. Auch ließ sie mit zahlreichen Skizzen einen Blick in den schöpferischen Prozeß bei der Entstehung eines Bühnenbilds tun. – nb –

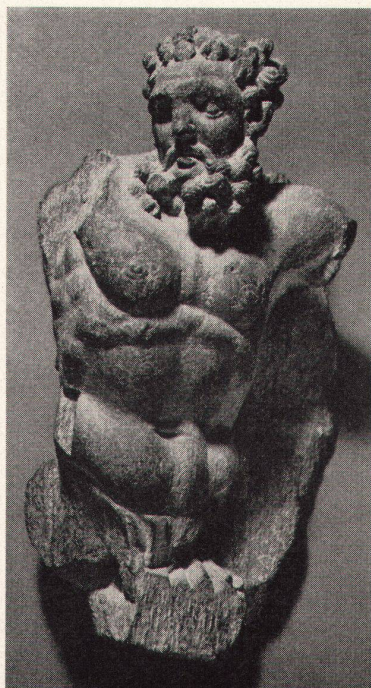
Zürich

Griechisch-buddhistische Plastik aus Pakistan (Gandhāra)
Helmhaus
21. März bis 19. April

Diese Ausstellung vermittelte die Bekanntheit mit einer Kunst, die sonst nur außerhalb Europas, in ihrem Ursprungsgebiet, in gleicher Qualität zu studieren ist: abgesehen von Stücken



1



2

aus dem Museo Nazionale d'Arte orientale in Rom, dem Rietbergmuseum in Zürich, dem Historischen Museum in Bern und schweizerischem Privatbesitz stammte die Hauptmasse aus den pakistanischen Museen von Peshawar, Taxila und Lahore. Das heutige Pakistan umschließt in seinem Norden annähernd das Gebiet, nach dessen altindischem Namen, Gandhâra, das Phänomen der griechisch-buddhistischen Kunst benannt ist. Die griechische (hellenistische) Infiltration der fruchtbaren Ebene ging auf ihre Eroberung durch Alexander den Großen zurück; mehrere griechisch-indische Staaten bestanden im 2. und 1. Jahrhundert vor Christus, gingen jedoch auf in der um 20 nach Christus begründeten Staatsmacht des indo-skythischen Kushâna-Reiches, welches das ganze nordwestliche Indien umfaßte. Die Herrschaft der Kushâna-Dynastie brachte einen ungeheuren Aufschwung des Buddhismus und seiner Kultur, in dessen Gefolge zahlreiche Klöster entstanden; aus der Verschmelzung griechisch-römischer Bildtradition und buddhistischer Ikonographie erwuchs die Gandhâra-Kunst, deren Zeugnisse bis ins 5. Jahrhundert herabreichen, wo der Einbruch der heptalitären Hunnen der Kulturblüte ein Ende machte.

Die Forschung betont, daß die Gandhâra-Kunst an der Entstehung des Buddhabildes beteiligt ist; erst im 1. Jahrhundert nach Christus wird der Buddha personhaft dargestellt. Bereits das erste Stück der Ausstellung zeigte, zu welcher seltsamen Mischbildungen es dabei gekommen ist. Diese Buddhastatue – leider verzeichnet der Katalog nirgends zeitliche Ansetzungen – hat einen Kopf, der mit seiner Lockenfrisur, dem zierlich-runden Schädelauswuchs, dem flächigen, von langen Ohrläppchen eingefassten Gesicht jedenfalls den in der Kunst des Ostens nur wenig Bewanderten an spätere chinesische Buddhas der Wei-Zeit erinnern könnte; dabei ist er jedoch gekleidet fast als ein echter Togatus, mit unter den Gewandfalten durchscheinendem Körper. An dem schönen großen Buddhakopf, den wir abbilden, wird hervorgehoben, daß die Pupillen und die Iris der Augen stark betont sind, was einen bei Buddhastatuen ungewohnten Effekt ausmacht. Hellenistischer Aus-

1 Griechisch-buddhistisch, Großer Buddhakopf aus Gandhâra, Schiefer. Zentralmuseum Lahore

2 Griechisch-buddhistisch, Torso eines Atlanten aus Gandhâra, Stein. Zentralmuseum Lahore

Photos: Walter Dräyer, Zürich

druckswille scheint hier vielfach der abgeklärten Harmonie des autochthonen Buddhabildes noch entgegenzustehen. Ein Bodhisattva mit reichen Draperien, der Oberkörper nackt unter schweren Halsgehängen, hat ein von bewegten Haarmassen umschlossenes, durchaus unstatistisches Gesicht, in dem der der Kushâna-Kunst eigentümliche Schnurrbart ungewohnt wirkt; der Körper ist kontrapostisch bewegt, von gesammelter Kraft.

