

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 46 (1959)
Heft: 9: Wohnbauten

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

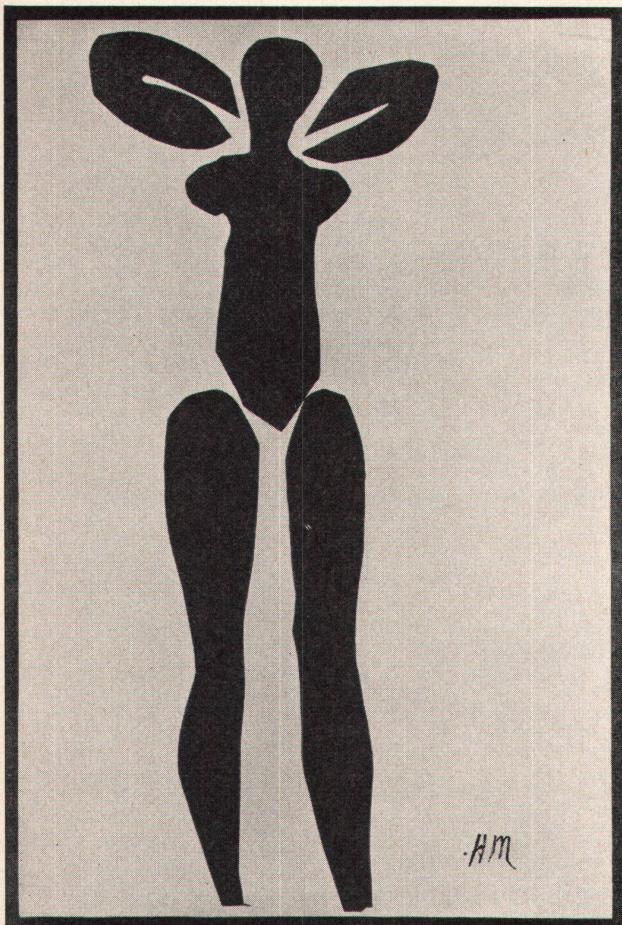
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Henri Matisse, Gouache découpée, Nu debout, 1952

Ausstellungen

Bern

Henri Matisse. 1950-1954

Kunsthalle

25. Juli bis 20. September

In seinem Alterswerk gelangte Henri Matisse, einer der wenigen wirklichen Erfinder unter den Künstlern, zu einer in Material und Wirkung neuen Ausdrucksform: den «gouaches découpées», die sich nichtsdestoweniger klar als Konsequenz seiner persönlichsten Kunstmittel erkennen lassen. Das wesentlich Neue kommt aus dem auch in Matisse's bisherigem Werk stets spürbaren Bedürfnis, die Farbe als vorhandenes, schon vollendetes Gestaltungsmittel zu gebrauchen, anstatt sie im Bilde selber werden zu lassen. Und seine «gouaches découpées» entstehen, indem der

Künstler aus einer neutralen Fläche gleichmäßig mit Gouache ausgemalten Papiere seine Formen herausschneidet, also reduziert. Es geht nicht um die kolorierte Form, sondern um die geformte Farbe. Die Wirkung ist vor allem die der Reinheit, der Bestimmtheit, was ja stets das Anliegen dieses französischen Künstlers war; ferner wirkt der Verzicht auf das im alten Sinne Malerische als Gewinn klarer Verhältnisse zwischen den kompakten, dichten Farbformen auf weißem Grund.

Seit der Arbeit an der Ausgestaltung in der Kapelle in Vence, genauer seit 1948, hat Matisse keine eigentlichen Staffeleibilder mehr gemalt. Die Erfindung der «gouaches découpées» ist also die Tat des greisen Künstlers und trägt tatsächlich die Kennzeichen eines Spätstils. Der Maler lebt in seiner eigenen geschlossenen Welt; es drängt ihn nicht danach, seiner Sicht, seinem Weltbild Ausdruck zu geben, sondern es geht ihm darum, sich selber, seiner eigenen gesicherten Wertung zu genügen. Deshalb die Ruhe, die Heiterkeit, die reine Künstlichkeit und die innere Sicherheit dieser zum Teil riesenformigen Werke, darum aber auch – für den in einer anderen Welt schauenden Betrachter – das Fehlen einer bewußten Spannung. Neben Arbeiten wie «Acanthes» oder «La piscine», mit ihrer fast unheimlichen formalen und vor allem farblichen Gespanntheit, gibt es Papierbilder, die auf uns wie mit unerhörter Eleganz und Phantasie ausgeführte Dekorationen, Flächenfüllungen wirken. Trotz der unorthodoxen Materie des Papiers erscheinen die Großformate als echte Wandmalereien, Malereien, in denen die Wand als künstlerisches Mittel und nicht nur als Grund einbezogen ist. Die «gouaches découpées» sind in ihrer Gelöstheit und gleichzeitigen Dichte zweifellos zu den reichsten und auch am modernsten wirkenden Spätwerken der Entdeckergeneration vom Anfang unseres Jahrhunderts zu zählen.

P.F. Althaus

Alberto Giacometti

Klipstein & Kornfeld

18. Juli bis 22. August

Als Bildhauer, als Maler wie auch als Zeichner gelingt es Alberto Giacometti, mit den spezifischen Mitteln der jeweiligen Gattung seiner ganz eigenen, unverkennbaren Sicht Ausdruck zu geben, und mit fortschreitender Reife scheint sich der Gebrauch dieser Mittel noch zu klären. Die Juli/August-Ausstellung der Galerie Klipstein & Kornfeld zeigte, daß Alberto Giacometti einer der größ-

ten und echtesten Zeichner unserer Zeit ist, jedenfalls in jener im besten Sinne traditionellen Grundhaltung, die sich um den Gegenstand an sich, den Gegenstand in seiner äußern, künstlerisch geklärten Form und um den Gegenstand in Beziehung zu seiner gegenständlichen, atmosphärischen und geistigen Umgebung, beziehungsweise seinen «Raum», bemüht. Mit vielen sensiblen Strichen folgt der Künstler den Umrissen; er umtastet sozusagen die äußere Form, bis sich Schnittpunkte, verstärkte Linien und Strukturen ergeben, die mit überraschender Präzision die Erscheinung des Gegenstandes, des Dinges hervortreten lassen. Gleichzeitig ist durch diese Strichbündel die Nähe und die Verbindung zum umgebenden Raum bestimmt, der dadurch ebenfalls dicht erfüllt scheint. Das Umtasten der Form entspricht auch dem Bedürfnis, das ganze Ding in Einem zu erfassen, führt also zur Kleinheit des Gegenstandes in der gegen außen kaum begrenzten Weite des Raumes und so zum Unaufdringlichen und doch Zwingenden der Gesamtkomposition. Obwohl sich Giacometti auch in seinen mündlichen Äußerungen darauf beruft, die sichtbare Wirklichkeit künstlerisch fassen zu wollen, wird seine Kunst von der Bemühung um den Zusammenhang der Erscheinungsform mit dem existentiellen Gehalt, um die Dichte, bestimmt. P.F.A.

Freiburg i. Ü.

Die junge spanische Malerei

Musée d'Art et d'Histoire

5. Juli bis 9. August

Das Freiburger Museum hat es gewagt, seinem Publikum ohne «vorbereitende» Ausstellungen eine Schau der aktuellsten, vielleicht extremsten modernen spanischen Kunst vorzuziehen; es bleibt abzuwarten – und zu hoffen –, daß der Erfolg dieser manchen Ausstellungstheoretikern widersprechenden Tat sich einstellt. Die 19 jungen (zwischen 25- und 47jährigen) spanischen Maler bedienen sich fast durchwegs jener Ausdrucksform, die ganz allgemein unter dem noch nicht präzis bestimmten Begriff des Tachismus zusammengefaßt werden könnte. Man verzeihe den vielleicht unstatthaften Vergleich; aber wenn man kurz nacheinander die Ausstellung neuerer deutscher Kunst in der Basler Kunsthalle und diese Freiburger Schau gesehen hat, drängt es sich auf, festzustellen, wieviel entsprechender, passender dieser Stil beim Südländer denn beim willens- und gefülsbe-

herrschten Nordländer zu sein scheint; auch wer für sich selber manche Vorbehalte zu machen hat, lässt sich in Freiburg von der echten Spontaneität, vom Temperament und von der Sinnlichkeit mitreißen. Trotzdem hinterlässt in unserem verwöhnten, rasch bewegten Zeitalter die spanische Ausstellung auch schon den Eindruck der Legitimierung oder der raffinierten Auswertung tachistischer Experimente der letzten Jahre. Intensität der Farbwirkungen (wie bei Luis Feito), monotone, ursprünglich wirkende Töne mit Reliefeffekt (zum Beispiel bei Antonio Tapies), Verfremdungswirkungen durch verschiedene Materialkombinationen (etwa bei Alfonso Mier) faszinieren, lassen aber gleichzeitig oft die von dieser Ausdrucksweise innerlich geforderte Unvoreingenommenheit, geistige Vorurteilslosigkeit vermissen. Interessant war es beispielsweise für den Berichtenden, an sich selber festzustellen, wie bei den Drahtgeflechten eines Manuel Rivera gerade die vom Künstler möglichst vermiedenen, mechanisch aber notwendigen konstruktiven Linien der tragenden Drähte zu fesseln vermögen. Der Griff ins leidenschaftsgebundene Chaos, aber auch das – vielleicht wenig bewußte – Bedürfnis nach rationaler Beherrschung, nach Gesetzlichkeit sind da die wirkenden Faktoren. Der Ernst (beim Spanier

drängt sich der Begriff Stolz auf) zum Beispiel bei Luis Muñoz, der spontan wiedergegebene Gefühlsreichtum eines Antonio Suárez berühren uns direkt; andere Maler (so Vicente Vela, Juan José Tharrats) erscheinen als Auswarter nicht selber errungener Freiheiten. Als Ganzes ist die Ausstellung erregend, ja faszinierend und hinterlässt gleichzeitig das gesunde Bedürfnis nach Fortschreiten zu einer Klärung, auch wenn sie als Beschränkung erscheinen sollte.

P.F.A.

Jean Baier*Galerie Elphenor**du 17 juillet au 31 août*

Pour sa première exposition particulière à Genève, le jeune peintre Jean Baier a eu la chance de présenter ses œuvres dans les locaux agrandis de la galerie Elphenor, qui vient en effet d'inaugurer à cette occasion une cave remarquablement aménagée. La pierre brute, blanche à la chaux, y contraste heureusement avec les surfaces éclatantes des peintures. Car si nous avons déjà parlé de l'œuvre et des techniques de Baier ici-même, il faut bien avouer que cet artiste, qui compte certainement parmi les personnalités les plus marquantes de l'heure en Suisse, ne cesse d'évoluer et de perfectionner son style.

Aujourd'hui Baier a abandonné les surfaces de bois aggloméré pour les remplacer par des tôles d'acier ou d'aluminium, sur lesquelles ses couleurs au pistolet sont dotées d'une intensité et d'une vigueur plus accentuées encore qu'auparavant. La somptueuse précision alliée à la savante composition de ses œuvres se conjuguent pour former un mode d'expression plastique dont l'harmonie possède la force de l'évidence. Une peinture est particulièrement significative dans cette exposition: nous voulons parler de celle où l'artiste aborde une distribution fondée sur des accents verticaux et sur un format en hauteur. On y découvre de nouveaux horizons vers lesquels s'ouvre l'esthétique toujours renouvelée, mais constamment conséquente, de cet artiste genevois.

H. St.

Paul Klee*Galerie Benador**du 10 juillet au 5 septembre*

La chose peut paraître invraisemblable: jamais il n'y avait eu à Genève d'exposition Klee avant celle que nous offre la galerie Benador. Les aquarelles et dessins qui y figurent sont souvent d'un intérêt prodigieux par les voies qu'a ouvertes le peintre au talent prothétique qu'est Klee. Une toile telle que «In die Wolken», datant de 1930, prédit tout le tachisme actuel, alors que «Stickerei» de 1915 annonce les courants les plus marquants de l'abstraction construite d'un Manessier...

