Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

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

Heft 7: **Museen und Ausstellungsbauten**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Göhner AG, Ernst, Zürich (1); Gröninger AG, Binningen BL (3); Havelco S. A., Crissier/Lausanne (1); Heierli & Müller, Zürich (1); Herzog & Co., Ing. G., Feldmeilen (1); HGZ-Aktiengesellschaft, Zürich (1); Indermühle Erwin, Fischenthal ZH (1); Kera-Werke AG, Laufenburg, Sanitär-Bedarf AG, Zürich (1), Entwurf: M. E. Haefeli SWB; Kuhn AG, Heinrich, Rikon ZH (6); Lükon, Paul Lüscher, Täuffelen BE (4); Maxim AG, Aarau (2); Metallwarenfabrik Zug, Zug (6), Entwürfe: Theodor Locher; Novelectric AG, Zürich (2); Owo-Preßwerk AG, Mümliswil SO (2); Passap AG, Zürich (1); Regina AG, Wil SG (1); Reist & Co., W., Bern (2); Rêve S. A., Le, Genève (1); Rotel AG, Aarburg AG (1); Siebenhaar & Co., P., Kloten ZH (5); Spring & Co., Eschlikon TG (3); Schweizer Söhne & Co., H., Bubendorf BL (1); Stamm Bruno, Schaffhausen (2); Steiner Walter, Winterthur (1); Stöckli Söhne, Alfred, Netstal GL (1); Tarag Tankrevision AG, Basel (1); Therma AG, Schwanden GL (6), Entwürfe: Hilfiker; Verwo AG, Pfäffikon SZ (1); WEZ Kunststoffwerk AG, Oberentfelden AG (4), Entwurf: Martha Huber; Wyss Gebrüder, Büron LU (1)

Büro

Aeberhard Fritz, Bern (2); Contina AG, Mauren/Liechtenstein (1); Defensor AG, Zürich (1); Definitiv-Kontroll-Buchhaltung AG, Zürich (1); Direma AG, Zürich (1); Ozalid AG, Zürich (3); Scholl AG, Gebrüder, Zürich (1); Stoll Albert, Koblenz AG (1); Telle-Büromöbel, Windisch AG (1); Wiedemar A. & R., Bern (2)

Armaturen, Schalter, Stecker, Griffe

Brac AG, Breitenbach SO (1); Adolf Feller AG, Horgen (16); Karrer, Weber & Cie. AG, Unterkulm AG (2); Lehrwerkstätten der Stadt Bern, Bern (1), Entwurf: Scheidegger; Xamax AG, Zürich (10)

Heizungsanlagen

Accum AG, Goßau ZH (1); Herzog & Co., Ing. G., Feldmeilen (2); Rastawerk AG, Murten (1)

Baubedarf

Flug- und Fahrzeugwerke AG, Altenrhein SG (2), Entwurf: Alfred Altherr SWB; Kehrer Metallbau, Allschwil BL (2); Keller & Co. AG, Klingnau AG (1); Linoleum AG, Giubiasco TI (1); Metallbau AG, Zürich (2)

Diverses

Blaser & Cie. AG, Fritz, Basel (1); Cerberus AG, Männedorf ZH (1); Greiner Electronic AG, Langenthal (4), Entwürfe: Rudolf Oberli; Kern & Co. AG, Aarau (4); Lièvre W. F., Basel (1); Meder Karl, Luzern (1)

Ausstellungen

Aarau

Aus aargauischem Privatbesitz II
Kunsthaus
7. Mai bis 18. Juni

Der zweite Teil der Ausstellung schloß sich jener ersten, dem 19. und 20. Jahrhundert gewidmeten Schau an, deren überraschende, wenig bekannte Kostbarkeiten noch in frischer Erinnerung standen. Erneut war Guido Fischer, dem Konservator und unermüdlichen Auffinder des bei Aargauern im Kanton und außerhalb der Kantonsgrenze gehüteten Kunstgutes, eine eindrückliche Darbietung zu danken. Anordnung und Aufteilung der künstlerischen Gewichte freilich unterschieden sich grundsätzlich von denen der ersten Ausstellung. «Europäische Kunstwerke aus sechs Jahrhunderten» lautete der Untertitel der neuen Veranstaltung, die Plastiken, Bilder, Kunstgewerbearbeiten, Bildteppiche und Bücher aus dem Zeitraum vom 13. bis zum 19. Jahrhundert vereinigte. Auf die Graphik wurde, mit einer Ausnahme, verzichtet. Diese Ausnahme, eine Folge vorzüglich erhaltener Dürer-Stiche, fiel indessen um so mehr ins Gewicht. Verzichtet wurde auch auf die Antike. Die gebotenen Zeugen der künstlerischen Entwicklung zwischen Romanik und Realismus waren in ihrer Sprache vielseitig genug, auch kosmopolitisch vielgesichtig: Außerschweizerisches nahm ungefähr doppelt so viel Raum ein wie Schweizerisches; England, Frankreich, Spanien, Deutschland, Österreich, Italien, die Niederlande waren die Ursprungsländer des Kunstgutes.