Oft genug sind greifbare Beziehungen zur griechischen und römischen Kunst festzustellen: einmal in einem auf indischem Boden entstandenen tatsächlichen Zeugen der römischen Staatsreligion, einer Göttin Roma mit Helm und Lanze, die – durch einen unverkennbaren Schleier von Fremdheit – etwa an die personifizierten Provinzen vom Hadrianeum gemahnt. Dann etwa in dem aus seinem Reliefzusammenhang gebrochenen kleinen Torso eines Atlantes, dessen Körperbildung dem griechischen Kanon folgt; der Katalog vermerkt, daß der Typus den Giganten von Piazza Armerina ähnelt. Mehrfach begegnen uns aus der griechischen und römischen Kunst vertraute Formeln in den oft anmutsvollen, vielfigurigen Reliefs mit erzählender Darstellung, etwa in dem Bruchstück mit einer Tänzerin und musizierenden Frauen, einem Bacchanal (?), oder dem Steinrelief, auf dem dargestellt ist, wie die Diener des Hofes den zukünftigen Buddha nach seiner Geburt waschen. Hier erscheinen die kauernenden Dienerinnen in einer Haltung, wie sie vielerorts in der antiken Kunst vorkommt, beispielsweise auf dem pompejanischen Bild der Knöchelspielerinnen. Auch die Gandhâra-Kunst bewahrheitet die Beobachtung Aby Warburgs, daß die griechische Antike jede von ihr berührte Kultur mit gütigen Formeln für die Darstellung bewegten Lebens beschenkt hat. G.Sch.

Hans Richter
Ein Leben für Bild und Film
 Kunstgewerbemuseum
 7. März bis 19. April

«Was ist das Wesentliche? Die Melodien weiterzuführen...» Diesem Satz unterstellte der Maler und Filmkünstler Hans Richter seine Kunst und sein Leben. Die Ausstellung des Zürcher Kunstgewerbemuseums zeigte, wie sehr er den wahrhaft schöpferischen Kräften unserer Zeit zuzurechnen ist. Vielleicht gehört es zum Wesen der Schöpferischen, daß ihre Leistung mit ihnen geboren wird, von Anfang an als Keim in ihnen ruht, so daß das Wachstum des Werks sich konzentrisch, in Jahresringen gleichsam,

vollzieht. Mir scheint die Leistung Richters als Maler in der Überwindung der Statik des Bildgefüges zu liegen; er hat die überzeugendste Möglichkeit gefunden, Abläufe darzustellen, das zeitliche Nacheinander im räumlichen Nebeneinander auf der Bildfläche wiederzugeben. Seine Anfänge fallen in die aufgeregte Berliner «Sturm»-Periode. Schon in den frühen Skizzen balkenschleppender Arbeiter tritt, trotz der Bindung an den Gegenstand, jener «Keim» zutage: die Bewegung stößt schubartig in den Raum, die Straße weicht zurück. In den Porträts (Th. Däubler, die Dada-Freunde), die sich über die Jahre 1914 bis 1917 verteilen, ist, anders als in kubistischen Köpfen, das Zeitmoment einbezogen. Die kubistische Optik umkreist einen Kopf, macht durch die Vielzahl sich ergebender Kanten gerade sein Festgefügtes, Ruhendes deutlich. In Richters Köpfen ist der Formzusammenhang aufgelöst, um das Transitorische des wechselnden Ausdrucks einzubeziehen; sie sind Simultanporträts des jeweiligen Bewußtseins in Bewegung. So aufgefaßt, ordnen sich auch die scheinbar herausfallenden, grell-expressionistischen imaginären Porträts von 1917 in die Entwicklung ein, wie zum Beispiel «Ekstase, von Verzweigung unterminiert», wo schon der Titel auf den Übergang von einem Bewußtseinszustand zum anderen hindeutet.