Cependant le spectateur a quelque peine à se départir de l'impression d'errément que produit la diversité anarchique d'une production dont il ne parvient à saisir aucun fil conducteur. Il ne manque pas non plus de regretter la présence – à côté de réussites incontestables – de pièces mineures que l'artiste avait pourtant considérées lui-même comme valables.

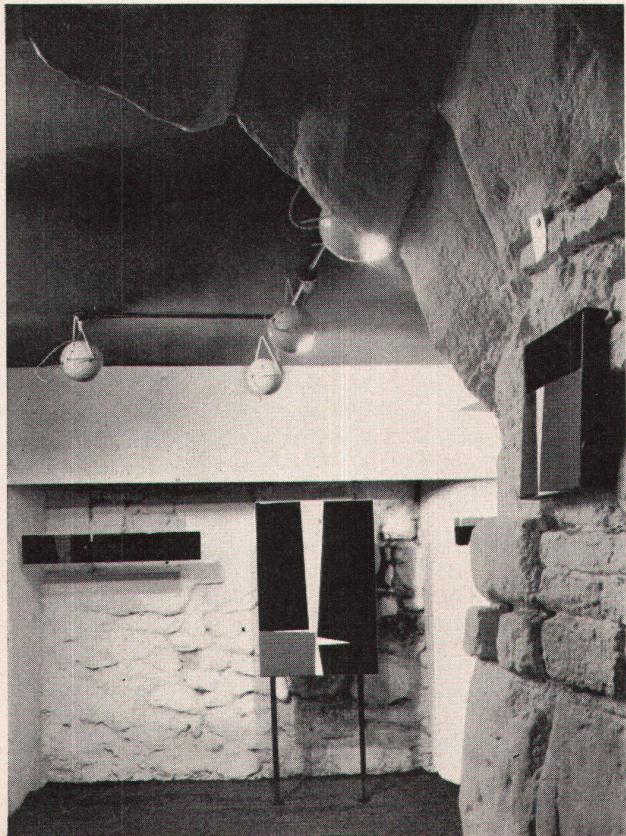
Mais il n'en reste pas moins que l'ensemble présenté à Genève répare une lacune et permet de contempler les originaux d'un maître (qui, ne l'oublions pas, était Suisse par sa mère) dont l'influence sur toute la peinture moderne n'est plus à souligner.

H. St.

André Derain*Athénée**du 16 juillet au 6 octobre*

Cinq ans après la mort d'André Derain, le Musée de l'Athénée organise une intéressante exposition réunissant des toiles, des aquarelles, des dessins et des sculptures du maître. Exposition inégale cependant où les œuvres de l'époque fauve sont peut-être trop rares pour rendre compte de la part la plus significative des créations de Derain. Car il faut bien reconnaître qu'entre les premières peintures marquées au coin de l'influence de Van Gogh et surtout de Cézanne (telle cette belle «Nature morte aux pommes» et les paysages de Cagnes datant de 1910), et d'autre part les œuvres postérieures à 1920 la rupture est aussi violente que chez Vlaminck.

Il semble qu'entre la vigueur et la solidité de la période fauve et les abondantes productions qui lui font suite quelque chose se soit progressivement dégradé dans le style de Derain. On sent une sorte de retour à certaines conventions, la crainte des audaces extrêmes: et tout ce mouvement ne s'accompagne pas – comme on devrait s'y attendre – d'une sérénité équilibrée, d'une sorte de matu-



Ausstellung Jean Baier in der neuen Keller-galerie Elphenor in Genf
Photo: Jean Mohr, Genf

ration lente et heureuse. Au contraire, les couleurs s'assombrissent, le dessin devient flou et sommaire comme dans «L'Enfant au tambour», qui accuse une manière sensible au point de paraître presque féminine...

Il faut pourtant faire exception pour l'ensemble de sculptures d'une importance capitale que l'éditeur genevois Pierre Cailler a eu l'heure de sauver de la destruction. Ces bronzes – en général de format assez petit – possèdent une vigueur et une originalité plastique remarquables. Certes, des influences s'y laissent discerner, et tel «Masque» fera songer à quelque œuvre archaïque grecque, alors que tel «Personnage aux grandes oreilles», se détachant en haut-relief sur une plaque de bronze, évoque les fameuses créations des Noirs du Bénin.

Il n'empêche que ces pièces reflètent toutes un sens du monumental et une puissance qui autant que les toiles fauves témoignent de la grandeur du génie qui habitait Derain.

H. St.

Neuenburg

A quoi jouent les enfants du monde?

Musée d'Ethnographie

17. Mai bis 31. Dezember

Das Musée d'Ethnographie hat sich eine umfassende und anspruchsvolle Aufgabe gestellt. Man fährt voller Erwartungen nach Neuenburg – und wird enttäuscht. Die Konzeption des großen Projektes, das weit über das Gebiet des Spielzeuges hinausreicht, hat sich nicht verwirklichen lassen, trotz reichen Mitteln und kostbaren Leihgaben. Die Schau der Spiele und Spielzeuge ist vor allem im ersten Teil äußerst geschmackvoll aufgebaut. (Leider war die Ausstellung als Ganzes zwei Monate nach Beginn noch nicht fertig und völlig unzureichend beschriftet.) In vorzüglich beleuchteten Standvitrinen, Wandkästen und Wandkojen von wechselnder Größe und Anordnung, in dekorativ angeordneten Arrangements steht Geeignetes und Ungeeignetes – geschickt gruppiert – beieinander. Den wirkungsvollen Demonstrationen liegt jedoch kein Plan zugrunde. Sie erscheinen fast als das Mittel, über die offensichtlichen Mängel und Schwächen der Ausstellung hinwegzutäuschen. Die Veranstalter, sicher guten Willens, waren sich nicht klar darüber, was echtes Spielzeug ist, was in Grenz- und Randgebiete gehört oder was als Pseudospielzeug, als Modell oder Souvenir hätte fortbleiben müssen. Je länger man die zusammengetragenen

Dinge betrachtet, um so mehr durchschaut vor allem der Kenner das kuriose Durcheinander der Gruppierungen und das planlose Setzen von Akzenten.

Man hätte die anfallende Pracht und Vielfalt der Spiele und Spielzeuge, auch die Problematik, die sich vor allem beim modernen Spielzeug zeigt, nach verschiedenen Gesichtspunkten ordnen und aufbauen können: nach Ländern und Völkern, nach historischen Entwicklungen, nach Lebensaltern (wobei man sich hätte klar sein müssen, wie weit das Kindsein reicht!) oder nach den verschiedenen Spielzeugmotiven quer durch alle Zeiten, Völker und Lebensalter. Die letztere Ordnung hätte die Entwicklung der Spiele und Spielzeuge aufgezeigt und die mannigfachsten Vergleiche ermöglicht. Man hätte sich in Anbetracht der gegebenen Räume auf jeden Fall beschränken müssen.

Zum Thema der Ausstellung gehören neben den Spielzeugen auch die Spiele der Kinder, die nicht an Spielzeuge gebunden sind. Die Photos, die zu diesem Zweck aus einem Wettbewerb hervorgegangen sind, zeigen keine Folgerichtigkeit. (Was die Spiele der Kinder betrifft, so hätte man in einer Ausstellung des Musée de l'art populaire in Paris im Jahre 1957 ein gutes Beispiel haben können!)

Die Kinderbücher wollte man natürlich nicht vergessen haben. Man bringt dazu in einem kleinen Raum eine unzureichende Kollektion und über den Regalen ägyptische Kinderteppiche, rein als dekorative Stücke, ohne jeden inneren Zusammenhang. Diese ursprünglichen Webereien wären ein Beweis dafür gewesen, wie sehr wir die Naivität des Kindes durch ungeeignetes Spielzeug und eine «Sintflut an Bildern» systematisch zugrunde richten.

Im Raum der Puppen, originell im Mailänder Messestil arrangiert, fragt man sich, aus welchen Gründen man Frankreich, Rußland und die Tschechoslowakei durch die üblichen Reiseandenkenpuppen im Trachtenstil repräsentiert, während in den Räumen vorher die herrlichsten Beispiele an Puppen, Puppenstuben und Puppenhäusern des Bayerischen National-Museums in München zu sehen sind, zwischen denen eine Vitrine mit Puppen von Sasha Morgensthaler steht, als ob sie aus längst vergangenen Zeiten stammen würden. Wenn man die brutale Puppenwirklichkeit schon aufzeigen wollte, dann hätte man die grotesken Gegenbeispiele als «Entartung des Spielzeuges» kennzeichnen müssen.

Man wollte in Neuenburg alles und jedes dabeihaben, was zur Welt des Kindes gehört: die Sinnbilder der Feste des Jahres, die Puppenautomaten der Uh-

renindustrie, das chemische Laboratorium des angehenden Jünglings und die Versuchsexperimente der kommenden Raumfahrer mit ihren Düsenflugzeugen und Stufenraketen. Diese Uferlosigkeit, die im Thema der Ausstellung begründet liegt, ist der Ausstellung zum Verhängnis geworden. Als ob es in der Schweiz nicht schon vorzüglich durchdachte und aufgebaute Ausstellungen gegeben hätte, die die Welt des Kindes zur Darstellung brachten, die schön, beglückend und lehrreich waren. Als ob eine solche Ausstellung nicht immer auch eine hohe Verantwortung wäre! Man bedauert die kostbaren Leihgaben aus deutschen und schweizerischen Museen und Privatsammlungen inmitten dieser kuriosen Ansammlung. Man bedauert, daß wichtige Spielzeuggebiete fehlen oder nur unzureichend dargestellt sind (Steckenpferd, Baukästen, Kaufläden usw.), während Randgebiete (Marionetten, Automaten, Karussellpferde, Zinnfiguren) um der schönen Aufstellung willen überbetont sind. Das Ganze ist, vom Thema der Ausstellung her gesehen, ein Labyrinth der Kinderwelt, ein Konglomerat aus Echt und Unecht, aus wirklichen Spielzeugen, aus Fiktischen, Modellen, Automaten, Nippes und Souvenirs. Hans-Friedrich Geist

Schaffhausen

Triumph der Farbe

Die europäischen Fauves

Museum zu Allerheiligen

5. Juli bis 13. September

Diese Ausstellung sucht eine kunstgeschichtliche These aufzustellen: die These der Einheitlichkeit aller zwischen 1901 und etwa 1912 in Europa aufkommenden bildnerischen Bestrebungen, in denen das Freiwerden der reinen Farbe eine Rolle spielte, die These des Fauvismus als gesamteuropäischer Bewegung. Der Anordnung von Ausstellungsräumen und Katalog folgend, umfaßt die Schau zunächst die französische Gruppe, die sich mit jenem Namen identifizierte, hauptsächlich also Matisse, Vlaminck, Derain, Marquet, Dufy, Braque, Friesz, Manguin, Puy, Van Dongen; dann die deutschen Maler der Brücke, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechstein und den vorübergehend angeschlossenen Nolde; weiterhin, durch den für sie so wichtigen Anreger Delaunay eingeleitet, die «Blauen Reiter» Kandinsky, Jawlensky, Macke, Marc; die Schweizer Amiet, Hans Berger, Giovanni Giacometti; Munch; drei schwedische Maler; schließlich Mondrian und Rik Wouters.

