

Kunstchronik

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **58 (1971)**

Heft 4: **Was bedeutet Architektur?**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

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.

Kunstchronik

Ausstellungen

Basel

1, 2

Adolf Wölfli

Kupferstichkabinett des Kunstmuseums
27. Februar bis 11. April

Das Basler Kunstmuseum und das Kupferstichkabinett zeigen, aus den Beständen einer Privatsammlung, Werke des geisteskranken Adolf Wölfli; Blei- und Farbstiftzeichnungen, von ihrem Schöpfer mit Vorliebe als «Kupferstiche» und «Porträts» bezeichnet. Der erste Eindruck, den die über hundert Nummern der Kollektion hinterlassen, ist verwirrend. Die einzelnen Blätter – in satter, deckender Farbigkeit, randvoll mit symmetrisch angeordneten Ornamenten, mit Schrift und schematisierter Figürlichkeit – wirken in einem ursprünglichen Sinne teppichhaft. Assoziationen zu Volkskunst, zu Gewobenem, zu kanonhaft stilisierter Zeichensprache tun sich auf. Der heutige «Leser» dieser Bilder bemerkt vorerst das Krankhafte dieser Kunst kaum. Er entnimmt vielmehr den gemalten Rahmen und Mandorlen den bewußten Bezug auf die Illuminationen des Mittelalters und vergleicht unbewußt mit der Phantastik des Wieners Ernst Fuchs. Doch da ist zuerst die Biographie des Laienkünstlers, die stützig macht. 1864 beginnt der erschreckende Lebenslauf. Wölfli kommt als Sohn eines Steinbauers in Bern zur Welt. 1872 wird das Kind mit seiner kranken Mutter und den Brüdern nach Schangnau ins Emmental gebracht. Ein Jahr später gelangt er zu einem Zimmermann der ihn zum Schnaps-trinken verleitet. Nach dem Tod seiner Mutter wird er zwischen 1874 und 1879 an verschiedene Bauernfamilien verdingt. Mit 18 Jahren ist er unglücklich verliebt. 1888 holt er sich bei einer Dirne eine Geschlechtskrankheit, kommt wegen eines Gelegenheitsdiebstahls für acht Tage ins Gefängnis. Es folgt eine Reihe von Notzuchtversuchen an Minderjährigen. 1891 erlebt er bei der Feldarbeit mit Sträflingen die Erscheinung des «heiligen Geistes». 1895, nach dem Notzuchtversuch an einem dreieinhalbjährigen Mädchen, wird er für immer in die Irrenanstalt Waldau eingeliefert. Dort vertreibt er sich die Zeit mit Zeichnen, Dichten, Komponieren und Holzsägen, wie berichtet wird. 1930 stirbt er an Krebs.

Von der Kunstgeschichte her läßt sich vom Werk des Geisteskranken leicht die Parallele ziehen zu denjenigen Strömungen innerhalb der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, die nicht zuletzt im Verband mit dem Aufkommen der Psychoanalyse die Möglichkeiten des psychischen Automatismus auszubeuten versucht haben, und gleichzeitig mit den kultischen Bildwerken früher Kulturstufen auch die Kinderzeichnung und die bildnerischen Äußerungen der Irren als «Art brut» (Dubuffet) entdeckten. «Aber steht dieses Werk nicht außerhalb der Geschichte», meint der Direktor des Kunstmuseums, Dr. Franz Meyer, zu Wölfli's Blättern, «ganz an-

ders als die Bilder von Max Ernst oder Miró? Daß es in seinem ornamentalen Charakter, in der Art, in der Bild, Wort und Musik einander zugeordnet sind, an Uraltes und Fremdartiges anklängt, mag diese Meinung aufs erste verstärken. Was aber heißt: Außerhalb der Zeit? Meint man damit, die Kranken stünden außerhalb des gemeinsamen geschichtlichen Schicksals und Geschichte spiele sich nur im bewußten Bereich des Menschen ab?» Das mag zutreffen, denn es ist nicht Zufall, daß die Werke des Kranken von den Gesunden zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt als Kunst entdeckt worden sind. Psychiater W. Morgenthalers Buch mit dem Titel «Ein Geisteskranker als Künstler» ist 1921 erschienen, 1922 folgte zum gleichen Thema Hans Prinzenhorns «Bildnerei der Geisteskranken»: kurz nachdem Klee und De Chirico auf die Urtümllichkeit der künstlerischen Gestaltung bei Kindern und Geisteskranken aufmerksam geworden waren, kurz vor den wichtigsten Äußerungen der Surrealisten um André Breton.