Die Begegnung mit Viking Eggeling bringt Bestätigung und Befreiung; auf einige Zeit kommt es zu ähnlich brüderlich-ununterscheidbarem Arbeiten wie im frühen Kubismus. Das Rollenbild, wie es Chinesen und Ägypter kannten (Prälium, 1919), wird zum Mittel, in der Variation und zunehmenden Anreicherung von Grundformen Abläufe rein zu gegenwärtigen. Dies ist der Ausgangspunkt für den abstrakten Film; doch im Gegensatz zum Film bietet die Bildrolle dem Auge die Möglichkeit, anzuhalten und zurückzugehen, die Evolution und Metamorphose des Formthemas in allen ihren Phasen zu erfassen. Darin liegt der erzieherische Wert dieser Arbeiten. Sie bezeichnen einen Punkt größter Annäherung der Malerei an die Musik; unmittelbar vorher hat Richter in Zürich bei Busoni Kontrapunkt und Fuge studiert.

Von nun an teilt sich sein Schaffen zwischen Bild und Film, wobei der letztere auf lange Zeit stark in den Vordergrund tritt; in der Ausstellung bricht die chronologische Folge der Bilder mit der «Fuge in Rot und Grün» von 1923 ab, um erst Anfang der vierziger Jahre wieder einzusetzen. Wo aber der Film formal ausgerichtet ist – auch in der Verwendung von Naturobjekten wie den rotierenden Augäpfeln aus «Filmstudie» (1926) –, setzt er das in der Malerei Begonnene im anderen Medium fort.

In Verbindung mit der Ausstellung konnte man Beispiele von Richters genialem Filmschaffen sehen, das während des Krieges im amerikanischen Exil einen Höhepunkt erreichte in dem großen, zusammen mit Max Ernst, Léger, Calder und Marcel Duchamp entstandenen Farbstreifen «Dreams that money can buy», einer Verbindung von surrealistischen, dadaistischen und abstrakt-konstruktivistischen Ausdrucksmitteln. Etwas von dieser Verbindung klingt nach in den Collage-Rollenbildern «Dokumente des Krieges» (1943 bis 1945), so in dem Hochformat, das die «Befreiung von Paris» darstellt in einander in die Höhe stoßenden Grundfarbenfanalen, in welche Zeitungsausschnitte mit Dokumentarphotos eingeklebt sind.

Die Produktion der letzten Jahre zeigt den siebzigjährigen Richter in jugendlichstem Aufbruch. «Sätze einfacher Gesten», Ölmalereien in dunklen, gebrochenen Tönen scheinen Etüden im Sinne der früheren Formvariationen, nur daß nun alles geheimnisvoller, psychisch belebter erscheint; in den großen fugalen Rollenbildern erfährt das Grundanliegen der Abläufe mit dem gleitenden Ineinanderspielen der einzelnen Komplexe seine gütigste Ausformung.

G. Sch.

Leonhard Meisser

Orell Füßli

21. März bis 25. April

Aus Aquarellen und Zeichnungen, Monotypen und Lithographien baute sich diese etwa achtzig Blätter umfassende Ausstellung des Churer Malers auf. Dabei bildeten aquarellierte Bleistiftzeichnungen die Überleitung zwischen dem graphischen und dem malerischen, auch im Kleinformat bildmäßig geschlossenen Gestalten. Das Feingefühl in der Auswertung der künstlerischen Ausdrucksmittel erlaubt dem Künstler die außerordentliche Differenzierung des Stimmungshaften, die seine intime Landschaftskunst auszeichnet. Für Regen und Schnee, Morgendämmerung und Abendwolken, Nebelsonne und Mondschein findet er den andeutungsreichen Ausdruckswert, und mit leisen Zwischentönen charakterisiert er das Ineinanderfließen der Tages- und der Jahreszeiten. So wird er auch der altvertrauten Motive des Churer Rheintals nie müde, und als Gegensatz zur landschaftlichen Stille beobachtet er immer wieder gern das bewegungsreich pointierte Gewimmel der Schlittschuhläufer. Koloristische Bereicherung erfährt sein intuitives Beobachten in den lichten und weiten Landschaften Südfrankreichs und Spaniens. Immer wieder überrascht die Unbeschwertheit

der naturnahen Darstellung, die für eine Wiese, einen Kirschbaum, einen Weg zwischen blühenden Büschen eigene, unverbrauchte Formulierungen findet.