Alle diese Künstler werden hier zusammen gesehen als vereinigt in einer freudigen Rebellion, einer «glückhaften Stunde», wie es Leopold Reidemeister in einem Vorspruch ausdrückt. Da das Gemeinsame in Querverbindungen gesucht wurde, verzichtet die Ausstellung auf individuelle Längsschnitte, das heißt auf die Demonstration der Entwicklung des Fauvestils bei den einzelnen Künstlern, wie auch auf Hinweise auf ihr Schaffen nach der jeweiligen Fauvezeit, die ja für alle außer Matisse nur ein Durchgang war; sie bezieht schließlich auch von grundsätzlich anders strebenden Künstlern untypische, im Gesamtkunstwerk vereinzelte Bilder ein, wo diese eine flüchtige Berührung mit der veranschaulichten Gesamtstimmung aufweisen. Die Ausstellung hält so eine etwas ungewogene Mitte zwischen einer historischen Gesamtschau der eigentlichen französischen Fauvegruppe und einer Synopsis von der Art der in Amsterdam 1957 gezeigten «Europa 1907», die es unternahm, alle in jenem Stichjahr auftretenden Tendenzen in all ihrem gegensätzlichen Nebeneinander zu zeigen. Denn so deutlich auch hinter allem hier Gezeigten die gemeinsame Ausgangslage erkennbar ist – das unabsehbare Beispiel Gauguins, Van Goghs, Seurats, der Protest gegen allen literarischen Symbolismus, der Drang zum Malerisch-Elementaren –, so deutlich zeigen sich doch die Verschiedenheiten. Einmal mehr erfährt der Besucher dieser Ausstellung den Gegensatz zwischen lateinischer Formkunst und nordischer Ausdruckskunst, zwischen Farbsteigerung mit dem alleinigen Ziel der Erzeugung prunkender Harmonien und Farbentfesselung als Ausbruch innerer Spannung, zwischen dekorativer und Symbolfarbe. Und es scheint kaum möglich, Brücken zu schlagen zwischen dem von Matisse im «Offenen Fenster in Collioure» (1905, Sammlung Whitney, London) rein verwirklichten Anliegen, Licht durch Farbe wiederzugeben, und dem psychisch erhitzen Branst der «Atelierpause» (1910) von Schmidt-Rottluff, zwischen der immer noch den symbolistischen Anfängen verhafteten, suggestiven Märchenfarbe einer «Murnauer Landschaft» von Kandinsky (1909) und der bereits ganz abstrakten Zweifarbenbesetzung Mondrians in der «Roten Wolke» (um 1908/1910). Allein, solche kläubelnden Bedenken des Historikers beiseite gesetzt, bleibt genug der sorgsam zusammengetragenen Augenfreude dankbar anzuerkennen. Zunächst eine Folge von sechzehn Bildern von Matisse, die Meisterwerke wie die 1906 gemalte «Landschaft von Collioure» (Paris, G. Salles) und das gleichzeitige berühmte «Stilleben mit rotem Teppich»

(Museum von Grenoble) umfaßt. Derain, Vlaminck und Braque sind sehr gut vertreten, ganz besonders qualitätsvoll ist Marquet präsentiert: ein Bild wie der «Sergeant der Kolonialtruppen» (1904) läßt sich den schönsten Porträts von Manet an die Seite stellen. Von Dufy zeigen einige kraftvolle, konzentrische Kompositionen, wieviel dieses Talent in seiner späteren Routineverspieltheit verloren hat. Kirchners «Selbstbildnis mit Modell» (1907, Kunsthalle Hamburg) wirkte wohl darum immer wieder so stark, weil es gültige Form mit im tiefsten Zeittypischem verbindet. Eine kleine, auserlesene Kollektion von Bildern Jawlenskys wirft die Frage auf, ob bei ihm die Höhepunkte nicht eher noch in der frühen (und mittleren) Zeit liegen als bei den vielzitierten späten abstrakten Köpfen.

G. Sch.

Zürich

Henri Matisse
Das plastische Werk
Kunsthaus
14. Juli bis 12. August

Eine besonders reizvolle und anregende Ausstellung, weil sie sich thematisch auf ein Nebenmedium konzentrierte, in dem sich Matisse Jahrzehnte hindurch ausgedrückt hat. Man hat Gelegenheit, das künstlerische Schaffen bei einer Art hohen und leichten Spiels zu beobachten, bei dem die Gestaltungsprobleme mit besonderer Spontaneität behandelt werden; dem Intuitiven ist weiter Spielraum gegeben. Das Zustandekommen der Ausstellung ist in erster Linie dem Stockholmer Sammler Th. Ahrenberg zu danken, der fast das gesamte plastische Œuvre von Matisse besitzt. Eine beträchtliche Zahl vorzüglicher Zeichnungen, graphische Blätter, einige Collagen und eine großformatige Keramikwand rundeten das außerordentlich eindrucksvolle Gesamtbild. Mehr als die Hälfte der Skulpturen Matisse – acht- und sechzig an der Zahl – beschränkt sich auf kleine und kleinste Formate. Die vereinfachende Schlagkraft und das sich ergebende Leuchten, das für die Malerei Matisse so entscheidend ist, findet sich in ihnen weniger. Sie mögen sogar in gewissem Sinn konventionell scheinen; niemals im banalen Sinn, sondern im Festhalten am Figurativen, in ihrer Beziehung zu verschiedenen Ausprägungen des Klassischen. Das figurale «Modell» spielt – von wenigen Ausnahmen abgesehen – die Rolle, die es in früheren Jahrhunderten immer gespielt hat.

Matisse, wie wir ihn als Maler und vor allem als Zeichner kennen, tritt in der Direktheit der plastischen Form und vor allem in den plastischen Umrissen in Erscheinung. Hier erkennt und empfindet man die nie nachlassende Sensibilität, die zugleich auszudrücken und Maß zu halten versteht. Sie lebt im plastischen Gestus der eindeutigen Positionen, im plastischen Gesamtvolumen wie in den Beziehungen der Teilvolumina und in der bewegten Oberfläche der plastischen Gebilde. Die verschiedenen künstlerischen Perspektiven werden sichtbar: die Herkunft vom Vorbild Rodins bei frühen Werken, dann mit aller Deutlichkeit die Übertragung fauvistischer Sicht auf das Gebiet der Plastik. Die Proportionsverschiebungen und Deformationen der Natur-Realität gegenüber halten sich aber in engeren Grenzen als im Feld der Malerei. Die formalen Konsequenzen neuer künstlerischer Prinzipien und damit die künstlerische Entschiedenheit und Kühnheit sind gleichsam nach innen verlegt.

Damit wird für den Betrachter von heute, der auf spektakuläre Modernität geeicht ist, die Lesbarkeit erschwert. Er wird konservative Einstellung zu sehen glauben, wo in Tat und Wahrheit eine ständige Auseinandersetzung mit aktueller künstlerischer Situation vorliegt. Dies wird angesichts chronologisch fixierter Analogien faßbar: zum Beispiel 1909 bei der «Serpentine», einer auf äußerste Schlankheit reduzierten weiblichen Gestalt, zu gleichzeitigen und etwas späteren Entwicklungen bei Lehmbruck (ohne Zweifel Analogie und nicht bewußte Parallelität), bei «La Tiaré», einem von einer exotischen Pflanze angeregten freien Formkonglomerat, zu gleichzeitigen und analogen Formvorgängen bei Arp. In welchem Maß die Plastik für Matisse zum Experimentierfeld geworden ist, geht aus den vier Versionen der fast zwei Meter hohen Rückenakt-Reliefs hervor, bei deren Formkette der Weg von der Formvielfalt zur Fundamentalität und vom Dynamischen zum Architektonischen durchschritten wird.

Während mit Ausnahme eines Spälings von 1950 die Reihe der Plastiken Matisse mit dem Beginn der dreißiger Jahre endet, stammt die große Keramikwand, deren Maquette als originalgroße Collage ebenfalls der Ausstellung eingegliedert gewesen ist, aus den letzten Lebensjahren des Künstlers. Ein großartiges Beispiel, daß Künstlerisch und Dekorativ sich keineswegs widersprechen müssen.

Der Katalog der Ausstellung enthält eine tiefgründige Interpretation der Apollon-Wand von Ulf Linde. Die eigentliche Bedeutung des Kataloges aber liegt in dem

von Eduard Hüttinger sehr sorgfältig und zum Teil mit knappen Kommentaren versehenen Verzeichnis des gesamten plastischen Œuvres Matisses; jedes Stück ist mit einer kleinen Reproduktion belegt, wodurch der Katalog zu einem vollgültigen Dokument wird.

Auch die Aufstellung war mit großer Überlegung disponiert. Das Licht der Großräumigkeit belebte die Werke, zwischen denen zuweilen große räumliche Distanzen gelegen waren. Dies ist eine Möglichkeit der Darbietung. Eine andere könnte vom intimen, vom kammermusikalischen Charakter der Mehrzahl der Plastiken ausgehen, Pädagogik zugleich für die Augen, die an ein paar Stellen der Ausstellung durch unmittelbare Konfrontation von Plastik und Zeichnung diskret angetönt worden ist. H. C.

**Sonia Delaunay
Aquarelle und Gouachen
von 1912 bis 1958**
Galerie Suzanne Bollag
4. Juli bis 3. August

Rund dreißig Aquarelle und Gouachen mittleren und kleinen Formates geben einen knappen Überblick über ein künstlerisches Schaffen in einer Spanne von nahezu fünfzig Jahren. Sonia Delaunay ist eine ähnliche Erscheinung wie Sophie Taeuber-Arp. Frühzeitig wendet sie sich der abstrakt-geometrischen Formensprache zu, der sie mit der Betonung von Kreis, Kreissegment und rechtwinkeligen Bildungen treu bleibt. Der Radius der Variierung ist nicht groß, aber er genügt, die Dinge lebendig sich entfalten zu lassen. Ja, vielleicht ist gerade seine geringe Spannweite mit einer der Ursachen, daß sich die Kompositionen mit den Jahren intensivieren und vertiefen. Man darf von der Künstlerin keine «tollen Dinge» erwarten. Um so mehr aber eine bildnerische Lyrik, die ungemein sympathisch berührt und die hält, was sie zeigt. Schon in der Zeit der frühen Arbeiten (um 1912) scheut sie sich nicht, ihre künstlerischen Ideen sich in der Praxis des Plakates auswirken zu lassen. In der Ausstellung war eine Reihe von solchen Entwürfen zu sehen, unter ihnen eine vorzügliche Collage für «*Dubonnet*». Auf späteren Modeentwürfen – Sonia Delaunay führte in den zwanziger Jahren einen Salon – taucht die menschliche Gestalt wie farbiger Rauch auf. Von hier aus könnte man sich eine Integration von freier Kunst und Mode vorstellen, die von anderen, wie mir scheint: primäreren und sinnvolleren Vorstellungen ausgeht, als dies heute der Fall ist.

Die Arbeiten aus den letzten zehn Jah-

ren sind strenger, spröder, auf den ersten Blick vielleicht trockener. Es sind Beispiele konkreter Kunst, die den Gehalt der Farbmaterie und auch den Pinselstrich mitsprechen lassen. Aber auch hier nicht mit programmatischer Pionierung, sondern natürlich und entspannt. Überrascht stellt man fest, daß künstlerischen Problemstellungen, die nun ein halbes Jahrhundert alt sind, auch heute noch junge Lösungen offenstehen. H. C.

Wols

Galerie Charles Lienhard
1. bis 30. August

Die kleine Kollektion von Aquarellen und Ölbildern von Wols (Wolfgang Schulze, 1913–1951), die Charles Lienhard im August präsentierte, bot einen vollgültigen Eindruck von dem so folgenreichen Schaffen dieses Esoterikers. Brancusi sagt einmal ungefähr, es sei nicht so schwer, das Entscheidende zu machen, als sich unter die Bedingungen zu bringen, unter denen es gemacht werden kann. Die Bedingungen, unter denen eine Kunst wie diejenige von Wols entstehen kann, sind, wie sein Lebensbericht lehrt, harte: Der Maler, der die freie Improvisation mit Farben und Linien in kaum vor ihm erreichtem Maß sensibilisiert und mit poetischer Suggestivkraft erfüllt hat, ist, kaum achtunddreißigjährig, zerstört gestorben. Sein Schaffen beginnt ziemlich unverbindlich, mit einer Art surrealistischer Cartoons, deren weite Leerflächen und je nachdem schlaffe oder ballonartig aufgetriebene Formen erstaunlich weit – auch qualitativ – von der nervösen Dichte der späteren Arbeiten entfernt sind. Groteske, halb menschliche Marionetten, deren Glieder in Regenschirme auslaufen können, deren Köpfe mit Trichtern gekrönt sein mögen wie die sehr viel greifbareren Neckgespenster von Hieronymus Bosch, an die man manchmal denken mag; diese neurasthenischen Phantome scheinen jedoch immer bereit, sich im Luftraum aufzulösen, wie auch die um sie herumgehängten Architekturkulissen überall durchlässig sind für ein seltsam totes, fad-bläuliches Bildlicht.