Was der wirkungsvollen Ausstellung aus aargauischem Privatbesitz besonderes Gepräge gab, waren in erster Linie die zahlreichen Proben mittelalterlicher Plastik. Erstaunlich, mit welchem Sinn und welcher Kennerschaft auf diesem Gebiet gesammelt wurde, vor allem innerhalb der gotischen Plastik! Französische und österreichische Madonnen, Figuren von Heiligen, Darstellungen der Pietà, teils vergoldet, teils in alter farbiger Fassung, zeugten von dieser Vorliebe. Daneben fielen einzelne Tafelbilder nicht weniger auf, Werke der Giotto-Schule, der Kölner Schule des 15. Jahrhunderts, der niederländischen Stillebenkunst bis zu den zahlenmäßig das Übergewicht haltenden Proben aus dem 19. Jahrhundert, mit Bildern von Corot, Daubigny, Boudin, Courbet, Théodore Rousseau, Jongkind. Angemessenen Raum nahmen auch die Schweizer ein, von Agasse und Toepffer zu Menn und Stephan, Heinrich Wüest und Caspar Wolf. Hervorzuheben eine wundervoll klare und helle Genferseelandschaft von J. J. Biedermann. Stäbli, Buchser, Anker waren reich vertreten und als seltenes Stück ein kleines Hochformat von Segantini, die Frau des Malers mit Sonnenschirm zeigend. Neben den Bildern beanspruchten auch die Tapisserien und wertvollen Bücher das Interesse des Kunstfreundes.

-g

Basel

Mark Tobey
Galerie Beyeler
15. Mai bis 30. Juni

Die Ausstellung von 52 Bildern aus den Jahren 1953–1961 von Mark Tobey ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert: einmal erlaubt sie dem großen Publikum, sich mit der Malerei eines amerikanischen Künstlers bekannt zu machen, der schon seit zwei Jahren in Basel wohnt; anderseits ist die Ausstellung so breit angelegt, daß man sich über alle Phasen von Tobeys Arbeitsweise, über das Wesentliche seiner eigenartigen Malerei sowie über die vielfältigen experimentell beschrittenen Nebenwege orientieren kann. Mit der Tobey-Ausstellung geht es einem ja ganz ähnlich wie mit der großen Soulages-Ausstellung des Zürcher Kunsthauses: man ist zunächst enttäuscht. Die Vielzahl der in einer solchen Einzelausstellung versammelten Werke führt nicht unmittelbar zum Eindruck des Reichtums, sondern erzeugt zunächst den Eindruck des Monotonen, der Wiederholungen, der Spannungslosigkeit. Das ist um so merkwürdiger, als beide Maler, sobald nur wenige Exemplare ihrer Werke in einer privaten oder öffentlichen Sammlung auftauchen, gerade den Eindruck des Kostbaren, des Seltenen, des Einzigartigen erwecken. Vermutlich – ohne Kenntnis von noch größeren Werkgruppen der beiden Maler läßt sich das nicht mit Sicherheit entscheiden – sind Auswahl und Hängung an diesen enttäuschenden Ergebnissen der Einzelausstellungen schuld. Denn an sich wird dieses Problem durch die Art der zeitgenössischen Kunst gestellt: da, wo die persönliche Handschrift des Malers, das von ihm geschaffene und immer wieder benutzte individuelle Zeichen, so stark im Vordergrund steht wie in der heutigen Malerei, ist die Gefahr groß, daß das Schriftbild die Aussage überdeckt.

Mark Tobey, der ja bereits 1935 sein «white writing» erfand, scheint dieser

Schwierigkeit durch Experimente entgehen zu wollen. Man hat ihm dies schon oft vorgeworfen, wie aus einer Aussage des Malers, die im Katalog abgedruckt ist, hervorgeht. Doch geht es uns hier nicht um Vorhaltungen, sondern um die Frage, wo und wie dieser Maler, der sich durch seine Generation – er wurde 1890 in Centerville, Wisconsin, geboren – und durch seine stille, meditative Malerei so grundsätzlich von seinen jüngeren Landsleuten, den «action painters», unterscheidet, am wesentlichsten ausspricht. In der Basler Ausstellung zeigt sich deutlich, daß es die kleinen Bildformate sind, diese schwebenden Ausschnitte aus einem beinahe mystischen Raum, in denen Tobey am konzentriertesten sein rhythmisch versponnenes, reizendes Spiel mit der Kalligraphie der Linien spielen kann. Hier ist er am reichsten, am schönsten, während eine Erweiterung auf größere Bildformate (Nr. 51) meistens zur Monotonie, zur Verfestigung und Überdehnung der Formzellen führt. Mögen manche Bilder für den oberflächlichen Betrachter eine gewisse Ähnlichkeit mit den Liniengeweben Jackson Pollocks aufweisen, so erweist sich doch bald, daß Tobey, wie sein Generationsgenosse Alexander Calder, mit den weitausgreifenden, neue Tiefendimensionen schaffenden «action paintings» der Jüngeren im Grunde nur wenig zu tun hat. Er steht Klee und den Europäern (Nr. 47) näher als den jungen Amerikanern, obschon gerade er die Welt nach allen Richtungen bereist hat, in Ostasien die Kalligraphie studierte und ihre handwerklichen Gesetze lernte – also in modernen Lebensdimensionen daheim ist. Als Randerscheinung in seinem Werk möchte man auch Versuche wie die Raum-Linie (Nr. 1, 1953) und das so jugendstilig wirkende Relief aus Leimfarben, die «Calligraphie repoussée» (Nr. 23), ansehen. Die 52 Bilder machen also eine interessante, aufschlußreiche und zum Teil auch sehr genußreiche (Nrn. 23, 3, 39, 27) Begegnung mit Mark Tobey möglich. m.n.