Werner Jehle

1

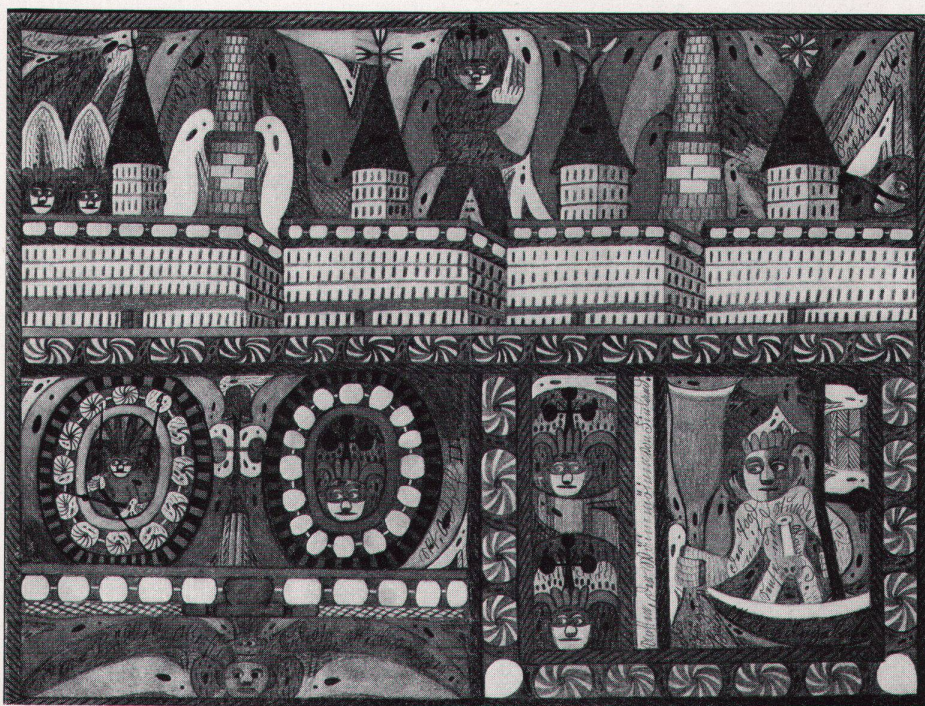
Adolf Wölfli, Die Kreuzigung meiner Wenigkeit, auf der Biskaya-, Haven-Insel, im stillen Ozean, im Schächt-Sommer 1876, 1920. Farb-, Bleistift

2

Adolf Wölfli, Die furchtbare Riesen-Brunst deer, über 60 Millionen Zohohrn Seelen haltenden Riesen-Stadt, Mutter-Kohrn, Ost-Wand-Hall, von Früh-Herbst 1868, 1910. Farb-, Bleistift



1



2

Zürich

Béla Bartok und die Schweiz

Helmhaus
20. Februar bis 21. März

Das *werk* ist zwar für die Bartok-Ausstellung – dokumentarisch vorzüglich angelegt – nicht zuständig. Aber eine bestimmte Beobachtung rechtfertigt ein kurzes Wort. Der Großteil der Notenmanuskripte, Aufzeichnungen und Briefe wurde in Photokopien, in verschiedenen technischen Verfahren, gezeigt. Ein Glück, daß diese meist billigen Reproduktionsmöglichkeiten existieren. Sie sind heute für die generelle Information und die wissenschaftliche Arbeit eine große Erleichterung.

Aber gerade hier sah man, was die Originalhandschrift, die ja eine Art Zeichnung ist, bedeutet. Sie besitzt ein durch nichts ersetzbares Leben, eine Ausströmung, die allerdings ein primär aufnahmefähiges Auge voraussetzt (das heute nur zu oft in eine sekundäre oder noch spätere Rolle gedrängt wird). Der rätselhafte Kontakt, der bis zu einem bestimmten Punkt rational erfaßt werden kann, erscheint als eine Art Urphänomen. Im «Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit» scheint es mir angebracht, in jeder Trockenheit diesen Umstand festzuhalten. H. C.