Dann plötzlich wachsen diese schlaffen Kulissen zusammen zum mit der Lupe zu lesenden Bild der Stadt, wie sie Wols sich erträumt. Wir kennen sie; es ist Perle, die Hauptstadt des Traumlands, an geheimem entlegenem Ort aus von überallher verpflanzten verrotteten Spukhäusern aufgebaut. So beschrieb es Alfred Kubin 1913 in der «*Anderen Seite*»; vollkommener noch als er selbst

hat Wols seinen Entwurf verbildlicht: Unglaublich, diese Miniatlabyrinth: lauter Sackgassen, Einsturzbedrohtes, Fialenverspieltes, Torbogendämmer, Arkadengerank, verbeulte Portikos, ausgeleerte Brücken, steckengebliebene Viadukte, poröse Paläste – all das mit spitzester Feder wie mit der Substanz von Spinnweben hingezaubert, mit einer Punktiertechnik, die Salpeterblüten über das Gemäuer streut.

In den folgenden Blättern vollzieht sich nun gleichsam ein unaufhörliches Aufweichen und Zersetzen der brüchigen Stadtstruktur. Die Optik wird enger: bald sehen wir uns nur noch einem Mauerstück gegenüber mit Schichten faulender übereinandergeklebter Plakate, Regen- und Rauchspuren, schleimigem Anwurf auf bleichem, zerbröckelndem Verputz – und über all dem, noch unerschöpflicher als in den Labyrinthen der Stadt, ein Netz von Strichen, rissig, splitternd, glitschig, blasenhaft, ausgefranst, fressend: Hieroglyphenschrift des Verfalls, «meandertale» der Hinfälligkeit.

Schließlich wird die Mauer durchlässig, ein krankes Glühen dringt durch, rosa-violett an den Rändern, purpurzuckend im Kern, die Risse sind nun Adern, leidende Organe, entzündete Nervensubstanz, eine riesige Wunde breitet sich über die Bildfläche... Aber dann sind es wieder grün dämmrnde Räume, durch die sich Kristallgirlanden schlängen, rosa summende Glockenschläge in lehmgelben Himmeln, Augen und Brüste inmitten von Wurzelgestrüpp.

Auch die kargste Beschreibung dieser diffizilen und in ihrer malerisch-graphischen Substanz unsagbar kostbaren Werke kommt nicht aus ohne solche Assoziationen, deren willkürlich begrenzter Umkreis stets weit hinter dem tatsächlich gegebenen Beziehungsreichtum zurückbleibt. Und jede aufsteigende Gegenstandsassoziation ist umgeben von einer Aura seelischer Berührungen. Vielleicht ist das ein Kriterium für den Rang dieser Kunst. Was – nicht im Sinn von Einflüssen, aber doch entwicklungsmäßig – an Wols anschließt: etwa die reinen Rhythmen innerer Getriebenheit bei Pollock, die automatistischen, weil aus künstlich herabgesetztem Bewußtsein geborenen Graphismen Michaux' oder aber jene Malerei, die (zum Beispiel Riopelle, Sam Francis) das seelische Drama zum Schweigen bringt, indem sie die widerstreitenden Impulse ganz aufhebt in der totalen Flächenverspannung – all das ist erregend, und doch behauptet die Kunst von Wols ihr imaginatives Mehr. In dieser Entwicklungsreihe bezeichnet der Ausgangspunkt so vielleicht schon den Punkt der größten Fülle.

G. Sch.

Lynn Chadwick
Galerie Charles Lienhard
6. bis 31. Juli

Mit der Juliausstellung setzte Lienhard, dessen Galerie sich in Zürich sehr rasch durchgesetzt hat, die internationale Linie in der Darstellung moderner Kunst fort. Durch seine engen Kontakte mit englischen Kreisen gelang es ihm, gegen dreißig plastische Werke und eine kleinere Anzahl von Gouachen und Zeichnungen Lynn Chadwicks nach Zürich zu bringen. So wurde die Veranstaltung zu einer Ergänzung der vor kurzem veranstalteten Kunsthauausstellung neuer englischer Künstler, bei der der Armitage die so überraschend reiche, entschiedene, unkonventionelle moderne englische Plastik vertrat.

Chadwick gehört der um 1914 geborenen Generation an, deren künstlerisches Erwachen in einer Zeitspanne erfolgt, in der das Abstrakte zur vollen Entfaltung gelangt war; das Ungegenständliche für sie etwas Selbstverständliches. In dieser Situation befindet sich Chadwick, der von der Architektur erst nach dem zweiten Weltkrieg zur Plastik kam. Er begann mit persönlich ausgeprägten «Mobiles», denen Gebilde aus Gestängen folgten, die an Surrealistisches gehmachten. Dann kam er zu kompakten Formen. Was in Zürich gezeigt wurde – Arbeiten von 1957 bis zur jüngsten Gegenwart –, gehört dieser Welt der geschlossenen Formen an. Sie wirken wie Traumgebilde. Unheimlich transformierte Lebewesen, Menschen und Tiere aus flächenhaft gefügten Volumen, die zumeist auf stockdünnen Steckenbeinen stehen. Der konstruktive Aufbau, der auf inneren Drahtgerüsten beruht, ist optisch spürbar. Es ist keine geometrische Konstruktion, sondern die technische Struktur entspringt der Phantasie, die getragen ist vom Gefühl für Volumen und Balance. Das Volumen selbst ist ebenso seltsam wie die traumschwere Gestalt. Es besitzt ebenso etwas Karton- wie etwas Insektenhaftes. Auch die Oberflächenbehandlung ist merkwürdig: sie entsteht aus der Mischung von Eisen, Eisenfeilspänen und Gips. Das Resultat hat etwas von Patina. Aber völlig anders als etwa die von Marino Marini angestrebten Patinawirkungen. Bei Chadwick hat sie bei allem Raffinement, mit dem sie erzeugt wird, etwas Unwirkliches, während Marino Marini dem Segen des Altertümlichen nachspürt. Zuerst war man von einer gewissen Monotonie erschreckt und enttäuscht. In der Nachwirkung – die die wichtige ist (bei aller Freude über spontanes Betroffensein) – erscheint sie als Vertiefung, als ein Ausdruckskomplex, der einer bestimmten Schaffensperiode adäquat ist.

Einer innerlich finsternen Periode vielleicht, aber woher auch anders? Leben wir nicht unter finsternen Vorzeichen, die so vieles erklären, was aus dem Herzen und dem Geist des Künstlers hervorquillt? Von hier aus gesehen, erscheinen die Gebilde Chadwicks als innere Figuren, wie sie auch Franz Kafka «gesehen» hat.

Plastisch sind sie vielleicht dürr, aber allein schon durch ihre formale Eindeutigkeit und Erfaßbarkeit vorzüglich. Ihre Lebendigkeit wurde bestätigt durch eine Reihe von Gouachen, die allein schon durch das Zusammenspiel von starker Farbe und sensiblem linearem Konglomerat die hellere Seite der Vorgänge verkörpern, die sich im Innern Chadwicks abspielen. Da es – wie es an den Werken ablesbar ist – Vorgänge sind, die sich in echter Tiefe abspielen, Vorgänge, mit dem bildnerischen Drang unbewußter psychischer Aktionen aufs engste verbunden, besitzen sie in ihrer plastischen Auswirkung wahre Ausstrahlungskraft und symbolische Bedeutung. H. C.

Frankfurt

Beitrag der Russen zur modernen Kunst

Karmeliterkloster
3. Juli bis 9. August

Den Schweizer Kunstreunden, die nach Kassel zur «documenta» fahren, ist dringend anzuraten, unterwegs in Karlsruhe die Baldung-Ausstellung, diese klassische Leistung wissenschaftlicher Ausstellungstechnik, zu besuchen. Es ist daneben zu hoffen, daß es viele auch mit der Schau im Frankfurter Karmeliterkloster hinter dem Rathaus taten. Nicht, daß diese Schau vorbildlich organisiert gewesen wäre. Die Hängung tat sogar alles, um das Schaugut in Verwirrung zu bringen. Auch das Material war lückenhaft, aber mit Notwendigkeit, denn das Thema war ebenso neu wie längst fällig: den Beitrag der russischen Künstler zur Problemgeschichte der modernen Kunst zu zeigen. Es ist die Ausstellung, die der russische Staat an der Biennale nicht zeigt, aus ideologischen Gründen nicht zeigen kann. Bezeichnenderweise sind mit Ausnahme Malewitschs (gest. 1935) alle hier vertretenen Künstler nach dem Westen emigriert, Jawlensky und Kandinsky als erste (1891 und 1897), Mansouroff als letzter (1928), als der Glaube, die Revolution müßte auch eine progressive Kunst fördern, endgültig enttäuscht worden war.

Man hat es schon immer gewußt, welchen entscheidenden Beitrag einzelne

große Russen zur modernen Kunst geleistet haben: Die Namen von Kandinsky und Jawlensky, Chagall und Archipenko, Gabo und Pevsner sind heute allen bewußt. Der Anteil der Russen am Expressionismus und an der frühen gegenstandslosen Malerei ist nie vergessen worden, ebensowenig ihre Ausformung der geometrischen Abstraktion, der Suprematismus. Zugleich mit Malewitsch erinnerte die Kunsthalle Bern dieses Frühjahr an Lissitzky, Mansouroff und Pougny, und Kassel zeigt eben, wie Rußland auch der jüngsten Kunstentwicklung im Westen wieder einige große Maler geschenkt hat: de Staél und Poliakoff. Aber diese Ausstellung führte dazu vor Augen, wie der poetische Expressionismus von Chagall auch bei Michael Larionow (geb. 1881) seine Parallele fand, der Suprematismus Malewitschs bei Paul Mansouroff (geb. 1896), wie um 1910 Nathalie Gontscharova sich dem Futurismus anschloß, Sonia Delaunay-Terk seit 1915 dem Orphismus, wie um 1927 das Schaffen des Farbmystikers Serge Charchoune Parallelen zu dem Morandis aufwies. – Und nicht allein das Namenverzeichnis wies Überraschungen auf, auch die Werkgruppen brachten Dinge bei, denen man kaum je zu begegnen hoffen konnte, hat doch Gabo seinen berühmten und bahnbrechenden Bronzekopf mit den Hohlräumen (1916) geliehen. Auch die Dokumente erinnerten an unbekannte und vergessene Tatsachen.

Es ist zu hoffen, daß diese fruchtbare Ausstellungsidee bald noch umfassender realisiert werde. h. k.

Karlsruhe

Hans Baldung Grien

Staatliche Kunsthalle
4. Juli bis 27. September

Die Karlsruher Kunsthalle widmet dem Zeitgenossen Dürers und Grünewalds, dem Straßburger Maler Hans Baldung Grien (1484–1545), eine vorbildliche und großartige Ausstellung. Vorbildlich, weil sie mit grösster wissenschaftlicher Sorgfalt und mit echtem Sensorium für das Künstlerische aufgebaut und angeordnet worden ist, großartig, weil sie das Œuvre eines Malers in überwältigender Fülle anschaulich macht, der ein Talent, ein bildnerisches Temperament und ein phantasiegeladener und zugleich souveräner Geist, ein Zeittypus und eine freie Individualität von außerordentlicher Originalität gewesen ist. Unter den Renaissancemalern diesseits der Alpen nimmt Baldung eine beson-

dere Stellung ein. Er stammt als einziger aus einer Gelehrtenfamilie. Von der durch handwerkliche Tradition bestimmten Grundnatur eines Dürer hebt er sich als typisch Intellektueller ab. Wobei intellektuell positiv zu verstehen ist, indem bei Baldung das Rationale, Bildungsmäßige und das Intuitive, künstlerisch Ausschweifende sich die Waage halten. Gerade dies in vielen Einzelzügen zu beobachten bedeutet den besonderen Reiz und die Erkenntnisbereicherung, die von der Ausstellung ausgehen. Und noch ein Weiteres: In der Hochflut der Ausstellungen moderner und modernster Kunst, bei denen allgemach der Geruch des Sensationellen und der Ehrgeiz, um des Himmels willen up to date zu sein, allzu vordringlich spürbar werden, erscheint sie als ein sehr zu begrüßendes Element der Balance; denn wir müssen uns darüber klar sein – und dies darf gerade ein unerschütterlicher Verfechter der neuen Dinge in den Künsten aussprechen –, daß die Kunst vergangener Zeiten, früher oft mit schulmeisterlicher Penetranz und Überheblichkeit als paradigmatisch gepriesen, auch in einer Periode gewaltiger künstlerischer Neuerungen wie der unsrigen nichts von ihrer Lebendigkeit und Größe und damit der Auswirkung eingebüßt hat.