Enrique Tabara
Galerie Hilt
23. Mai bis 24. Juni

An die 30 Arbeiten des aus Ecuador gebürtigen, heute in Barcelona wirkenden Malers Enrique Tabara wurden hier gezeigt, gleichzeitig einige Proben präkolumbischer Plastik. Die wenigen südamerikanischen Gefäße mochten dem Beschauer zeigen, in welcher Weise solche Frühkunst auf das Schaffen eines Gegenwärtigen einwirkte: die primitiv-ausdrucksvollen Formen, die alten Symbole finden sich auch auf den Tafeln Tabaras. Interessant, wie bei Gemälden und Gouachen die Oberfläche behandelt ist, wie Rauhes und Glattes miteinander wechseln, wie Reliefhaftes innerhalb der Monochromie wirksam wird. Tabara liebt in den neuen Gestaltungen die strenge Symmetrie, eine oft wie von Architekturen übernommene Anlage, in der geometrische Binnenformen nicht weniger zum straff geordneten Aspekt beitragen. Von besonderm Effekt dann die farbige Haltung: tiefe satte Klänge werden angeschlagen, da ein Grün, da ein Rot, da ein Blau; oft sind diese Töne mit Gold vermischt, Reflex archaischer Feierlichkeit. Als eines der Hauptstücke hatte die Komposition «Puerta dorada» zu gelten, mit einem barock umrahmten, mittleren rötlich-goldenen Rund, in dem sich die zahlreichen, oft wiederkehrenden kleinen runden Vertiefungen finden. Dann das grün in grün gehaltene «Las tres almas» mit den drei in strenger Reihe stehenden, schmalen Rechtecken und den Zickzackbändern oben und unten. Die geometrischen Elemente ließen sich weiter bei den Tafeln «El primer hombre» und «Tres azules» verfolgen. Dort ein dunkles Rot als Hauptton, hier ein mattes Blau, unter dem Weiß, Rot und Gold durchschimmern. Die Technik der herausgeschnittenen Formteile ist auch bei der irisierend-hellen «Ville précolombienne», in «Todo rosa» und «Geometrico verde» angewandt. Die trefflich gebotenen, geheimnisvoll fremdländisch wirkenden großen Tafeln wurden da und dort durch Gruppen kleinerer Kompositionen unterbrochen. -g

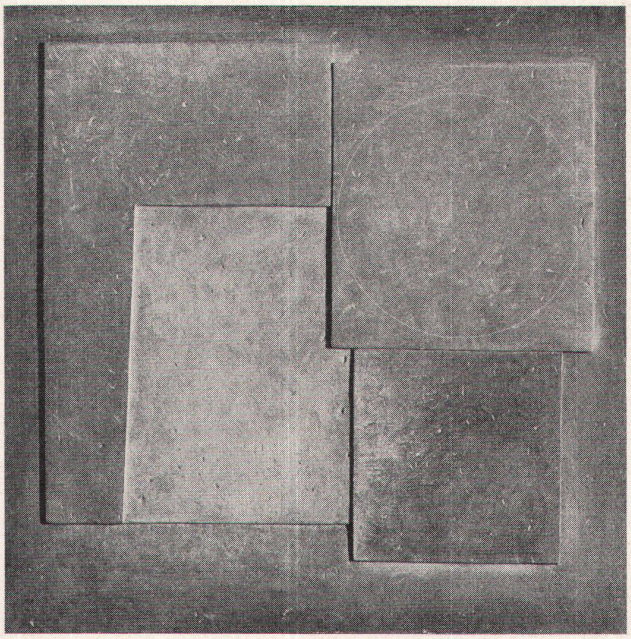
Jaroslaw Serpan – Werner Witschi
Galerie d'Art Moderne
27. Mai bis 29. Juni

Diese Ausstellung war in erster Linie dem Pariser Maler Jaroslaw Serpan gewidmet. Zwischen seinen Tafeln beanspruchten die vier Eisenplastiken des Berners Werner Witschi durch ihre Klarheit, ihren Willen zu prägnanter räumlicher Gestaltung indessen den ihnen zukommenden Rang. Ihre Titel, «Entfaltung», «Gefaßter Raum», «Dreieckentwicklung im Raum», ließen erkennen, in welcher Richtung die Fähigkeiten des Künstlers gehen: seine scharfgeschnittenen Eisenteile wirken in Proportion und Anordnung unmißverständlich. Wird hier der Raum bestimmt, so machen sich in den Bildern des 1922 als Sohn russischer Eltern in Prag geborenen, doch früh nach Frankreich gezogenen und heute als Mathematiker und Biologe an der Sorbonne wirkenden Serpan die malerischen Strukturen geltend. In frühern, zwei bis drei Jahre zurückliegenden Arbeiten sind es wesentlich lineare Züge, die dem Bilde das Gepräge geben, während heute malerische Bewegtheit im Vordergrund des darstellerischen Interesses zu stehen scheint.
Serpans Kompositionen besitzen seltsam lautmalerische Titel: ein Hauptwerk heißt «Sczujltnkffk» und weist eine grüngelbe obere, eine kaltgraue untere Partie auf; durch die Mitte läuft ein schwarz-weißes Zackenband mit heftigen Ausschlägen. Solche fast seismographische Ausschläge sind auch in andern Bildern festzustellen, etwa in dem durch Dunkelblau und Violett bestimmten Hochformat mit strukturierter stehender Mittellinie. Oft erinnern die zeichnerischen Strukturen an Federbüsche oder an jene Wirbel, wie Leonardo da Vinci sie in seinen theoretischen Skizzen verwirklicht hat. Vor weißlichem Grund erscheinen sie etwa, bei aller Bewegtheit der Strenge nicht entbehrend und die Bildfläche jedenfalls sehr bewußt gliedernd. Im Bild «Naurcho» sind es weiße Strukturen über grauem Grund, in «Poermaes» in der rechten obern Hälfte wiederum schwarze Wirbel, indes im übrigen Bild ein vieltoniger, weißgelblicher Grund mit beweglichen Binnenstrukturen wichtig wird. Reiche Tonigkeiten stehen so den konzentrierten zeichnerischen Rhythmen wirksam gegenüber. -g