1 Régine Heim

Galerie Bettina
21. Januar bis 6. März

Die Arbeiten der Bildhauerin Régine Heim stellen vitale Zeichen von Knospen dar, von stahligen Wüstenblumen, von Menschengruppen, aus deren geheimnisvoller Mitte Erwartung steigt, wie aus den zarten, kleinen, behütenden, betenden oder gebärenden Formen, die alle aus Metallstücken zusammengefügt sind, ohne Präention, eher als Improvisation eines Symbols und doch von letzter künstlerischer Spannung. Zu mehr kosmischer Sprache gelangen weißmetallene, amorphe, auf Messingtafeln montierte schwebende Gebilde; da eine menschliche, dort eine

numinose Allegorie andeutend und da wieder eine ständig schöpferisch begriffene Bewegung im Weltall evozierend. Dieser Arbeitszweig der Künstlerin dürfte noch weit ausholen und sich besonders zur Gestaltung großer Wände von Architektur eignen.

Weil sie von innen her kommen und wieder an ein Innen gerichtet sind, geht eine starke, bisweilen urtümliche Ausstrahlung von den Werken aus. Auch größere Formate wirken nie monumental. Sie sind dem menschlichen Maß immer nah, setzen deshalb jeden Hintergrund zum Leben in Beziehung, in geistiger Spannung.

Besonders stark ist auch jenes Wandbild in Vevey: Leuchtend farbige Glasstücke und -splitter, in abstrakte Betonformen gesetzt, fügen sich dem Betrachter langsam zu einer Darstellung. Der Lebensbaum greift durch fließendes Wasser in zwei Armen weit aus. Der eine trägt Tränen, der andere Granatäpfel, Bilder des Glücks. Über ihm gewölbt und mit ihm verschränkt ein Regenbogen, vom Himmel zur Erde sich senkend. Dazwischen, in der Ellipse, das Auge Gottes, erfüllt von strahlenden Bruchstücken einer himmlischen Stadt.

Neueste Werke zeigen wieder mehr übersetzt Geformtes; schlicht, glatt und konzis etwa einem Fabelwesen gleichend: Fliegendes «Orakel». Oder mehr vegetativ: Sprießendes aus gelbem Metall. Lisbeth Sachs

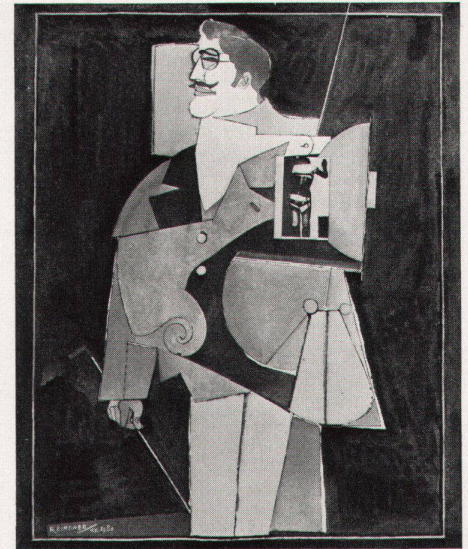
2, 3 Richard Lindner

Kunstsalon Wolfsberg
4. bis 27. Februar

Richard Lindner ist ein höchst merkwürdiger Maler; in den Vereinigten Staaten hoch angesetzt, in Deutschland 1968/69 in einer eindrucklichen Ausstellung vorgeführt, in der Schweiz in Museen oder Galerien nur wenig bekannt, obwohl ihm Willy Rotzler im «DU» eine eingehende Veröffentlichung gewidmet hat. In Zürich in einer kleinen Kollektion mit anderen, völlig andersgearteten Malern nun zum ersten Mal gezeigt. Umgekehrt: Lindner scheint zu wissen, was in der Schweiz geleistet werden kann. Er ließ vor kurzem bei Wolfsberger Lithographien anfertigen und



2



3

drucken, die demnächst in einem Portfolio herauskommen. Anfertigen: die Lithos sind bei Wolfsberger unter Kontrolle Lindners auf Stein gezeichnet worden. Die Originale waren im Kunstsalon neben einigen Lithos zu sehen. Man konnte sich vergewissern, wie genau die Lithos den Aquarellen folgen.