In höchst eindrucksvoller Vielfalt umfaßt die Ausstellung, die der Initiative des Karlsruher Kunsthallendirektors Dr. Jan Lauts zu danken ist, sämtliche Gattungen, in denen sich Baldung künstlerisch bewegt hat. Gegen achtzig Gemälde geben ein Bild der Malerei; über zweihundert originale Handzeichnungen, in deren verschiedenen Techniken sich eine Seite von Baldungs Phantasie offenbart, geben Einblick in die Handschrift des Meisters, in der sein Temperament unmittelbar zum Betrachter spricht. Die gesamte Druckgraphik – Einzelblätter, figurative und dekorative Buchholzschnitte und die wenigen existierenden Kupferstiche – konnte zusammengebracht werden. Glasgemälde zeugen für den weiten Radius von Baldungs Aktivität, die auch im Echo kunstgewerblicher Erzeugnisse dokumentiert ist. Die Persönlichkeit Baldungs in Originalwerken wird ergänzt durch eine große Zahl von Bildwerken, in denen Auswirkungen der künstlerischen Individualität Baldungs ersichtlich sind. Hier tauchen auch bekannte schweizerische Renaissancekünstler auf: Urs Graf, Hans Leu d.J., der Monogrammist H F; man hätte hier die Anregungen, die von Baldung ausgehen, noch weiter verfolgen können bis zu Tobias Stimmer und bis zum Manierismus des Baslers Joseph Heintz. Das Material ist von vielen europäischen und außereuropäischen Sammlungen

zur Verfügung gestellt worden. Auch von Quellen, die heute schwer zugänglich sind, wie vom Buckingham Palace in London und auch von einer Reihe von Museen von jenseits des eisernen Vorhangs. Die Patronisierung der Ausstellung durch eine Kommission der Unesco mag zu dieser großzügigen Bereitschaft beigetragen haben.

Der Gesamteindruck der Ausstellung darf füglich als wundervoll bezeichnet werden. Der Betrachter findet sich nicht nur vor einer künstlerischen Potenz einschließlich manueller glanzvoller Virtuosität, die aus dem Vollen der Sichtbarkeit, der äußerem wie der inneren, schöpft; nicht nur sieht er sich in die Welt einer von Grund auf poetischen Natur versetzt, die sich im Zug der Feder oder des Pinsels, im Gestus der Bildkomposition, im leiblich-geistigen Habitus der menschlichen und tierischen Gestalten mit seltener Unmittelbarkeit ausdrückt. Der Betrachter folgt auch dem Schritt der Zeiten von der vom Wind der *Ars nova* bereits umwehten Spätgotik über die deutsche Ausprägung der Renaissance bis zum Frühbarock und Frühmanierismus. Wie sich diese Evolution in den künstlerischen Gesichten eines geistig hochstehenden, beweglichen und zugleich künstlerisch intuitiven Intellektuellen abspielt, wird zum besonders eindrucksvollen Erlebnis. Dadurch, daß in der Ausstellung Malerwerk, Zeichnung und Graphik nicht getrennt, sondern in gemischter Anordnung erscheinen, blickt man mitten in den Schaffensprozeß Baldungs hinein, in die Entstehung eines Bildgedankens, in seine Präzisierung und die schließliche Verwandlung ins Definitivum des abgeschlossenen Werkes. So wird – ohne illegitime, effekthascherische Mittel der Inszenierung – auch demjenigen der Weg zu Baldung geöffnet, der vielleicht einmal gelegentlich an seinem Werk vorbeistreife, ohne die wirkliche Größe dieses Meisters wahrzunehmen. Der über die Ausstellung hinaus wertbeständige Katalog enthält unter anderem die Wiedergaben der gesamten drucktechnischen Arbeiten Baldungs. Er ist, bei niederem Preis, zur Zeit wohl die beste Publikation, die über Baldung existiert. Über Baldung, der zwar weniger zu den verkannten als zu den zu wenig bekannten Künstlern aller Zeiten gehört.

H. C.

Kassel

II. documenta '59

Museum Fridericianum, Orangerie und Bellevueschloß

11. Juli bis 11. Oktober

Die denkwürdige «I. documenta» von 1955 – ein als Bildmaterial wie als ausstellungstechnische Präsentation gleich bewußt und intensiv gestalteter Überblick über die entscheidende internationale Kunst der ersten Jahrhunderthälfte – hat Interesse und Erwartungen gegenüber ihrer diesjährigen Nachfolgerin auf hohe Grade gesteigert. Es mußte zwar von vornherein klar sein, daß auch im besten Falle keine definitive, jede Diskussion ausschließende Lösung entstehen konnte, denn diesmal stellten sich die Organisatoren – wiederum unter der Führung von Prof. Arnold Bode (Kassel) – eine sehr viel schwierigere Aufgabe: die internationale Kunst von 1945 bis heute zu zeigen, eine Materie also, die noch gar nicht überschaubar geworden ist, ja sich mit jedem neuen Tag in Bestand und Wertung wandelt. Das Team, das diese wahre Sisyphusarbeit leistete, bestand neben Bode aus Dr. Herbert Freiherr von Buttlar (Berlin), Ernest Goldschmidt (Brüssel), Prof. Will Grohmann (Berlin), Dr. Werner Haftmann (Gmund), Prof. Ernst Holzinger (Frankfurt), Prof. Kurt Martin (München), Dr. Werner Schmalenbach (Hannover) und Dr. Eduard Trier (Köln), lauter Männern also, die neben dem positiven Verhältnis zur modernen Kunst auch die Einsicht in Wesen und Gesetze historischer Entwicklung besaßen, von denen also ein zugleich aktuelles und überlegen organisiertes Bild des zeitgenössischen Schaffens zu erwarten war.

Was ist dabei entstanden? – Ein Panorama von rund 700 Malereien, 250 Plastiken, 300 druckgraphischen Blättern und 80 Büchern; ein Überblick, im Streben nach Kohärenz und gleichbleibendem Urteil geschaffen, ungleich dem aus zufälligen Steinen gefügten Mosaik der Biennale. Zwar, wer die Biennalen seit dem Krieg und das Ausstellungswesen einiger europäischer Hauptstädte oder auch nur Zürichs, Basels und Berns aufmerksam verfolgte, hat hier wenig Überraschungen mehr zu erwarten; aber auch für ihn ist die Simultanschau sehr aufschlußreich, sind die Entscheidungen der Veranstalter spannend. Und wer dieses Gesamtbild hier überhaupt erst sucht, wer sich mit den Wertungen der modernen Kunsthistorik erst vertraut macht, für den können die gehäuften Eindrücke dieser «documenta» möglicherweise betäubend, vielleicht aber auch berauschen wirken. Es sind vor allem die Jungen, die sich hier, ein-

zeln suchend oder in Gruppen diskutierend, ins Abenteuer der modernen Kunst vorwagen. Für den Besucher aus dem Ausland hat dazu die Ausgesetztheit der drei Ausstellungsbauten zwischen den Ruinen aufklärerischen Städtebaus und den Ansätzen zu modernem Urbanismus, in den hitzeversengten Parkanlagen des Fuldatales und an der kahlgeblasenen Weite des Friedrichsplatzes, auf dem immer noch Trümmerstaub treibt, etwas seltsam Faszinierendes. Die Abteilung der Malerei, im Fridericianum, knüpft mit zwei kurzen Rückblicken an die I. documenta an: «Die Argumente der Kunst des XX. Jahrhunderts» und «Die Lehrmeister der Malerei des XX. Jahrhunderts». Die «Lehrmeister» sind Kandinsky, Klee und Mondrian, die «Argumente»: Expressionismus, Kubismus, Orphismus, Futurismus, Pittura metafisica, Dadaismus, Surrealismus, Konstruktivismus. Hier schon kündigen sich die Verhaltensweisen der Organisatoren an. Sie sehen die beiden möglichen Ordnungsprinzipien: Persönlichkeiten oder Tendenzen herauszustellen. Sie entschieden sich – wie Werner Haftmann in seinem Katalogvorwort mitteilt – für die Betonung des Werks des Einzelnen. Bei einer beschränkten Anzahl von Künstlern hätte sich aus solchen Oppositionen von Individualitäten ein spannungsvoller Ablauf entwickeln lassen; bei 210 Malern reichte dieses Formgesetz nicht aus. Immer wieder ergeben sich doch Gruppierungen nach Generationen, Tendenzen oder Nationen, aber sie tragen nie weit und erwecken nur gerade den Wunsch nach einer klareren Führung.

Bewußte Entscheidungen spürt der Besucher dagegen in der positiven wie negativen Wahl der Künstler, und hier kann denn auch die ernsthafte und anregende Diskussion einsetzen. Zeitgenössische Kunst charakterisiert sich für die Veranstalter nach der Haltung und nicht nach dem Entstehungsjahr. Es ist eine Malerei und Plastik, die mit dem verbürgerlichten Schaffen des 19. Jahrhunderts gebrochen hat. Die gesellschaftlich bestimmten abbildenden Kategorien des Porträts, des Stillebens, der Landschaft sind aus ihr verschwunden. Die direkten künstlerischen Mittel: Form, Farbe, Proportion, Bewegung, sollen die Träger der Aussage sein. Mit dem bürgerlichen fällt auch der sozialistische Realismus weg, und man spürt, wie den Auswählenden eine fast mythologische Abgelöstheit des Kunstwerks von den Bedingtheiten des Alltags vorschwebte. Buffet fehlt so gut wie Guttuso, Ben Shan wie Rivera. Dieses Streben nach dem absoluten Kunstwerk bewirkt, daß die gegenständliche Malerei an der Ausstellung – im Gegensatz zur I. documenta – fast

ganz zum Verschwinden gekommen ist. Das Recht zum Gegenstand wird nur noch einigen der großen alten Männer, vor allem Beckmann und Morandi, zugestanden. Dazu den Surrealisten, bei denen er eine psychisch-übertragene Bedeutung hat. Aber auch hier meint man ein Unbehagen der Auswählenden zu fühlen. Unter den Überlebenden der großen Zeit des Surrealismus fehlt Dali, und was neben ihnen in einer kleinen, versteckten Kammer von jüngeren Surrealisten gezeigt wird, ist ganz zufällig. Besser lag der Jury die Abzweigung ins Mythische: Matta, Lam, Tamayo. Überraschender ist es, daß auch die strenge geometrische Abstraktion zu kurz kommt. Sie erscheint zusammen gedrängt im halbrunden Umgang um das Treppenhaus, und man vermißt Persönlichkeiten wie Albers, Glarner, Vordemberge-Gildewart (die alle an der I. documenta noch vertreten waren), unter den Schweizern Graeser, Lohse, Gerstner. Erst jenseits, bei den von der Geometrie sich lösenden reinen Formschöpfungen eines Nicholson, beginnt man wieder die innere Anteilnahme der Veranstalter zu spüren, und hier wird denn auch jene Entdeckerlust des Besuchers geweckt, die offenbar schon die Zusammenstellenden bewegte. Alle Entwicklungsmöglichkeiten zum abstrakten Expressionismus hin werden dargestellt: der abstrakte Naturlyrismus der Franzosen, die Figurphantasie der Italiener und die Bewegungsmalerei der Amerikaner, der psychisch gelenkte Automatismus und das evokative Materialbild. Mehrere Retrospektiven wurden eingebaut, unter denen die für Wols und Pollock die eindrucksvollsten sind. Die ungegenständliche Kunst erscheint hier als ein weltumfassendes Phänomen voll Vitalität und Reichtum der Möglichkeiten.