Bern

Ben Nicholson
Kunsthalle
27. Mai bis 2. Juli

Der internationale Ruhm des heute 67-jährigen Ben Nicholson ist noch sehr jung und noch lange nicht unbestritten; bezeichnenderweise wehrt sich gerade Paris gegen die gemäßigte, «nördliche», nicht-avangardistische Malerei des Engländers. Obwohl Nicholson schon lange zur zweiten Generation der abstrakten Künstler gehört und in einer selbständigen, in sich logischen Entwicklung von den poetischen, bewußt-naiven Landschaften und Stilleben seiner Frühzeit zu den konkreten Reliefs seiner Reife gelangt ist, wirken seine Werke heute klassisch, manchmal fast akademisch neben dem farbbesessenen, temperamentvollen und nach einer umfassenden Erlebnisdarstellung strebenden oder streng mathematisch konstruierenden Schaffen seiner Zeitgenossen.
Mit englischer Zurückhaltung hält er die Mitte zwischen den Extremen; zwischen dem Schildern eines visuellen Erlebnis-



Ben Nicholson, Aug. 1960 (Sunion)
Photo: Kurt Blum SWB, Bern

ses und dem vom Motiv unabhängigen Ordnen der Bildelemente, zwischen Abstrakt und Konkret, zwischen der Darstellung eines als schön empfundenen Gegenstandes und dem Gestalten reiner Verhältnisse. Die Atmosphäre seiner Werke bleibt so stets mit der natürlichen Umweltsatmosphäre verbunden; andererseits erscheint sie so geklärt, daß man das Klären, Ordnen als künstlerischen, weniger als geistigen Vorgang nachzuempfinden glaubt.

Mit Recht pflegt man auf den «untertreibenden» Charakter seiner Darstellungen hinzuweisen und – sei es als Vorwurf oder als Lob – von der kunstgewerblichen Gediegenheit seiner Bilder zu sprechen: Sie drängen sich nie dem Bewußtsein des Betrachters auf, sondern erscheinen als Dinge, neue Gegenstände von dieser Welt. Von Anfang an (die frühsten Arbeiten in dieser Ausstellung stammen von 1924–1928) deuten der gepflegte Auftrag, die Flächigkeit, die ans Ornamentale grenzen kann, das betont Materiehafte der Hintergrundsflächen und anderes darauf hin, daß sich der Künstler mit dem Schöpfen eines neuen harmonischen Dinges, nicht mit einem abstrakten Gleichnis beschäftigt.

Das wird auch von seiner Vorliebe für das Relief bestätigt, wo sich die verschiedenen Flächen in der Realität voneinander abheben und so – wenigstens andeutungsweise – das Werk in den natürlichen Um-Raum einbauen. Bei den großen Stillebenkompositionen geschieht dies durch die Schichtung und Überlagerung farbperspektivisch wirksamer Flächen. In diesen transparenten «Räumen» wirken die wenigen und darum wiederum besonders gediegenen, starken Farbakzente um so konkreter, faßbarer. So besteht die Wirkung von Nicholsons Schaffen im poetischen, auch geheimnisvollen, aber unproblematischen Schwebenden, in der «Zwischenrealität» aus Freilichtfarben, gegenständlichen Umrissen, Malmaterie, realer und illusionistischer Räumlichkeit und rein ästhetischen Ordnungsprinzipien. In den jüngsten Reliefs erscheint durch die Bearbeitung der (Gips-) Oberflächen oder durch deren flockige Bemalung die Dinglichkeit dieser an sich geometrischen Formungen noch gesteigert.

P. F. Althaus

Martin A. Christ
Galerie Verena Müller
26. Mai bis 24. Juni

Martin Christ kann als ein Maler der realistischen europäischen Tradition wie auch der unmittelbaren Lebendigkeit und Gegenwartsnähe bezeichnet werden. Wenn man seinen Stil von den großen Bewegungen des Freiwerdens von Schatten, Tonigkeit, Bindung an das Detail herleiten kann, wie sie bis zum Jahrhundertanfang zurückzuverfolgen sind, so ist zugleich eine absolut heutige Seh- und Gestaltungsweise festzustellen, die einer von jeder Überlieferung unbelasteten Spontaneität entspringt. Realisten wie Amiet, Morgenthaler, in gewissen Teilen auch Albert Schnyder, sind die Zeit- und Artgenossen Martin Christs. Seine Bildform ist in sich erfüllt, ja sie quillt förmlich über von Festigkeit der Realität, von Sicherheit des Weltbilds, von Freudigkeit der direkten künstlerischen Mitteilung; man sieht keine Stilschwankungen, und das heute fast obligate (und längst zum Überdruß gewordene) Entweder-Oder – oder Sowohl-Als-auch – der Erscheinungen Abstrakt und Gegenständlich stellt sich hier überhaupt nicht als Problem. Rein Malerisches, gelöste Schwingungen der Linie und reine Leuchtkraft der Farbe, sind immer von den wichtigsten Elementen der Christschen Malerei, auch wenn sie durchaus realistisch gerichtet ist.