Lindner, 1901 geboren, stammt aus Hamburg. In Nürnberg hat er seine Jugend verbracht, dann in München studiert und sich als Graphiker betätigt. 1933 Emigration nach Paris, 1941 weiter nach New York. Eigentlicher Beginn der Malerei erst 1950. Dieses selten späte Hervorbereichen und die transformative Integration der früheren Betätigung ist ein Sonderfall.

- 1 Skulpturen von Régine Heim beim Eingang zur Galerie Bettina am Großmünsterplatz in Zürich
Photo: Bettina
- 2 Richard Lindner, Die Schlange
- 3 Richard Lindner, Der Lebemann



1

Ein seltsames, in seiner Art großartiges Gebräu entsteht aus George Grosz, Beckmann, Simplizissimus, Jugendstil, Beardsley – alles höchst beunruhigende Faktoren. Und beunruhigend auch das Ergebnis: parodierte Figur, Abstraktion, Surrealistisches, Naturnähe im Detail, Zeit- und Menschenkritik, wütend und harmlos zugleich, je nachdem, wie man es sehen will, bitter oder fast gemütlich. Eine seltsame Synthese von Amerika und deutscher Grundlage, Vor-Pop und wahrscheinlich auch Mit-Pop. In Parallele zu Erscheinungen wie Horst Janssen oder Wunderlich im heutigen Deutschland. Nur scheinbar ein Konglomerat, nur scheinbar «effektiv». In Wirklichkeit eine echte Verkörperung zusammenfließender gegenwärtiger Zeitströme und, vor allem, eine echte große Kraft mit enormem Druck, vielleicht auch Überdruck. Auf jeden Fall ein Mensch, ein Künstler dieser Zeit. H.C

4

Franz Gertsch: Vier Porträts

Galerie Annemarie Verna
22. Januar bis anfangs März

Nach den Angaben des Künstlerlexikons der Schweiz XX. Jahrhundert, hat sich der 1930 geborene Maler in verschiedenen Manieren ausgedrückt: gegenständlich, in der «Peinture naïve» und abstrakt. Er war 1947–1950 Schüler Max von Mühlenens in Bern. Die Porträts bei Annemarie Verna – eines stellte Harald Szeemann in seinem Arbeitsambiente dar – waren Riesenformate. Herstellungsprozeß: Farbphoto als Dia auf die große Leinwand geworfen und von da aus gemalt. Eine Methode, die Plakatgraphiker gerne anwenden. Bei der Umsetzung des Dias in Malerei ergeben sich neue Akzente. Es entsteht eine seltsame Mischung von Momentaufnahme und pointierter, gebundener und zugleich freier Gestaltung, die Schock, Lachen und – Interesse hervorruft. Ist es das Problem der Gegenständlichkeit, das hier auf eine bestürzend simple Weise

4

Franz Gertsch, Portrait
Photo: Thomas Cugini, Zürich



4

angepackt wird? Ist es die Megalomanisierung der menschlichen Gestalt, ist es etwas von Panoptikum? Ist es «information pure»? Ist es ein billiger Weg zur Sachlichkeit? So viel Fragen, so viel Zweifel, aber zugleich auch etwas wie Erwartung. Wenn es auch scheint, der Versuch münde in eine Sackgasse, so haftet der Eindruck doch in der Erinnerung. Weshalb nicht triviale Wege und Umwege? H.C.

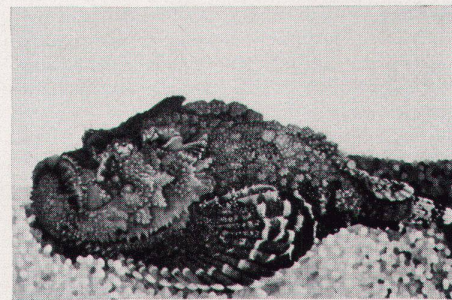
5

Cornelia Hesse-Honegger

Galerie Palette
5. Februar bis 4. März

Cornelia Hesse-Honegger ist ihrem Zeichen nach wissenschaftliche Zeichnerin. Sie hat die mühsame Ausbildung – zusammen mit einer angeborenen Fähigkeit – auf sich genommen und, wie man schon früher bei Ausstellungen in der Zürcher Universität gesehen hat, das Maximum erreicht. Genauigkeit des Sehens, Denkens und auch des Wissens ist die Voraussetzung dieses Zweiges manueller Darstellung. Man weiß, daß die vom Individuum aus entstehende Zeichnung unter bestimmten Voraussetzungen aufschlußreicher ist als die, wenn auch noch so exakte oder virtuose Photographie. Das Auge des Menschen vermag Zusammenhängen nachzugehen, die der Kamera nicht erreichbar sind.