E. Br.

Oskar Dalvit

Galerie Chichio Haller

14. März bis 9. April

Die letzten Bilder, die der Künstler öffentlich ausstellte, hatten mit ihrer Tendenz zum Schummerigen, Diffusen ein gefährliches Gebiet betreten – schwankenden Grund, den der Maler selbst verspürt haben muß, denn die kürzlich gezeigten farbigen Holz- und Linolschnitte sind strenges Handwerk, fast beispielhaft vorgebrachte Pädagogik, wie eine Fläche aus einfachen Grundelementen heraus zu füllen sei. Da gibt es keimhaftes Wachstum oder die Abwandlung einer Violschnecke oder Erinnerungen an Klee oder exakt geometrische Figuren, was der Betrachter will. Es gelangen überlegte Farbzusammenstellungen: Hellgrün-Hellrosa, dazu eine Vorliebe für dunkles Weinrot mit weißen Aussparungen und, in den Mehrfarbendruckern, Grün-Gelb auf schwarzem Papier. Wenn auch diese Ausstellung nicht zu befriedigen vermochte, so beweist sie doch, daß der Künstler unermüdlich an sich arbeitet und den eigenen Weg sucht.

U. H.

Jean-François Liegme

Galerie Suzanne Bollag

16. März bis 8. April

Die achtzehn Bilder von Jean-François Liegme, die Suzanne Bollag ausstellte, bestachen zunächst durch ihre saubere und differenzierte Faktur sowie durch die vollen und satten, durchweg freudigen Farbklänge. Meistens ist das Kompositionsschema eine vertikale, als aufsteigend empfundene Anordnung von Flecken, die etwa durch den Gegensatz von körnig-ungesättigtem oder mit dem Spachtel gestrichenem Auftrag gegeneinander abgesetzt sind und sich – darauf deutet der mehreren Bildern gegebene Titel «Arborescent» hin – nach Prinzipien über die Fläche verteilen sollen, wie sie an der Struktur von Kristallen zu beobachten sind. Gelegentlich («Sardegna») ist ein Landschaftseindruck auf ähnliche Art verarbeitet wie in Bildern von de Staël – nur daß bei Liegme die feste Gliederung in Boden, Horizont und Himmel, wie sie de Staël bewahrt, spielerisch verunklärt scheint. Die Farbigkeit beruht oft auf mittelmeerischem Blau; gelegentlich ist sie, wie in «La Rouge», ganz auf eine raffinierte Dominante ab-