Hinter Wols beginnt dann allerdings auch jener Weg in die Dachgeschosshinaus, wo das Defilee der jungen und jüngsten Informellen kein Ende mehr nehmen will, die Abfolge der Namen und Eindrücke den Besucher wieder in Verwirrung und Entmutigung zurückwirft. Hier muß er erkennen, daß auch die Ungegenständlichkeit allein die zu demonstrierende Absolutheit und Reinheit der Kunstmittel noch nicht garantiert, daß er sich auf keine «Richtung» verlassen darf, sondern immer die Kraft der Persönlichkeit zu beurteilen hat. Vor allem geht hier die Abgelöstheit der modernen Kunst vom Wirtschaftlichen und Gesellschaftlichen wieder verloren. Die von den großen Bahnbrechern eroberte Freiheit der Schaffenden schlägt vielfach um in einen vom spekulativen Kunsthandel angestachelten Wettbewerb der technischen Einfälle. Daß den Veranstaltern diese Gefahr selbst bewußt war, deutet

eine Bemerkung Haftmanns im Katalogvorwort an.

Ist das Kunstwerk im Fridericianum in Gefahr, rein als Stildokument verstanden zu werden, so demonstrieren die Plastiken in und vor den Ruinen der Orangerie, daß es ein Strahlungsträger ist, der ganz aus sich selbst wirkt. Wurden hier auch die stilistischen Grenzen weitherziger gezogen (Scharff, Marcks, Stadler, Seitz, Manzù sind anwesend), so ist die Auswahl mit ihren 80 Namen doch leichter überblickbar. Vor allem aber konnten einzelne Werke weiträumig aufgestellt werden, in weißgekalkten Freiluftkisten, auf der langen Terrasse, vor den Rasenflächen und Baumperspektiven der Karlsaue. Wotruba, Marini, Moore, Aeschbacher, Stahly, Calder sind besonders glücklich disponiert. Ihre Werke zeigen die Funktion der Plastik, den Raum zu sammeln – nach einem glücklichen Ausdruck des Bildhauers Hajek: Raumknoten zu sein – und zugleich dynamische und psychische Energien an ihn abzugeben. Und daß die moderne Plastik auch Humor haben kann, darüber belehrt die gelungene Aufstellung von Picassos auf einfachste Eisenteile reduzierten und dabei unheimlich individualisierten «Babenden» in einem wassergefüllten Basin – ein herzerquickender Geniestreich des alten Meisters und der Organisatoren, der alle bitteren Mühen des Besuchers um Orientierung im Dickicht der zeitgenössischen Produktion in entspanntes Wohlgefallen auflöst.

Heinz Keller

Münchener Kunstchronik

Wenn man das künstlerische Leben einer Stadt nach ihrer Ausstellungstätigkeit beurteilen darf, so steht München mit an erster Stelle. Auch wenn man keine Reisen unternehmen könnte, wäre es möglich, sich hier mit Eindrücken alter und neuer Kunst wechselnd zu sättigen. Zur Feier ihres 200jährigen Bestehens breiteten unsere Staatlichen Graphischen Sammlungen ihre kostbarsten Schätze aus, die sonst in Mappen ruhen. Schon Karl Theodor als einstiger Gründer hatte «den danach studiren wollenden Mahlern» alles das in «besagten Zimmern anzusehen erlaubt». Neuerdings stellt man die graphischen Arbeiten «Aus der Bilderwelt der Reformation» aus. Zuvor waren die virtuosen Graphiken von Willi Geiger und die klassizistisch gezähmten von Karl Rössing gezeigt worden.

Nachdem die Neue Pinakothek durch Bomben zerrissen ist, hofft man an gleicher Stelle in einigen Jahren Pavillon-

bauten errichten und zuvor einen entsprechenden Wettbewerb ausschreiben zu können. Die Bestände der Neuen Pinakothek (19. Jahrhundert) und die der Staatsgalerie (20. Jahrhundert) sind vorläufig im «Haus der Kunst» stationiert, aber durch unsern Generaldirektor Kurt Martin nun übersichtlicher gruppiert worden, wobei die Gegenwart deutlicher ins Zentrum tritt. Zu den jüngsten Neuerwerbungen gehören unter anderem Kandinsky, De Chirico, Bechtejeff, Poliakoff, Moholy, Rodin, Marini, Morandi, Obrist und die Deutschen Kirchner, Max Ernst, Hofer, Beckmann, Fritz Winter, Nay, Westpfahl, Koenig und Thieler. – Eine Erweiterung, ein Anbau, wurde auch für das Städtische Museum, das Lenbach-Haus, beschlossen, das Dr. Röthel zum Zentrum für die Kunst des Münchner Blauen Reiters machen konnte. Mit der Münter-Stiftung kamen ins Haus die vielen Frühwerke Kandinskys, dessen erste Phase man nirgends so gut studieren kann. Aber es gelang auch, eine schöne Sammlung von Leihgaben Paul Klees aus dem Besitz des Sohnes zu erreichen. Andere Arbeiten dieses Kreises fanden sich ein, und eine vorübergehende Sonderschau der Bilder des Freundschaftspaares Jawlensky-Marianne von Werefkin vervollständigte diesen Zusammenhang. Augenblicklich konfrontiert man diesen Kreis des «Blauen Reiters» mit dem vorausgehenden der «Brücke», indem an gleicher Stelle die erstaunliche Sammlung der Dresdner Expressionisten installiert wurde, die Lothar Buchheim zusammenbrachte. Kaum zu fassen, was alles dieser Verleger, Schriftsteller, Maler und Sammler auf diesem Felde geerntet hat. Im Vergleich beider Zonen wird klar, daß die ursprüngliche Kraft des Ausdrucks bei der «Brücke» lag, die internationalere Kultur aber beim Blauen Reiter. Röthel verstand es, sein intimes Museum, das ja aus einem Privatpalais hervorging, nach vielen Seiten hin zu aktivieren, bis ins Gesellschaftliche hinein, da er ein kleines Café einbauen ließ, vor allem aber die diskussionsfreudigen Vorträge der «Freunde junger Kunst» ins Haus zog und sogar ein Gartenfest dieser regen Gesellschaft zur allsommerlichen Tradition werden ließ.

Aber auch das andere, unser *historisches Stadtmuseum* ist (unter der Leitung von Dr. Heiss) in Bewegung geraten und bietet neben Altmünchner Wohnkultur neue kirchliche Kunst, Malerei der Kinder, Möglichkeiten der Photographie und des Plakats und zieht hiermit wieder eine andere Schicht des Publikums in sein Gehäuse. Augenblicklich sieht man dort eine Sammlung ostasiatischer Stock- und Flachpuppen, Schattenspiele aus Java, Siam, Bali und der chinesi-

schen Provinz Szechuan, aber auch Europas «Mechanisches Theater» um 1800, seine Tschuggen-Automaten, ein bewegliches «Theatrum mundi» aus Papier, das man als Vorläufer unserer Wochenschau ansprechen kann, dazu europäische Marionetten und Handpuppen der volkstümlichen Wanderröhnen aus den letzten hundert Jahren. Im Gegensatz hierzu eröffnete das «Haus der Kunst» seine große Jahresausstellung, die ein ungefähres Bild der neuesten deutschen Produktion zu geben versucht, mehr der Malerei und Graphik hingegeben als der nur dürftig berücksichtigten Bildhauerei. Die interessanten Beiträge kommen fast ausnahmslos aus der «Neuen Gruppe», während «Sezession» und «Neue Künstlergenossenschaft» nicht genügend verstehen, fesselnde Kräfte an sich zu ziehen. Die «Abstrakten» sind der Gesamtentwicklung gemäß im Vorrücken, obgleich sich viele ihrer Prominenten nicht beteiligt haben, im Gegensatz zu den jährlichen Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes, der mit einer aktuelleren Gruppierung hervortritt und sich nächstes Jahr in München gesondert zeigen wird. Trotzdem wäre es ungerecht, in jener üblichen Münchner Jahresschau, bei der letztes Jahr 27 Prozent der Werke verkauft wurden, eine bloße Messe zu buchen. In Zukunft ist allerdings wünschenswert, daß nicht nur die Künstler jener drei Gruppen jurieren, sondern hierbei einige neutrale, objektivere Kenner mitwirken. Es entbrannte ein öffentlicher Streit über solche und andere Fragen, der aber keinesfalls dahin führen möge, daß man die bisherige Ausstellungsleitung absetzt. Hat sie sich doch in den letzten Jahren mit ihren internationalen Unternehmungen größte Verdienste erworben: man denke nur an die umfassenden Darbietungen altmexikanischer Kunst, an die Kollektiven Van Gogh, Cézanne, Munch, Nolde, Beckmann, Picasso, Léger, Chagall usw. Alles das war der Geschäftsführung zu danken, die hier größte Initiative entfaltete.

Die Staatliche Neue Sammlung, die dem modernen Gebrauchsgerät dient, hat sich seit Ecksteins Leitung belebt und verjüngt. Nach einer guten Schau moderner Gewebe sah man anlässlich des Internationalen Glaskongresses bestens dargebotene und beleuchtete Gestaltungen dieses köstlichen Materials. Die wenigen eingestreuten Beispiele aus älterer Kultur blieben immer dem Wunsche Ecksteins untartan, diese allenthalben transparente und spiegelnde zu Materia durch möglichst wenig Dekorstören. – Hierzu paßte eine kleine Ausstellung der Handwerkskammer «Moderne Formen aus Japan», die Musterbeispiele von Tokios «Industrial Arts Institute» aufwies und allenthalben die drüben übliche, alte ästhetische Tradition mit den heutigen Forderungen der Industrie verschmolz.

In unserm Völkerkundemuseum, das seit einiger Zeit Andreas Lommel leitet, zeigt dieser die vorgeschichtlichen Felsbilder, die seine Frau auf einer zweiten Expedition nach Australien in Originalgröße kopierte, Bildungen einer steinzeitlichen Jägerkultur, die den Ackerbau noch nicht kannte. Es handelt sich hauptsächlich um die in Weiß und Rot oder in Ockergelb und Schwarz gemalten Figuren des sogenannten Wandschinas-Stiles, der viele ungelöste Rätsel aufgibt, die auch restierende heutige Buschmänner kaum noch aufklären können. Diese Sammlung mit ihrem fesselnden Katalog soll einige Zeit auf Reisen gehen und dann unserem Völkerkundemuseum einverleibt werden.

Die Ausstellungen des «Kunstvereins» schwanken im Niveau und bedürfen einer besserauswählenden Kommission. Die «Freunde junger Kunst» konnten dort nur eine Gastrolle geben mit mehreren originellen Malern, die in München bisher übergegangen worden waren, daraufhin aber sogar im Ausland Beachtung fanden. Ich nenne nur Baumgärtel, Raum, Schwarzmüller, Rampf, Walter Stadler und Irma Hünerfauth. – Es folgte das Lebenswerk des in New York verstorbenen Österreicher Wilhelm Thöny, nicht zu verwechseln mit dem «Simplizissimus»-Zeichner. Seine Arbeiten schweben zwischen einem geistreichen Spätimpressionismus und abstrahierender Gestaltung und erreichten große Sympathie bei sämtlichen Parteien des Publikums. Weniger gelang das bei den Landschaftszeichnungen von Leopold Krakauer, den Martin Buber in einer begeisterten Rede besang. Von den drei Münchnern Niederreuther, Grossmann und Ruth Schaumann überzeugte nur der erste, obgleich, wenn er in die Nähe Beckmanns gerät, seine Farbe nicht immer genügend differenziert erscheint. Die Arbeiten der Schaumann aber bleiben meistens im kunstgewerblichen Lyrismus hängen, und das sich dauernd wiederholende blaugrüne Kolorit Grossmanns (nicht zu verwechseln mit dem verstorbenen Berliner Maler) wirkt schwimmend und eklektisch. Die Galerie Günther Franke versammelte neuere Bilder des vielbewunderten Emilio Vedova aus Venedig. Sie bieten alles, was man innerhalb ungegenständlicher Malerei heute zu sehen verlangt, Stoßkraft und eine gewisse malerische Fülle. Aber das alles gerät in eine sich wiederholende Manier und allzu gesprächige Virtuosität, deren Grenzen man ins Auge fassen muß.