Losgelöst von wissenschaftlichen Zwecken, unter der Bezeichnung «Miniaturen und Skulpturen», führt Cornelia Hesse-Honegger ihre Arbeiten. Die Bezeichnung scheint mir wenig glücklich, da unter ihr, dem Sprachgebrauch gemäß, andere Dinge verstanden werden. Was sie sagen will ist klar: der direkte Übergang in Kunst soll in Erscheinung treten. Gewiß, künstlerische Absicht, Perspektiven, auch Anwendung künstlerischer Disposition und Konzeption sind da. Die farbigen Hintergründe, die Einfügung in die Bildflächen, vielleicht die Abtönungen, hinter denen geheime Akzentuierungen liegen mögen,



5

Cornelia Hesse-Honegger, Rotfeuerfisch. Zeichnung

das technische Können, das selbstverständlich auch ein künstlerisches Können ist. Auch die Umsetzung vom Mikrokosmischen der Fliegenköpfe – sie sind eines der Hauptthemen – in die enorme Vergrößerung, ist eine künstlerische Handlung. Ob die «Skulpturen» vergrößerte Modelle, Phantome sind, wie man in der Medizin sagt – hier erheben sich die generellen Zweifel. Schönheit? Ja, sie entsteht durch das Zusammenwirken von Schauen, Wissen und Können. Es ist die Schönheit, auch die grauenhafte Schönheit, die die Natur hervorbringt.

Es versteht sich, daß sich vor diesen Arbeiten auch die Frage nach der Gegenständlichkeit stellt. Ich glaube nicht, daß hier ein Beitrag zu dem heute in so mannigfachen und konträren Lösungsvorschlägen auftretenden Problem geleistet wird. Die künstlerische Erkenntnis ist nicht primär am Werk. Es bleibt bei aller Subtilität des Aufgezeigten, bei aller optischen Kultur, bei aller spürbaren Liebe und Vertiefung bei Zwischengebilden. Als solche eine Gattung für sich, von der man sich vorstellen kann, daß man sie in Mappen sammelt, kaum, daß man sie sich an der Wand vor Augen führt. H.C.

6

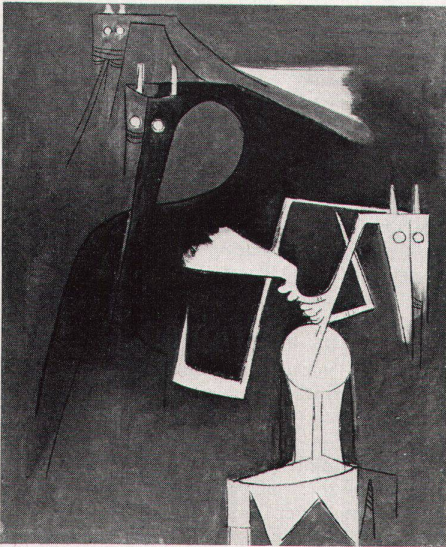
Wifredo Lam

Galerie Gimpel & Hanover
26. Februar bis 27. März

Der 1902 geborene Kubaner Wifredo Lam, der seit Jahren im internationalen Kunstleben eine Rolle spielt, erschien mit einer größeren Bildergruppe zum erstenmal in Zürich. Der Großteil der Werke stammt aus dem vergangenen Jahrzehnt.

Die grundlegenden Eindrücke für Lam waren Werke Picassos aus den dreißiger Jahren und Max Ernsts aus etwas späterer Zeit. Bei allem Anschluß, der immer greifbar bleibt, hat Lam ein eigenes Idiom entwickelt. Es ist eine Art figurales Gestänge, sehr frei und durchaus untechnisch; hager, mit scheinbaren Gelenken ineinandergreifend, durchsetzt von Plattengesichtern, senkrecht, auf dem Kopf stehend, dem Aztekischen nahe und da und dort parodistische (oder humoristische?) kleine reale Einzelformen. Eine versponnene, aber recht eigentlich kühle Bildwelt, in der manchmal auch etwas von Sutherlands Dornen und Spitzen nachklingt. Eine gewisse

Monotonie wird nicht überwunden. Aber einzelne Bilder besitzen hohe künstlerische Qualität, mit der sie, zusammen mit der thematischen Konzentration, doch überzeugen. Ein beispielhafter Fall, wie trotz geringer Amplitude der Thematik, der formalen Bildsprache und malerischen Ausführung Geschlossenes und daher Lebendes (nicht so sehr Lebendiges) entstehen kann. H. C.