Arbon	Schloß	Martin A. Christ	10. Mai – 7. Juni
Ascona	La Cittadella	Henri Marcacci – Xavier Valls – Lutka Pink – Anna Shannon – Maria Török	9. Mai – 29. Mai
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Riehentor Galerie Bettie Thommen	Coghuf Mensch und Handwerk: Die Töpferei Erhaltenswerte Basler Bauten 3 artistes spatialistes italiens Madja Ruperti – Werner Zogg Brechet	2. Mai – 31. Mai 1. März – 31. Mai 19. April – 24. Mai 25. April – 28. Mai 2. Mai – 21. Mai 5. Mai – 30. Mai
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Gewerbemuseum Galerie Verena Müller Galerie Spitteler Gutekunst & Klipstein	Deutsche Zeichenkunst der Goethezeit Augusto Giacometti Kunststoffe Ernst Baumann Christiane Zufferey Kimber Smith	18. April – 31. Mai 9. Mai – 7. Juni 16. Mai – 28. Juni 9. Mai – 31. Mai 8. Mai – 29. Mai 18. April – 16. Mai
Biel	Galerie Socrate	Maly Blumer	9. Mai – 2. Juni
Genève	Musée Rath Musée de l'Athénée Galerie Motte	Alexandre Blanchet Duilio Barnabè Mathieu Michel Ciry Pradier	25 avril – 31 mai 11 avril – 14 mai 15 mai – 11 juin 30 avril – 18 mai 21 mai – 8 juin
Glarus	Kunsthau	Schweizer Künstler-Ehepaare	19. April – 18. Mai
La Chaux-de-Fonds	Galerie Numaga	Andréou	29 avril – 7 juin
Lausanne	Galerie Maurice Bridel Galerie L'Entracte Galerie Kasper Galerie La Gravure Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A. Galerie Paul Vallotton	Denise Voïta Simone de Quay Hans Gerber Pierre Meylan Théo Kerg Jean Leppien Vincent Breton André Derain Jordan Léolo Fiaux Robert Naly Charles Robert	30 avril – 23 mai 28 mai – 12 juin 2 mai – 15 mai 16 mai – 29 mai 28 avril – 16 mai 19 mai – 6 juin 30 avril – 26 mai 28 mai – 30 juin 25 avril – 13 mai 16 mai – 3 juin 30 avril – 16 mai 21 mai – 6 juin
Luzern	Kunstmuseum Kino Moderne	Sport in der Kunst Hermanus van der Meyden – Bruno Platten	17. Mai – 28. Juni 20. April – 18. Mai
Rapperswil	Galerie 58	Irma Meier	17. Mai – 11. Juni
Rheinfelden	Kurbrunnenanlage	Ernst Leu – Otto Holliger Kunstaussstellung der Schweizer Ärzte	11. April – 28. Mai 30. Mai – 2. Juli
St. Gallen	Galerie Im Erker Olmahalle	Emilio Stanzani Sektion St. Gallen der GSMBA	5. Mai – 11. Juni 3. Mai – 24. Mai
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Jakob Ritzmann	19. April – 14. Juni
Thun	Kunstsammlung Galerie Aarequai	Schweizerische Plakate Franz Fedier	10. Mai – 31. Mai 8. Mai – 3. Juni
Winterthur	Gewerbemuseum Galerie ABC	Japan heute 11 junge Winterthurer	9. Mai – 28. Juni 4. Mai – 30. Mai
Zürich	Kunsthau Kunstgewerbemuseum Helmhaus Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Galerie Chichio Haller Galerie Läubli Galerie Lienhard Galerie Neupert Orell Füssli Galerie Palette Galerie Walcheturm Wolfsberg	Hayter – Scott – Armitage Zoltan Kemeny Hans Fischer 60 Jahre Filmkunst – 25 Jahre Schweizer Film Charles Hug Jürg Spiller – Friedrich Werthmann Max Frühauf Pierre Charbonnier Jean Piaubert Gerold Veraguth Walter Binder Endre Nemes Auguste Herbin Anni Frey Hans-Jörg Gisiger Gruppe Zinnober Margrit Frey-Surbek – Yvonne Assimon	11. April – 10. Mai 18. April – 18. Mai 20. Mai – 28. Juni 23. Mai – 5. Juli 25. April – 24. Mai 29. April – 12. Mai 13. Mai – 2. Juni 1. Mai – 28. Mai 16. April – 14. Mai 28. April – 16. Mai 21. Mai – 13. Juni 11. Mai – 13. Juni 21. März – 15. Mai 2. Mai – 30. Mai 8. Mai – 2. Juni 17. April – 16. Mai 30. April – 30. Mai
Zürich-Altstetten	Spirgarten	Margherita Osswald-Toppi	19. April – 18. Mai
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 17.00 Uhr



1

1 Mobile Bücherschau des SBVV. Gestelle: Jürg Bally SWB und Ernst Scheidegger SWB, Zürich
Photo: Ernst Scheidegger, Zürich

2 Madame Léger vor der Fassade des Léger-Museums in Biot. Photo: Jacques Mer, Antibes



2

gestellt, dann wieder («Végétal») herbstlich gestimmt. Eine wohlthuende, stimmige Musik für das Auge ist diese Kunst, deren Grenze lediglich darin zu liegen scheint, daß sie zu eingängig ist, dem Aufnehmenden zu wenige Widerstände entgegengesetzt; auch wenn Picassos Definition des Bildes als «einer Summe von Zerstörungen» nicht für jedes Künstler-naturell gelten mag – man verlangt heute nun einmal nach ein paar Dissonanzen.