Die Ausstellung Christs in der Galerie Verena Müller brachte etwa drei Dutzend Ölbilder und großformatige Aquarelle, in deren Reihe die mediterrane Landschaft ein Hauptthema war. Landschaften mit Olivenbäumen, Felsenküsten mit Wellenschlag prägten sich als kraftvoll formulierte Weltausschnitte besonders nachhaltig ein. In einer kleineren Zahl von Porträten erweist sich Christ als nicht minder eindrücklicher Darsteller von Menschentypen, die hier zu malerisch einfachen, konzentrierten Lösungen gebracht sind.

W. A.

Frauenfeld

Konkrete Poesie – Poesia concreta
Galerie Gampiroß
7. Mai bis 26. Mai

Die «Konkrete Poesie» als Bewegung oder Gruppe ist erst seit ein paar Jahren ein Begriff. Daß sie aber eine Bewegung in der Zeit, das heißt «zeitgemäß» ist, darf vielleicht daraus geschlossen werden, daß sie fast gleichzeitig in verschiedenen Ländern Entstehungsformen gezeitigt hat, die in den meisten Fällen durchaus eigenwüchsig sind – bei allen äußerlichen Merkmalen der Ähnlichkeit. Ebenso unabhängig voneinander sind in den letzten zwei Jahren Ausstellungen von Büchern, Zeitungen, Plakaten und anderen Dokumenten organisiert worden unter dem Thema «Konkrete Poesie». Man hat von solchen Ausstellungen gehört aus São Paulo, Rio de Janeiro, neuerdings aus Hannover, Rom und Mailand. Die Bewertung des Ausstellungsgutes gehört nicht in diese Spalte; hingegen darf die Tatsache, daß von den beteiligten Dichtern immer wieder fundierte theoretische Arbeiten über die eigene Produktion, über Vorläufer und auch Übertragungen erscheinen, als positives Bemühen der Klärung gewertet werden.

In der Schweiz wurde die Initiative mit der Gründung der Kunstzeitschrift «Spirale» ergriffen, welche erstmals «Konkrete Poesie» veröffentlichte.

Ihre Verbreitung in Deutschland und Südamerika stieß auf ein großes Interesse bei jüngeren Dichtergruppen. Aus der Anregung ergab sich Eigenproduktion und Austausch, wobei die Produktivität der beiden Gruppen von Rio und São Paulo immer wieder Erstaunen hervorruft. Auch das Entgegenkommen großer Tageszeitungen in diesen Städten gegenüber der literarischen Produktion dürfte einmalig sein. So widmen in beiden Städten je eine führende Tageszeitung ihre Sonntags-Literaturbeilagen zum größten Teil der Veröffentlichung konkreter Poesie sowie theoretischer Arbieten der betreffenden Kreise.

Die Ausstellung in Frauenfeld zeigte in übersichtlicher Weise verschiedene Formen der Veröffentlichung. Durch die Präsentation von Tageszeitungen und durch die Seiten des Heftes «Noigandres» kam die Gruppe der Südamerikaner zur Darstellung. Daß zwischen der

konkreten Poesie, besonders der von ihr gepflegten Form des Ideogramms, und dem modernen Zeitungsaufbau und Satzspiegel Beziehungen bestehen, war offensichtlich. Von Eugen Gomringer, der die Ausstellung organisiert hatte, waren Gedichte in verschiedenen Farbdrucken zu sehen, von Carlo Belloli einige Seiten seines neuen Buches «Stenogrammi della geometria elementare». Wie schon auf anderen Ausstellungen ähnlichen Charakters, bot die geradezu umfangreich werdende Produktion von Diter Rot in Reykjavik die Überraschung eines grüblerischen Experimentators. Was an allen seinen Arbeiten besticht, ist die Konsequenz seiner sprachlichen Rasterung. Unter den Büchern war auch der letzte Band von Kitasono Katué zu sehen, dem japanischen Dichter, mit dem sich die konkreten Dichter schon seit längerer Zeit beschäftigen.

An mehreren Stellen der Galerie war eine Definition der konkreten Poesie angeschlagen. Es hieß da: «konkrete dichtung ist heute der überbegriff für eine große zahl von dichterisch-linguistischen versuchen, deren merkmal – ob konstellation, ideogramm, stochastische dichtung usw. – eine bewußte beobachtung des materials und seiner struktur ist: das material als summe aller zeichen, mit denen wir dichten. an der konkreten dichtung wird heute in japan, brasilien, portugal, in paris, in der schweiz, in österreich und in deutschland gearbeitet.»