An die ruhigeren Möglichkeiten eines Konstruktivismus, der heute zu sehr ins Hintertreffen kam, erinnerten die Bilder von Moholy-Nagy, die im Kunstkabinett Klihm zu sehen waren. Moholys letztes Buch «Vision in Motion» könnte man zur Grundlage jeder heutigen Kunstschule machen. Seine früheren Malereien beeindrucken uns in ihren reinen, konstruktiven Flächenkonstellationen mehr als manche späten, bei denen er manchmal ins Schwanken und dekorativ Bunte geriet.

Die Möglichkeiten eines weiterbestehenden Archaismus wurden deutlich in einer Ausstellung, welche die Galerie Stangl dem in Paris lebenden Campigli widmete. Wie bei Morandi dreht sich alles um ein einziges Motiv, hier um die Frau als archaisch taillierte, in zarten Freskofarben gegebene, maskenhafte Figurine. – Die neuesten Wandlungen gegenstandsloser Malerei aber kann man immer wieder in der Galerie Van de Loo studieren, wo Serpan, Sonderborg, Judith Reigl, Jörn, Platschek und Cavael bald aktiv dynamisch, bald malerisch versponnen auftreten. Zuvor sah man dort die entsprechenden Spanier Saura und Tapies, der erste sehr bewegt, der andere kontemplativ und feierlich. Eine der Vorstufen zu diesen neuen Möglichkeiten hatte die Galerie Fetscherin aufgewiesen, indem sie uns mit den Arbeiten von Sonia Delaunay bekannt machte.

Sehr schwankend im Niveau bleiben die Darbietungen der Galerie Gurlitt. Eleonore Frey wußte mit expressiven Farben, Karl Plattner mit figural verschlüsselten Formen zu fesseln, während die mythisch sich gebärdenden Reiterbilder von Hans Faber du Faur (nicht zu verwechseln mit seinen Vorfahren, dem Schlachtenmaler zu Beginn und dem Impressionisten am Ende des vorigen Jahrhunderts) in ihrem dekadent abgematteten Edelschmelz farbig schwer enttäuschten. Es enttäuschten auch verschiedene der Preiskrönungen, die von der «Akademie der schönen Künste» und der Stadt München aus dem Bereich der bildenden Kunst vorgenommen wurden. Allmählich wäre es an der Zeit, die hier regierenden Männer oder Kommissionen auszuwechseln, wenn wir nicht, etwa Berlin oder Westdeutschland gegenüber, ins Provinzielle absinken wollen. Franz Roh

Como

L'époque néoclassique en Lombardie Villa Olmo de juillet à octobre

On fait d'habitude coïncider les premiers signes du mouvement néoclassique – signes avant-coureurs d'une profonde révolution du goût – avec la diffusion de la philosophie des lumières. On peut (comme l'a fait M^{me} Angela Ottino della Chiesa, dans l'introduction au catalogue de l'exposition de Côme) remonter plus en arrière dans la recherche des causes de ce mouvement; mais, au fond, il est ais^{er} de trouver des précurseurs, dans l'esprit ou dans la forme, à chaque mouvement artistique. C'est pourtant dans l'Italie du Seicento – «encore avant les découvertes d'Herculanum et de Pompéi», écrit M^{me} Ottino della Chiesa, à la suite du renouveau de l'étude de l'archéologie étrusque, puis classique, d'où provient la création des premiers musées organiques et publics – qu'on peut observer une convergence d'idées d'où plus tard naîtra l'esthétique néoclassique.

Mais si la moitié du XVIII^e siècle coïncide avec les premiers traités d'une esthétique antibaroque, on ne doit pas perdre de vue qu'au même moment on voit apparaître les premiers symptômes du romantisme. Dans l'aventure néoclassique européenne (puis russe et américaine) il ne faudra dès lors jamais mésestimer le point de départ romantique: l'antiquité classique et la Renaissance italienne vues comme des modèles inégalés de perfection.

Milan (plus que Naples) et la Lombardie se trouvent être un des centres où s'élabora cet ensemble complexe de forces qui fit déboucher le mouvement des lumières dans le néoclassicisme. Il suffit de rappeler l'importance de l'Académie des «Trasformati», de la revue «Il Caffè», de Verri, Beccaria, Carli. On ne pouvait ainsi trouver un lieu plus approprié, pour une exposition consacrée au mouvement néoclassique en Lombardie, que la splendide «Villa Olmo» de Côme, œuvre du Tessinois Simone Cantoni. Si l'époque néoclassique trace les premières bases d'une esthétique moderne (avec Winckelmann, Milizia, etc.), c'est dans l'architecture qu'elle atteint son expression la plus haute. Architecture qui, si l'on veut bien pour un instant oublier sa parure extérieure à la grecque, fut la première à poser des problèmes modernes de construction; il suffit de penser aux observations, encore valables aujourd'hui, d'Algarotti ou de l'abbé Langier.

L'histoire de l'architecture néoclassique lombarde intéresse aussi la Suisse, car

elle constitue le dernier glorieux chapitre de l'œuvre des artistes tessinois. Ainsi, à côté des Italiens Piermarini, Antolini, Cagnola, Quarenghi, de l'Autrichien Pollack, on voit travailler les Tessinois Albertolli, Cantoni, Canonica, Gilardi, Trezzini. Ce fut aussi une époque de visions urbanistiques grandioses, malheureusement en grande partie restées sur le papier: le «Forum Bonaparte» de Milan, dont la première idée semble devoir être attribuée à Canonica; le plan régulateur de Milan des années de l'Empire, qui aurait sauvégarde l'aspect caractéristique de la ville; les édifices de Léningrad; la transformation de Moscou, après l'incendie de 1812.

L'exposition ouverte à Côme le 10 juillet présente de nombreux témoignages de l'œuvre de ces architectes: dessins, lavis, plans, vues. Elle est complétée par des tableaux et des dessins de peintres contemporains, parmi lesquels émergent les fortes personnalités d'Appiani et de Bossi. La sculpture est aussi représentée; on y voit, entre autre, des esquisses modelées de Canova, d'une liberté de conception déconcertante. Enfin, de nombreux objets d'art appliqués et des meubles d'époque font de cette exposition un très riche aperçu d'une période importante de l'art et de la culture en Lombardie. Gualtiero Schönenberger

Pariser Kunstchronik

Im Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (dem linken Flügel des Musée d'Art Moderne) wurde am 6. Juli der 14. Salon des Réalités Nouvelles eröffnet. Mit diesem Salon ist die künstlerische Sommersaison in Paris beendet. Während der drei folgenden Monate sind keine größeren Ausstellungseröffnungen mehr zu erwarten, und auch ein Großteil der Galerien schließen ihre Türen.

Innerhalb der letzten drei Jahre hat der Salon des Réalités Nouvelles eine wesentliche Verwandlung erlebt. Ursprünglich aus der Gruppe Abstraction-Création hervorgegangen, versuchte dieser Salon in seiner anfänglich etwas systematisch gehaltenen konstruktiv-geometrischen Richtung, zusammen mit der Gruppe Espace, die Integration der Kunst zu fördern. Eigenartigerweise hat sich aber das Kunstwerk während der letzten zehn Jahre vielmehr zum Einzelstück entwickelt, und diese Entwicklung ist auch am Salon des Réalités Nouvelles nicht vorbeigegangen. Sicher ist an dieser Verzögerung einer Einbeziehung der Plastik und Malerei in die Architektur der Umstand schuld, daß in Frankreich nicht die Bauherren, sondern die Kunsthänd-

Basel	Kunsthalle	Junge spanische Maler – Ernst Georg Rüegg – Hans Fischer «fis» Niklaus Stoecklin – Karl Aegerter Magischer Haus- und Stallenschutz Alte und neue Formen in Japan Max Kämpf Roger Bezombes Wolf Barth Paul Stöckli – Hans Christen Hans Schiess	15. August – 13. September
	Museum für Völkerkunde Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Hilt Atelier Riehentor		19. September – 18. Oktober 1. April – 15. September 5. September – 11. Oktober 4. September – 30. September 20. Juli – 15. September 29. August – 17. September 19. September – 8. Oktober 7. September – 5. Oktober
	Galerie Bettie Thommen		26. September – 8. November 25. Juli – 20. September
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle	Plastiksammlung Werner Bär Henri Matisse 1950–1954. Les grandes gouaches découpées Tapias – Alechinsky – Messagier – Moser Hsiung Ping-Ming Victor Surbek in Afrika Willy Rieser	26. September – 25. Oktober 29. August – 20. September 26. September – 25. Oktober 17. September – 8. Oktober 5. September – 4. Oktober
Biel	Städtische Galerie	Willy Leiser	29. August – 30. September
La Chaux-de-Fonds	Galerie Numaga	Chastel	28. Juni – 13. September
Chur	Kunsthaus	Augusto Giacometti	26. juillet – 13. septembre
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Marcello (1836–1879)	12. septembre – 27. septembre
Genève	Musée d'Art et d'Histoire Musée Rath Athénée Galerie Elphenor	Dessins d'enfants Montres et Bijoux André Derain Philippe – Baier – Terbois – Diakonoff – Marcacci – Bennett – Cyrille Art Précolombien	4. septembre – 26. septembre 16. juillet – 6. octobre 18. septembre – 10. octobre
	Galerie Motte	Albert Schnyder	17. juillet – 15. septembre
Heiden	Kursaal-Galerie	Karl Hügin – Eugen Häfelfinger – Max Truninger	22. August – 26. September
Hergiswil	Galerie Belvedere	Georges Froidevaux	22. August – 30. September
St-Imier	Galerie 54	30 artistes contemporains	5. September – 20. September
Lausanne	Galerie Maurice Bridel Galerie L'Entracte Galerie La Gravure	Franco Meneguzzo Pierre Chevalley Dessins et aquarelles de Toulouse-Lautrec à Carzou	25. juillet – 26. septembre 5. septembre – 18. september 19. september – 2. octobre 3. september – 29. september
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S. A.	François Burnens Xavier Corberò Chiang Er Shih	29. August – 16. September 19. September – 7. October 10. September – 26. September
Lenzburg	Galerie Paul Vallotton	Gotische Plastik des Aargaus	1. Juni – 15. Oktober
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Charles Bernard Jeanneret	26. September – 11. October
Luzern	Kunstmuseum	Moderne Wandmalerei der Schweiz	9. August – 11. Oktober
Rheinfelden	Kurbrunnen	Martin Christ – Willy Suter – Jakob Strasser	9. August – 15. September
St. Gallen	Kunstmuseum	Neue Schweizer Bildteppiche in Konfrontation mit Werken von H. G. Adam, H. Arp, L. Bissier, R. Bissière, Le Corbusier, Woty Werner	6. September – 18. October
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Triumph der Farbe. Die europäischen Fauves	4. Juli – 13. September
Thun	Kunstsammlung Galerie Aarequai	Künstler aus Braunschweig Serge Brignoni. Graphik	6. September – 4. Oktober 4. September – 7. October
Weinfelden	Kleine Galerie	Hans Affeltranger	5. September – 20. September
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC	Alfred Kolb Cuno Amiet	16. August – 20. September 5. September – 26. September
Zürich	Kunsthaus Kunstgewerbemuseum Galerie Beno	Sammlungen Werner Bär und Kurt Sponagel Ostasiatisches Kunstgewerbe aus einer Zürcher Privatsammlung Elisabeth Thalmann Rolf Lipski «Contrastes» Robert Lienhard Meinrad Marti Italo Valenti Willy Suter Jean Berger	21. August – 20. September 11. September – 11. October
	Galerie Suzanne Bollag Galerie Läubli	Carlo Caroli Marino Marini. Lithographien	2. September – 22. September 23. September – 13. October
	Galerie Lienhard Orell Füssli	W. Gimmi – L. Schwerin	7. August – 30. September 8. September – 26. September
	Rotapfel-Galerie Galerie Wenger Wolfsberg		29. September – 17. October 1. September – 3. October 22. August – 19. September 26. September – 24. October 5. September – 26. September 1. September – 30. September 3. September – 26. September
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

ler die eigentlichen Mäzene der Künstler geworden sind. Ferner trägt auch der immer mehr überhandnehmende abstrakte Expressionismus dazu bei, das aktuelle Kunstschaffen in einer überreizt individualistischen Ausdrucksform zu fixieren. Die Riesenformate der mit physischer Wut hingemalten Leinwände der amerikanischen Teilnehmer am Salon täuschen hier – wie übrigens auch an der «documenta» in Kassel – eine irreführende Gewichtsverlagerung im Spiel der malerischen Kräfte unserer Zeit vor. Die großen Dimensionen, die bei Pollock oder auch bei Sam Francis als Notwendigkeit erscheinen, werden unerträglich, wenn sie nur noch Ausdruck der Aufdringlichkeit des Künstlers sind. – Der Salon gab fernereinige knappe Retrospektiven der im vergangenen Jahr verstorbenen Teilnehmer am Salon, nämlich von Hans Reichel (1892–1958), Henrik Neugeboren, genannt Henri Nouveau (1901–1959), und Jürgen von Konow (1915–1959).