G. Sch.

Mobile Bücherschau des SBVV

Für seine Ausstellungen in Belgien hat der Schweizerische Buchhändler- und Verlegerverein erstmals einen neuen Ausstellungsbaustein verwendet, der von Jürg Bally, Innenarchitekt SWB, Zürich, und Ernst Scheidegger, Gestalter SWB, Zürich, aus dem Büchergestell von Jürg Bally entwickelt worden ist. Er besteht aus Stützen, die sich zwischen Boden und Decke klemmen lassen oder durch leicht montierbare Fußelemente und Zwischenstangen überall frei aufgestellt werden können. Diese tragen Aluminiumtablare in zwei Breiten sowie Glasplatten, die sich zu Wechselrahmen oder mit den Tablaren zusammen zu Vitrinen kombinieren lassen. Lampenträger und Lampen können durch eine einfache Klemmvorrichtung befestigt werden und machen die Ausstellung unabhängig von den Lichtverhältnissen. Tablare, Vitrinen und Wechselrahmen sind genormt und können durch einen Handgriff in jeder Höhe der Stützen befestigt werden. Die Normung erlaubt, das Material relativ einfach zu verpacken und zu transportieren.

Pariser Kunstchronik

Das allgemein mit Spannung erwartete Ereignis der Pariser Wintersaison war die Ausstellung französischer Malerei aus schweizerischem Privatbesitz: «De Géricault à Henri Matisse» im Petit Palais, die Prof. Dr. Max Huggler, Bern, im Auftrage der Pro Helvetia zusammengestellt hatte. Obschon sich eine Reihe der großen Sammlungen nicht beteiligten, gab die Presse dem Erstaunen Ausdruck, daß die Schweiz nicht nur qualitativ, sondern auch quantitativ neben Amerika und Frankreich vielleicht die bedeutendsten Bestände impressionistischer Malerei besitzt und neuerdings auch immer mehr zum Sammelpunkt der zeitgenössischen Kunst wird. Der weit-

sichtige, zum Teil seit einem halben Jahrhundert wirkende Geist einiger schweizerischer Sammler, wie der Reinhart, Hahnloser, Brown-Sulzer, Müller, Dübi-Müller, Bühler usw., und die musterhaft geführten, gelegentlich auch wagemutig orientierten Museen von Bern, Basel, Zürich und Winterthur wurden von den Pariser Zeitungen mit Anerkennung erwähnt.

In der Maison de la Pensée Française wurde bei Gelegenheit der Präsentation des Léger-Museums von Biot bei Cannes ein bedeutendes Ensemble von Tapisserien, Kirchenfenstern, Mosaiken und Großkeramiken gezeigt, die zum Bedeutendsten gehören, was in neuer Zeit an angewandter Kunst geschaffen wurde. Man bedauert, daß die Architektur des Museums, trotz der eindrucklichen Mosaikfassade, eher an den Eingang eines Stadions gemahnt und somit wieder einmal die so gepriesene Integration der Künste verfehlt hat.

Die monumentalen Stabiles von Calder in der Galerie Maeght waren eine Überraschung. Man hat sich mit gewissen Wiederholungen der Mobiles bereits abgefunden; doch bei diesen neuen großformatigen Stabiles spürt man eine neu sich ankündigende Vitalität des Künstlers. Fast ist man geneigt, mit Salvador Dali zu sagen: «Das Mindeste, was man von einer Plastik verlangen kann, ist, daß sie sich nicht bewegt.»

In der Galerie Stadler stellten Coetsee und Fontana aus. Der in Mailand wirkende italienische Maler und Plastiker Fontana ist uns besonders durch seine Zusammenarbeit mit dem Architekten Baldessari an der Triennale von Mailand vertraut, insbesondere durch seine kühne Neonschleife, die vor sieben Jahren das Treppenhaus der Triennale beleuchtete. Seine neuen Malereien gehören in das Gebiet der «peinture de geste».

In der Galerie de France stellte der italienische Maler Consagra neue Plastiken aus. Consagra hatte 1947 in Italien die Gruppe «Forme» gegründet und vertrat während zehn Jahren einen charakteristischen Aspekt der italienischen Plastik. Neuerdings ist er aber, wie andere italienische Künstler, nach Paris übersiedelt.

Die Galerie Adrien Maeght zeigte eine Folge von «Ardoises» von Raoul Ubac. Von diesen Schieferreliefs wurden eine Anzahl Abdrucke gemacht, die mit einem Text von Yves Bonnefoy unter dem Titel «Pierre Ecrite» als bibliophiles Werk erschienen sind.