E. G.

Carl Roesch
Galerie Gampiroß
28. Mai bis 16. Juni

Die Galerie «Gampiroß», abseits gelegen von den schweizerischen Ausstellungszentren, erfüllt ihre Aufgabe in der letzten Zeit voll und ganz. Nach der Ausstellung «konkrete poesie», deren experimentelle und avantgardistische Materie auch Besucher von weiter her anzulocken vermochte, wurde mit einer umfassenden Aquarelle-Austellung des Thurgauers Carl Roesch zwar ein besser bekanntes Kunstgut, dieses jedoch gleichzeitig durch die Beschränkung auf eine einzige Maltechnik so intensiv vermittelt, daß ganz verschiedene Besucherkreise auf ihre Rechnung kamen.

Carl Roesch wurde 1884 in Dießenhofen geboren. Das früheste Aquarell stammt aus dem Jahr 1901, die letzten Arbeiten waren jüngsten Datums. Somit war der Überblick über eine künstlerische Entwicklung vom jugendlichen Aufschwung bis zum problemsicheren Alter gewährleistet. Die Stilbewegung, welche in den Blättern zum Ausdruck kam, ist für einen Schweizer Maler dieses Jahrgangs charakteristisch. Roesch wandte sich in der Jugend nach München und hatte die Leitsterne Albert Welti und Hans von Marées. 1912 fand die erste Begegnung statt mit Bildern von Cézanne, der damals in der Schweiz noch nicht so allgemein bekannt war. Die Auseinandersetzung mit diesen beiden verschiedenartigen Kulturkreisen spiegelt sich in seinem Werk, in den Aquarellen vielleicht noch deutlicher als in den andern Arbeiten. In der Jugend, in der Münchner Zeit, half oft das Motiv mit seiner Emotion dem künstlerischen Ausdruck; in der Zeit der Reife und im Alter, dessen Produktion besonders reichhaltig vertreten war, wird die eigene Sprache festgelegt und an den Gegenständen erprobt. Bei Roesch sind dies die Sequenzen der Bäuerinnen im Felde – «Gestalten im Raum» müßte man sie treffender nennen –, in denen seine Art sich vollendet. War die Annäherung an Cézanne zeitweilig auffallend, so ist die formale Sparsamkeit, die mönchische Zurückgezogenheit auf das Allernächste bestimmt ein eigener Zug und bedeutet ein Sichfinden des Künstlers.

Es war eindrucksvoll und belehrend, sich gerade in diese jüngsten Variationen eines Themas einzusehen. Die menschliche Gestalt ist darin einerseits nur noch Träger und ein gerade noch notwendiges Zeichen; anderseits schien die psychologische Ausdruckskraft der Farben den bäuerlichen Horizont, den ländlichen Raum und auch die menschliche Gemeinschaft, die das ländliche Motiv bietet, unlösbar zu bedingen. Für diese Begegnung mit einer Kunst, die die große Gebärde nicht kennt, war die Frauenfelder Galerie ein besonders guter Platz.

E. G.

Pully

Dessins de Paul Klee
Maison Pullierane
du 21 mai au 18 juin

Inaugurant une heureuse tradition, les autorités de Pully avaient organisé l'an dernier dans leur grande salle municipale une remarquable exposition d'œuvres de Rembrandt et Dürer. Témoignant d'une louable ouverture d'esprit, le même comité a pris l'initiative de présenter dans la même salle cette année une grande exposition de dessins de Paul Klee. Ceux-ci, plus de deux cents, choisis par le Professeur Max Huggler dans les riches collections de la Fondation Klee, retracent en raccourcis quarante-quatre années de la vie de l'artiste. Il s'agit là d'un événement considérable pour la Suisse romande, et que l'on voudrait croire significatif.

C'est une aventure passionnante que de suivre au gré de ces pages si chargées de logique audace, le cheminement de la pensée, l'enrichissement de l'expérience purement humaine du plus prodigieux visionnaire de notre temps. «La couleur et moi sommes un: je suis peintre!» On connaît le cri de Klee après la révélation que fut pour lui le fameux séjour en Tunisie en 1914. On ne saurait pour autant minimiser chez lui l'importance du dessin, à notre avis aussi essentiel que la couleur. En fait, il ne cesse de dessiner, accumulant les croquis, faisant surgir sur la feuille, par la plume ou la mine de plomb, la gouache, les signes les plus aigus d'un monde dont les limites reculent à chaque coup. Dessiner, on pourrait être tenté de dire que c'est pour Klee une discipline respiratoire. C'est en tout cas sa plus sûre méthode d'investigation dans la géniale entreprise qui fit de lui l'un des créateurs les plus certains de l'art du XX^{e} siècle.