6
Wifredo Lam, Personaggio nero nell'ombra, 1970

Geschichte der Kunsthalle Bern

Jean-Christophe Ammann – Harald Szeemann: Von Hodler zur Antiform

Geschichte der Kunsthalle Bern
192 Seiten mit Abbildungen
Benteli, Bern 1970. Fr. 20.–

Der Haupttitel ist auf Attraktion angelegt und führt in die Irre. Der informatorisch stiefmütterlich behandelte Untertitel ist das Thema des handlichen Buches, das unter den Händen der beiden Autoren statt eine freundliche Vereinspublikation eine mit allerhand Sprengpulver versehene Darstellung der fünfzigjährigen Geschichte eines Instituts geworden ist, das in den letzten fünfundzwanzig Jahren durch die Phantasie, das Wissen, die Unerschrockenheit und zuletzt die radikale Emanzipation seiner Leiter in den Mittelpunkt internationaler Diskussion gelangte. Es beginnt mit einer knappen Zusammenfassung der eigentlichen Geschichte mit Dokumenten, Ziffern, essentiell und deshalb das Interesse anregend, amüsant pointiert. In dieser Zusammenstellung erscheint, ziemlich viel Platz heischend, die Eingabe Szeemanns von 1965 betreffend eine bauliche Erweiterung der Kunsthalle. Sie ist unversehens programmatisch geworden: «Die Erweiterung ... der Kunsthalle [erfolgt] im Hinblick auf Bewältigung, Sichtung und Vermittlung eines immer wachsenden Materials ... und aus der internen Entwicklung vom 'Ausstellungsort zum

Ort des Geschehens'.» Später heißt es noch klarer: «nicht mehr Kunsttempel, sondern Ort des Zusammentreffens der Künste, der Kunstgeselligkeit». Den Schluß des Buches – um zuerst davon zu reden – bildet die chronologische Aufzählung sämtlicher (434) Ausstellungen von 1918 bis 1969. Mit kurzen wesentlichen Hinweisen, zum Beispiel auf die Besucherzahlen; hochinteressantes soziologisches Material.

Den Hauptteil macht eine mit vielen originellen alten Photos illustrierte Zusammenstellung von Kritiken, Resonanzen und ein paar feuilletonistischen Artikeln über viele der während der fünfzig Jahre durchgeführten Ausstellungen aus. Die gezielte Auswahl rückt die spießigen und schulmeisterlichen Reaktionen in den Vordergrund; die Zitate sind mehr oder weniger auf Witz angelegt. Aber auch der Ernst kommt zu Wort. Als Resultat ergibt sich ein sehr fesselnder Lesestoff, der interessante Informationen vermittelt.

Als Abschluß dieser Dokumentation ist Szeemanns Tagebuch und Reisebericht zur Ausstellung «When Attitudes become Form» (vom Juni 1968 bis 22. März 1969) und eine Zusammenstellung von Presseauszügen über die Ausstellung zum Abdruck gebracht. Erschreckend: die spaßig scheinende Publizitätsmentalität, die Zahl der zusammengescharrten, besuchten Künstler in Europa und Amerika, die Akkumulationen; wo man hinsieht, Verameisung. Erweiterung der Grenzen oder Abrutschen? Schließlich die Presseauszüge von der «Neuen Zürcher Zeitung» bis zum «Untertoggenburger» – diese Art des Stichwort-Ausziehens und Zitierens ist billig und irreführend. H. C.