Die Galerie Simone Heller stellte unter dem etwas schwülstigen Titel «Bataille du Rythme» Negerplastiken der Sammlung Pierre Vérité aus Afrika und Ozeanien neben modernen Malereien von

Bertholle, Estève, Herbin, Nebel, Manesier, Pignon und anderen aus.

Im Musée de l'Homme waren Keramiken aus Costa Rica ausgestellt, die neuerdings von diesem Museum erworben worden waren. Diese Keramiken ergänzen sehr glücklich die umfangreichen vorkolumbischen Sammlungen des Museums. Das Musée des Monuments Français zeigte eine Ausstellung «Peintures murales de la fin de l'époque gothique» (15. und 16. Jahrhundert). Ferner sind zu erwähnen: Hantai in der Galerie Kleber, neue Plastiken von Lipsi bei Denise René, Tatushiko Heima bei Facchetti, Plastiken von Andréou in der neueröffneten Galerie Mourgue, Flavio Tanaka in der Galerie Arnaud und Leonor Fini in der Galerie Rive Droite. Das Centre Culturel Américain gab in einer mehr literarisch orientierten Ausstellung einen gut dokumentierten Einblick in die bewegten zwanziger Jahre des Montparnasse. Gleichzeitig wurde vom Comité France-Amérique eine Ausstellung «Vingt peintres américains et vingt peintres français» gezeigt, wobei über den Ozean hinweg die neuesten Tendenzen der Malerei verglichen wurden.

F. Stahly

Bücher

Building, U.S.A.

The Men and Methods that influence Architecture in America today
By the editors of *Architectural Forum*
148 Seiten mit Abbildungen
McGraw-Hill Book Company, Inc.,
London 1957. \$ 3.95

Building, U.S.A., das gegenwärtig in der siebten Auflage von 1957 vorliegt, wurde 1955 von der Redaktion des *Architectural Forum* herausgegeben. Neben den verschwenderisch auf Glanzpapier gedruckten und graphisch appetitlich aufgemachten Architekturbilderbüchern wirkt es recht unscheinbar. Die 147 Seiten Text sind nur von wenigen und nebensächlichen Illustrationen durchsetzt.

Douglas Haskell beginnt die Einleitung mit der Mitteilung, daß dies das erste Buch sei, «in dem versucht wird, der Öffentlichkeit zu erklären, was die verschiedenen Leute tun, die sich mit dem schwierigen und verlockenden Geschäft des Bauens abgeben». Er wendet sich an Laien und Fachleute; «denn», so fährt er fort, «dies ist merkwürdigerweise auch das erste Buch, in dem diese verschiedenen mit Bauen beschäftigten Fachleute einander vorgestellt werden».

Diese Absicht führt indessen nicht zu einer unverbindlichen Plauderei. In neun Kapiteln beschreiben verschiedene Fachbearbeiter Grundstückhandel, Geldgeber, Bauunternehmer, Arbeiterschaft, Fabrikanten, Ingenieure, die Aktiengesellschaft als Auftraggeberin, Publikum und Architekten. Sie zeigen dabei, daß ein Bauwerk heute nicht mehr das gemeinsame Werk von Bauherr, Architekt und Handwerkern ist, sondern das Resultat eines Produktionsvorganges, der von einer weitverzweigten Organisation abhängt, die Industrielle, Kaufleute, Reklameberater, Zeitschriftenredaktoren, Handwerker, Behörden, Arbeiter und Beamte umfaßt. Darin liegt die Bedeutung dieses kleinen Buches. Es ist das «Vers une Architecture» der Jahrhundertmitte. Die Kräfte, deren Zusammenwirken die Architektur unserer Zeit bedingt, werden sichtbar gemacht. Und dadurch ist das Anliegen der Herausgeber – wird es erst möglich, auf diese Kräfte, die unsere Umgebung formen, auch einzuwirken.