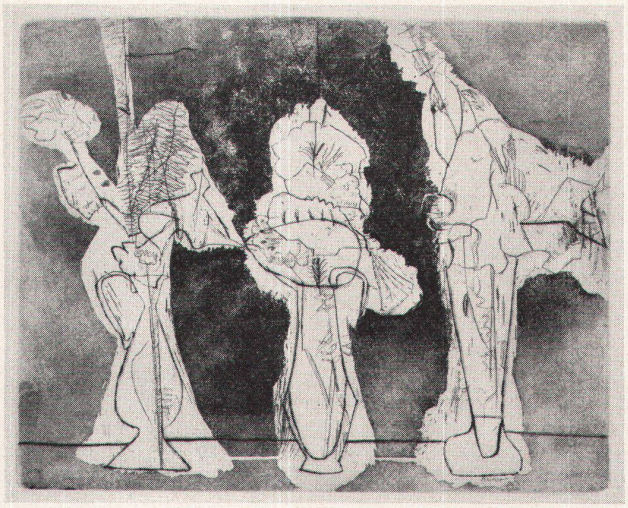
Après en avoir abondamment usé, Klee a épuisé le répertoire formel de la nature. Sa nature complexe, où se mêlent le peintre, le musicien, le géomètre et l'architecte, et un penchant évident à la philosophie le conduisent à traduire en éléments graphiques l'esprit et la réalité absolue qui se cachent sous les apparences. Si la conscience prend une place toujours plus grande parmi les thèmes de son inspiration, il n'abandonne ni la nature ni l'objet, mais vise à nous en donner des définitions précises d'une concision qui la plupart du temps nous transporte d'admiration. Ce faisant, il ouvre au monde moderne des horizons jusqu'alors inconnus, et laisse à méditer une œuvre dont il a lui-même donné la clé: «L'art ne reproduit pas ce qui est visible. Il rend visible.»

G. Px.

Luzern

Imre Reiner
Galerie im Ronca-Haus
20. Mai bis 17. Juni

Vor allem als Graphiker und Typograph hat sich Imre Reiner schon seit langer Zeit unter Kennern einen Namen gemacht; sein Fernbleiben vom «großen Kunstbetrieb» aber verhinderte weitgehend seine Anerkennung als freischaffender Künstler. Die junge Luzerner Galerie zeigt nun zum erstenmal auch Ölbilder des 1900 in Ungarn geborenen, heute in Ruvigliana-Lugano lebenden Künstlers. Nun wirkt auch in diesen



Imre Reiner, Stilleben mit drei Vasen. Radierung

farbigen Arbeiten jene Eigenart Reiners am interessantesten, die uns an seinen Illustrationen faszinierte: Die Freiheit der Formen, das virtuose Wechseln und Verbinden zwischen realen Assoziationen und abstrakten Bildelementen wird im Grunde durch die Komposition im gewählten Format, die absolute Sicherheit des Linearen und die subtile Bearbeitung jedes Teilchens der Bildoberfläche möglich. Dem fast absoluten Beherrschen des Technischen beispielsweise der Radierung entspricht jetzt auch die phantasievolle Bearbeitung der Farbmaterie, die in langsamer Entwicklung immer stärker in den Vordergrund tritt. Die Spannung zwischen der Spontaneität der inneren Vorstellung und deren vorsichtige, bis ins Letzte exakte Darstellung bietet dem Betrachter die reichsten Anregungen. Andererseits liegt darin auch die Gefahr der Sprödheit; daß da bei allem farbigen Reichtum und bei allem formalen Raffinement etwas Lebloses mitspielt, das eine wirkliche Ausstrahlung über den Bildrand hinaus hemmt. Die Werke erscheinen wie in sich gesicherte, in keinem Zusammenhang stehende Schmuckstücke von höchstem Geschmack. P. F. A.

St. Gallen

Charles Hug
Kunstmuseum
7. Mai bis 11. Juni

Da St. Gallen mit Charles Hug enge persönliche Beziehungen verbinden, drängte sich für das Kunstmuseum, obwohl er zwischen 1932 und 1937 wiederholt mit größeren Werkgruppen gezeigt wurde, ein Überblick über das Schaffen des 1899 in St. Gallen Geborenen und Aufgewachsenen auf. Man tendierte dabei nicht auf lückenloses Œuvre, sondern legte Wert auf das Vorhandensein von dessen wesentlichen Zügen. Das ist in dieser großen, 157 Nummern umfassenden Ausstellung gelungen, wenn auch ihr Hauptgewicht auf den Werken der letzten zehn Jahre lag, erweitert – wegen des erwünschten Entwicklungszusammenhangs – um solche aus den dreißiger und vierziger Jahren.
Besonders in den dreißiger Jahren hat Charles Hug bestimmend auf das St. Galler Kunstleben eingewirkt. Mit einigen Proben aus dieser Zeit setzte die Ausstellung ein, um dann Hugs Werk nach Motivgruppen geordnet zum Beschauer sprechen zu lassen, der in ihm unschwer den Schöpfer einer paradiesischen Bilderwelt erkennt, eines Sprühens und Blühens, Duftens und Wehens, Flimmerns und Schimmerns auf den Leinwänden, einer bezaubernden Farbigkeit, in der zuweilen die Gefahr besteht, daß vor lauter flimmernder Atmosphäre die Substanz sich löst und nichts mehr übrigbleibt als bis zum Süßlichen heranreichende Lieblichkeit. Daß er damit einer sakralen Aufgabe, wie sie die Ausmalung der paritätischen Kapelle des neuen Krankenhauses Walenstadt ist, nicht gerecht werden kann, das zeigten die ausgestellten Kartons. Solchen Einschränkungen gegenüber aber steht ein rundes, positives Ja zu einer Fülle von Bildern, kraftvoll geschlossenen und doch eleganten Porträts, in ihrer Einfachheit großartigen Stilleben, skizzenhaft saftig-farbigen Impressionen vor allem aus seinen Sommergärten, die an beste Impressionisten heranreichen. Was aber bei Hug – und gerade diese Ausstellung mit der langen Reihe der Zeichnungen und Porträts seiner Mutter zeigt es – immer wieder aufs stärkste beeindruckt, ist seine tiefe Anteilnahme am und seine Zuneigung zum Menschen, wie sie vor allem beim Zeichner ausdrucksmächtig und fast zeitdokumentarisch werden, wenn man an seine Serien aus Kriegstagebüchern und Flüchtlingsfolgen denkt. Die Ausstellung wies Hug auch als glänzenden, einfühlenden Buchillustrator aus, dem besonders der Geist französischer Dichtung liegt. -nb-