Theatermalerei im 20. Jahrhundert

Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert

Herausgegeben von Hennig Rischbieter, dokumentiert von Wolfgang Storch
Friedrich Verlag, Velber bei Hannover 1968

Es ist ein merkwürdiges Phänomen, daß die Theaterbühne, die im 19. Jahrhundert mehr oder weniger ausschließlich von technisch agilen, aber in Routine völlig erstarrten «Theatermalern» beherrscht worden ist, sich im 20. Jahrhundert plötzlich der modernen Malerei öffnet. Produzenten und Regisseure erkennen, daß von hier aus Entscheidendes für ein neues Theaterbild überhaupt geschaffen werden kann. Kaum einer von den großen Neuerern – Matisse, Picasso, Chagall, Léger, Malewitsch, Kandinsky, Chirico, Moholy, Schlemmer, Max Ernst, Dali und bis in unsere Tage zu Wotruba und anderen –, der nicht einmal auf der Bühne zum Zuge gekommen wäre. Die großen Anregungen, die dann von den Professionellen Caspar Neher, Teo Otto, Josef Svoboda, um auch nur Stichnamen zu erwähnen, verarbeitet worden sind, haben das Gesicht des Theaters von Grund auf verändert.

Diesem Thema ist der großformatige Band gewidmet, in dem die Arbeiten der Maler, teils nach Entwürfen, teils nach Aufführungsphotos in höchst opulenter Weise gesammelt und wiedergegeben sind. Neben den bekannten Haupt-

beispielen ist viel Unbekanntes zu Tage getreten. Von hier aus erst wird die Breite des Einflusses der Maler auf die Bühne übersehbar. Eine meist klare Artikulierung der Einzelkapitel gibt das Bild der Wirkung der einzelnen Kunstströmungen wieder. Die Texte, deren größter Teil von Wolfgang Storch stammt, sind sehr informativ. Bei der großen Breite des Themas waren einzelne Irrtümer wohl unvermeidbar; sie können bei einer späteren Auflage leicht behoben werden.

Im Einleitungssatz umschreibt Rischbieter in großen Zügen das sehr verzweigte Thema. Er verweist am Ende auf die heutige Situation des optischen Sektors der Bühne, der an vielen Theatern einem schrankenlosen, unverdauten Avantgardismus ausgeliefert ist. Vor diesem Symptom stellt Rischbieter mit Recht die Frage, wie weit das optische Spektakulum, das Schauspiel und, wir ergänzen, Drama und Musiktheater zum Gefangenen der optischen Explosion werden, die mit illegitimem Herrschaftsanspruch auftritt.

Die in jeder Hinsicht wertvolle, buch- und illustrationstechnisch hervorragende Publikation schließt mit einem Katalog ab, in dem sämtliche bekannten Inszenierungen verzeichnet sind, bei denen die erwähnten bildenden Künstler als Bühnenbildner mitgewirkt haben. Vor diesem Katalog, der verschwenderisch, zu verschwenderisch mit Literaturangaben gespickt ist, wird klar, daß, wie immer auch, hier die Grenzen fließend sind. Gleich der erste, Léon Bakst, sollte wohl eigentlich zu den Professionellen gezählt werden. Bei Schlemmer liegt das Problem mindestens partiell ähnlich. Die große Überraschung, die der Katalog vermittelt, ist die Feststellung, daß die Zahl der in Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern entstandenen Inszenierungen viel mehr ist als die – wie man bisher allgemein glaubte – gelegentliche Aktivität von Außenseitern. Heute ist sie ja sowieso fast üblich geworden. H. C.

Diskussion um Jugendstilfragen

Werner Hofmann: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit

Dieschöpferische Befreiung der Kunst 1890–1917
198 Seiten mit 138 Abbildungen
M. DuMont Schauberg, Köln 1970. Fr. 20.10

Das Buch Werner Hofmanns, des Neutöners in Museumsfragen, der bei der kommenden documenta 72 ein gewichtiges Wort mitsprechen wird, – vor einem Jahr in New York schon in englischer Sprache herausgekommen – ist ein außerordentlich anregender, wichtiger Beitrag zu den noch immer in Diskussion befindlichen Jugendstilfragen. Hofmann richtet den Blick auf die Voraussetzungen und Anfänge des Phänomens Art Nouveau / Jugendstil sowie auf die mit Fauvismus, Kubismus, Futurismus, Kandinsky und Klee einsetzende «Neue Kunst». «Finale oder Auftakt» heißt das den Ereignissen um 1900 gewidmete erste Kapitel. Finale und Auftakt antwortet Hofmann im weiteren Verlauf seiner Arbeit. Zweimal zitiert er mit Recht einen dazu gehörenden Ausspruch Picassos (von wann?): «Wir alle waren Art-Nouveau-Künstler. Es gab so viele wilde, wahnsinnige Kurven an diesen Métro-Eingän-