Im Zusammenhang mit der über den Sommer dauernden Retrospektive des graphischen Werkes von Jacques Villon (siehe August-Chronik) möchten wir noch besonders auf die bedeutenden Studien hinweisen, die Jacques Villon für die Glasfenster der Kathedrale von Metz vor kurzem vollendet hat und die in durchaus heutiger Form die Spannung von Abstraktion und Figürlichkeit enthalten.

F. Stahly



2

Jacques Villon, Studien für die Glasfenster der Kathedrale von Metz

1

Studien zum Osterlamm, 1956. Zeichnung

2

Die Kreuzigung, 1956. Gouache

Photos: Galerie Louis Carré, Paris

Londoner Ausstellungen I

Über alle Ausstellungen moderner Werke, die in London in der letzten Saison stattfanden, zu berichten, ist weder ratsam, noch würde es unsere Leser besonders interessieren. Womit wir uns hier beschäftigen wollen, sind außerordentliche Leistungen, die ideologische und formende Kraft eines Werkes, sein Krisencharakter oder seine Bedeutung als beeinflussendes Element. Wenn man die präsentierten Arbeiten unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, dann gruppieren sie sich in einer ganz natürlichen und gewissermaßen hierarchischen Ordnung.

Typische Ausstellungen des Kunsthandels, die europäische Meisterwerke des 19. und 20. Jahrhunderts vorführen, fanden praktisch in fast allen leitenden Galerien statt: Wildenstein, Mathiessen, Tooth, Roland, Browse & Delbanco, Lefèvre, O'Hana, Marlborough.

Die Marlborough-Galerie war nicht nur die größte dieser Art; sie wies auch die beste Auswahl von Meisterwerken auf, unter ihnen Picassos berühmte «Buste de Femme» (1921) und Kokoschka's fast unbekanntes Bild «Mutter und Kind» aus der Dresdner Periode (ungefähr um 1920). Die Marlborough-Galerie fährt in ihrer Politik fort, umfassende retrospektive Ausstellungen zu veranstalten, die Museumsniveau haben. Das diesmalige Thema war «La Création de l'Œuvre chez Paul Signac» (Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle). Signacs Frühwerk überrascht uns heute durch seinen formalen vorsurrealistischen Charakter (Les Modistes, 1885) und in der späteren Zeit durch seine streng expressionistische Manier in einigen seiner Berglandschaften (Mont Blanc, 1920). Die andere Ausstellung galt dem Werk Eugène Boudins (1824–1898). Beide Ausstellungen verfügten über ausführliche, gut dokumentierte und mit Vorworten versehene Kataloge.

Das trifft auch auf die Kataloge zu, die für drei Ausstellungen großer privater Sammlungen in der Tate Gallery zur Verfügung standen: der Sammlung Niarchos, der Sammlung Moltzau: Von Cézanne bis Picasso, und endlich der Ausstellung von Gemälden aus der Sammlung Urvater. Die erste und die letzte dieser Ausstellungen wurden vom Arts Council arrangiert. Seit der großen surrealistischen Ausstellung des Jahres 1936 hat man in London keine so große Anzahl repräsentativer surrealistischer Werke gesehen wie die der Sammlung Urvater. Sowohl die Niarchos- wie die Moltzau-Sammlung enthalten sehr bekannte Bilder, aber man wird schwerlich eine Privatsammlung finden wie die von Ragnar Moltzau, in der sich so einheitlich

eine Persönlichkeit und ihr Geschmack widerspiegeln. Die ausgezeichnete Auswahl von Arbeiten Albert Maquets (1875–1947) und Jean Puy (geboren 1876) – der letztere, ein früher Fauvist, ist in England nicht genügend bekannt (Crane-Kalman Gallery) – und die Monotypen von Degas mit ihrem erotischen Einschlag – Vollard benutzte sie als Illustrationen zu Lukians «Mimes des Courtisanes» und Maupassants «La Maison Tellier» – mögen zum Abschluß dieses Teils unseres Berichtes erwähnt werden.

Es gab sodann eine Reihe von Ausstellungen, die eine direkte und vitale Beziehung zu gewissen Richtungen in der Malerei haben, die seit Ende des zweiten Weltkrieges die Szene in Paris und anderen Kunststädten beherrschen und die sich mehr oder weniger von den alten Wurzeln des Surrealismus herleiten. Da ist vor allem der Altmeister der Metamorphosen, André Masson, mit Arbeiten von 1927 an bis zu seiner allerjüngsten Phase, die fernöstlichen Einfluß – Kalligraphie – aufweist (Marlborough). Eine ähnliche kalligraphische Membran breitet sich auch über die sonst amorphen Formen und Strukturen von Fautiers Kunst aus (ICA). Fautier gehört zu jenen, die die «formlose Kunst» (l'art informel) kreiert haben, welche sich von Paris über die ganze Welt verbreitet hat, als Ausdruck einer Neuorientierung im Bereich des Abstrakten: Tachismus und amerikanische Aktionsmalerei. Dubuffets Art brut, die sich auch aus der surrealistischen Mentalität herleitet (ähnlich wie das frühe Werk von Pollock), ist eine hochraffinierte und bewußte Nachahmung des Populär-Primitiven. Seine Hautes Pâtes verherrlichen die «Materie» als höchstgeistige Emanation. Seine Collagen aus den letzten Jahren, die er «tableaux d'assemblage» nennt, sind «ästhetisch» aufgefäßt (Tooth).

Der Einfluß Dubuffets auf einige der Sensationalisten unter den jungen englischen Künstlern war ebenso stark wie seinerzeit der von de Staél. Dubuffet und der Pollockianismus, ja man könnte sagen, der Amerikanismus (denn auch Rothko, Clyfford Still, Tomlin, Tobey und andere haben ihre Nachfolger) beherrschen die Jugend. Man kann von einer zeitweiligen Invasion des amerikanischen Geschmacks sprechen. Dies äußerte sich besonders gelegentlich der retrospektiven Ausstellung von Jackson Pollock in der Whitechapel Art Gallery. Es ist dies ein sonderbares Phänomen, denn der abstrakte Expressionismus ist, wie jeder Expressionismus, dem englischen Temperament ganz fremd.

Doch gibt es auch viele Künstler hier, die der «Mode» nicht folgen und denen es darum geht, zu erhalten und eventuell

neu zu entdecken, was in Wirklichkeit das intellektuelle Klima englischer Kunst ist. Ivor Hitchens weiß darum, ebenso William Scott, auch Roger Hilton und John Wells. Wir müssen in diesem Zusammenhang feststellen, daß die Bedeutung des Dänen Asger Jorn hier sehr überschätzt wird (Gemälde 1938 bis 1958, ICA). Ein Ereignis von besonderer Tragweite war die Ausstellung Kurt Schwitters. Schwitters starb 1948 in England. Mehr als hundert seiner Werke, die Jahre 1917 bis 1947 umfassend, wurden hier gezeigt; aus seinen Gedichten und Prosastücken wurde vorgelesen; der Platz, den Merz in der Geschichte der modernen Kunst einnimmt, wurde definiert, und sein spielerisch-ironisches und schöpferisches Talent (besonders im Bildhauerischen) wurde vom Sohn des Künstlers, Ernst Schwitters, nach heutigen Gesichtspunkten neu bewertet. Obwohl Schwitters in England unverstanden blieb, war er einer der sehr wenigen ausländischen Künstler, die nicht nach Amerika emigrierten, sondern in Europa blieben.

J. P. Hodin

lemurenhafter Schlankheit den Raum ein oder wurden trotz ihrer Wucht von ihm angefressen und zerätzt. Eine Phantasie, die immer mehr ins Visionäre auswich, schuf Wesen von aggressiver Kampflust und dunkel quälender Elementarkraft. Die Dinge, die von den Surrealisten mit wissenschaftlichen Methoden in Form intellektuell zu analysierender Symbole aus der Triebwelt heraufgeholt worden waren, brachen hier auf einmal als Geschöpfe von beängstigender Vitalität und Präsenz in die Nachkriegsplastik ein. Schon am Anfang dieses Wegs gelang der Künstlerin aber auch der auf die ergreifendste Gebärde des Leidens reduzierte Christus von Assy.

Die große Retrospektive von 1956 im Pariser Musée d'Art Moderne zog die Summe dieses Schaffens. Bald darauf brach es ab; eine heimtückische Krankheit verurteilte die Künstlerin zur Untätigkeit. Erst die Ausstellung vom Herbst 1958 in der Berner Kunsthalle konnte wieder neue Werke kleineren Formats als Zeichen der Rekonvaleszenz zeigen. Größere Plastiken, die in diesem Sommer in der Galerie Creuzevault gezeigt wurden, ließen die Hoffnung auf eine Heilung wachsen. Nun müssen die Freunde Germaine Richier mit Trauer zur Kenntnis nehmen, daß die Welt um eine große Künstlerin und einen ungewöhnlichen Menschen ärmer ist. h.k.

Totentafel

Germaine Richier †

Mit der Südfranzösin Germaine Richier ist am 31. Juli 1959 eine der stärksten Bildhauerpersönlichkeiten der Gegenwart dahingegangen. Am 16. September 1904 in Grans bei Arles geboren, empfing sie ihre erste künstlerische Ausbildung in Montpellier an der Ecole des Beaux-Arts. Bestimmend für die erste Reifezeit war ihre mehrjährige Tätigkeit im Atelier von Bourdelle. Auf diesen Grundlagen entwickelte sich ihr persönlicher rassig-sensibler, beweglicher und gespannter Stil, der ihr im Jahre 1936 den Blumenthal-Preis eintrug. Durch ihren ersten Gatten, den Bildhauer Otto Charles Bänninger, kam sie in Verbindung mit der Schweiz, und hier, in Zürich, verlebte sie die Kriegsjahre. Zahlreiche Schüler und Schülerinnen erfuhren die Prägung durch ihr Vorbild. Ausstellungen und einzelne Werke in Schweizer Museen zeichneten die Entwicklung nach, die sich in dieser Epoche vollzog: ohne die Fühlung mit der Naturform aufzugeben, wurden ihre Gestalten immer deutlicher zum Ausdruck einer dämonisch bedrohlichen Welt. Wohin dieser Weg zielte, wurde bald nach ihrer Heimkehr nach Paris deutlich: die dreidimensionalen Systeme ihrer Kompositionen komplizierten sich, die Einzelfiguren fingen in

Bücher

Die Küchenanlage und ihre Planung
Schriftenreihe des Seminars für Fremdenverkehr und Verkehrspolitik an der Handelshochschule St. Gallen, Nr. 16. 186 Seiten, 93 Abbildungen und 67 Schemas und Tafeln
Gurtenverlag, Bern 1958. Fr. 29.40

Die vorliegende Publikation mit vier umgearbeiteten und stark ergänzten Referaten, die am 26. März 1957 an der ETH gehalten wurden, schließt ohne Zweifel eine vielfach empfundene Lücke in der einschlägigen Literatur über die Planung von Küchen in Hotels, Gaststätten, Heimen und Krankenhäusern. Sie ist von Praktikern für die Praxis geschrieben und wendet sich an Hoteliers, Restauratoren, Anstaltsleiter, Hausbeamten und andere leitende wie ausführende Kräfte von Kollektivhaushaltungsbetrieben sowie an Architekten, für die dieses Buch ein lang bestehendes Bedürfnis erfüllt.

Nach einer kurzen betrieblich-organi-