Das Bild der amerikanischen Architektur, das durch diesen Bericht entsteht, ist bedeutungsvoller als der schillernde Abglanz, den die bunten Zeitschriften verbreiten; denn er macht uns mit den Kräften hinter den Erscheinungen vertraut. Er erinnert auch an «Built in U.S.A.», das Buch, das dem vorliegenden in Umfang und Aufmachung sehr ähnlich ist. Es wurde 1945 veröffentlicht, anschließend an jene Ausstellung «U.S.A. Builds», die uns den ersten Eindruck einer neuen Architektur in Amerika vermittelte. Seitdem sind vierzehn Jahre vergangen. Zehn Jahre liegen zwischen dem Erscheinen von «Built in U.S.A.» und «Building, U.S.A.». Das erste Buch wurde vom Museum of Modern Art, also vom Vorkämpfer des Modernen in Amerika, herausgegeben, das zweite von McGraw-Hill, einem Verlag für wissenschaftliche Publikationen und Handbücher. Während jenes wie ein Katalog zur Ausstellung wirkt und, wie der Titel andeutet, sich selbst Rechenschaft geben und der Welt zeigen will, was in den Vereinigten Staaten seit 1932 gebaut worden ist, sagt dieses selbstbewußt: So ist Amerika. Wo jenes mit unverhüllter Entdeckerfreude auf alles hinweist, dessen es habhaft werden kann, wie ein fleißiger Schüler die brav gelernte Lektion in moderner Architektur hersagt und wie zur eigenen Rechtfertigung das Neue zu begründen sucht, darf sich dieses mit Hinweisen begnügen und im Bewußtsein des Erreichten auf Erklärungen verzichten.

In «Built in U.S.A.» besteht die neue Architektur noch aus faszinierenden und gleichwertigen Einzelleistungen. Ein kleines Wohnhaus von Gardener Dailey

etwa konnte noch mit dem Bear Run House von Frank Lloyd Wright erscheinen, weil beide Beispiele einer neuen Architektur sind. In «Building, U.S.A.» kommt jedoch ein gemeinsames Bewußtsein zum Ausdruck, das nun qualitative Unterschiede erkennen läßt. Beide Bücher ergänzen sich. Sie belegen zusammen ein Jahrzehnt der Architekturentwicklung in Nordamerika, während dessen der Einfluß der europäischen Einwanderung assimiliert wurde und wieder eine Ausgangslage entstanden ist, die derjenigen gleichkommt, deren Zusammenbruch Louis Sullivan beklagte, als er voraussagte, daß es fünfzig Jahre dauern werde, bis die verhängnisvollen Auswirkungen der Chicago-Weltausstellung von 1893 überwunden sein würden. Sie kennzeichnen Anfang und Ende eines Entwicklungsabschnittes der neuen Architektur in Amerika, dem eine ähnliche Bedeutung zukommt wie der Entwicklung von der ersten regional bedeutsamen Frührenaissance in Florenz zur Universalität der Hochrenaissance Roms.

1927 schrieb der Einwanderer Richard Neutra nach vier Jahren Aufenthalt in der Neuen Welt einen Bericht, der der europäischen Fachwelt einen Eindruck der amerikanischen Situation vermitteln sollte. Er gab seinem Buche den Titel: «Wie baut Amerika?» Hier ist nach dreißig Jahren die amerikanische Antwort. Und wie sehr wünscht man, daß in Europa die gleiche Frage gestellt und die entsprechende Antwort ebenso sorgfältig, einsichtig und voll Selbstvertrauen gegeben würde. Bernhard Hoesli

Paul Bode:

Kinos, Filmtheater und Filmvorführräume

Grundlagen – Vorschriften – Beispiele – Werkzeichnungen
288 Seiten mit 848 Abbildungen
Georg D. W. Callwey, München 1957
Fr. 61.55

Der Leser wird durch einen kurzen, interessanten Überblick über die Entwicklung des Filmwesens mit dem Stoff vertraut gemacht. Es folgen einige statistische Angaben über Anzahl und soziale Gliederung der Kinobesucher verschiedener Länder und Städte, die man sich, da es sich um sehr fesselnde und aufschlußreiche Zahlen handelt, eher etwas ausführlicher wünschen möchte. Ein größerer Abschnitt wird den mit dem Bau von Kinos zusammenhängenden, für Deutschland gültigen amtlichen Bestimmungen gewidmet. Die technischen Aspekte werden durch eine Sammlung von Werkblättern berücksichtigt. Der