Zürich

Deutscher Expressionismus
Eine Privatsammlung
Kunsthaus
18. Mai bis 18. Juni

Die Ausstellung hätte sinngemäßer «Maler der Brücke» heißen sollen, auf deren fünf Hauptmeister sie sich konzentrierte. Sagt man «deutscher Expressionismus», so erwartet der Besucher mit Recht vor allem auch den frühen Kokoschka, Barlach, eventuell den späten Corinth, George Grosz, die Modersohn-Becker und andere. Dieser Einwand hat nichts mit der Bedeutung der Ausstellung selbst zu tun, in der ein zum größten Teil wundervolles Material vereinigt war, das aus dem Besitz des Stuttgarter Kunsthändlers Roman Norbert Ketterer stammte. Die Sammlung trägt alle Zeichen der individuellen Initiative. Sie ist frei von Systematik und konzentriert sich auf Einzelpersönlichkeiten und auf Einzelbilder. Dies ist ihr großer Reiz.
Unter den 160 Nummern des Kataloges dominierte Kirchner mit mehr als hundert Werken. Der Arbeitsweg Kirchners konnte von den Anfängen um 1905 bis zum Ende 1937 – ein Jahr vor Kirchners Tod – überblickt werden. Von den fauvistischen Frühwerken, in denen der Neoimpressionismus nachklingt und die erstaunlich reife internationale Kunst sind, über den Farbflächenstil der Zeit vor und um 1914, der ein von allen Konventionen befreiter Lebensstil ist – eine Welt ohne Umschweife, in der das Häßliche zum Schönen wird –, zu der großartigen Synthese von innerlich monumentalisierter Natur und Kunst der Davoser Zeit. Und von da zu den merkwürdigen Stilisierungen der dreißiger Jahre, die zur Abstraktion drängen, und zu den Werken einer alpinen Lyrik, in denen mitten in den psychischen Krisen, die den Maler bedrängten, eine dem Feierlichen nahekommende Bejahung der Welt, des Menschen, des Tiers, der Natur zum Ausdruck kommt. Mit einer Reihe von Selbstbildnissen war Kirchner gleichsam unmittelbar anwesend, beobachtend, fragend und stumm Antwort erteilend auf Probleme, die sich vor den Bildern stellen. Eine unerhört persönliche, aber zugleich objektive künstlerische Welt, in der nicht geklagt, sondern festgestellt, nicht mit den Mitteln der Kunst gereizt, sondern Farbe an Farbe, Form an Form gesetzt wird. Die Einheit des Bildes entsteht aus der Macht der inneren Vision.
Heckel war mit einigen jener Frühwerke in matten, tiefen Farben vertreten, die in der Vereinfachung der formalen Mittel und der Intensität der Farbzusammenfassung typische Meisterwerke eines

statischen Expressionismus sind. Eine Gruppe von Aquarellen, ebenfalls meist Frühwerke, ergänzt durch einige graphische Blätter, zeigte den Reichtum der inneren Lyrik, in der der junge Heckel lebte. Noch kleiner an Zahl waren die Werkgruppen von Schmidt-Rottluff, Pechstein und Otto Müller. Besonders eindrucksvoll die Kirchner sehr nahestehenden, leuchtenden Gemälde Rottluffs von 1907 bis 1910, auf die mit einer Wendung zu gleichzeitigen Werken Heckels in den Bildern von 1913 eine Dämpfung zu beobachten war, die zu Farbklängen führt, deren sich bald darauf Carl Hofer bedient hat. Otto Müller mit nur je einem Bild, einem Aquarell und einigen Lithos der Poet, Pechstein der Virtuos der «Brücke»-Maler. H. C.

Pierre Soulages
Kunsthaus
3. bis 31. Mai

Soulages, 1919 geboren, zählt zu den hochgeschätzten französischen Malern der mittleren Generation, die unmittelbar nach 1945 in der Situation eines bestimmten Neubeginnens hervorgetreten sind. Das Kunsthaus stellte ihn mit Recht in einer großangelegten Schau von gegen hundert Werken (darunter auch Lithographien) den Zürchern vor, die bisher nur vereinzelte Werke sehen konnten. Man hatte den Eindruck einer sehr kraftvollen und zugleich differenzierten künstlerischen Persönlichkeit, die ihre gewählten Mittel in lebendiger Balance von bewußter und spontaner Arbeit einsetzt. Gewiß: zunächst sehen diese Dinge monoton aus. Der Weg, auf dem sich Soulages bisher bewegt hat, ist schmal. Die innere Ausbreitung, zu der er auf diesem Weg gelangt, ist jedoch, wenn nicht groß, so doch sehr reich.
Die Ausstellung begann mit Bildern von 1946 und 1947. Soulages näherte sich damals schon dem vierten Lebensjahrzehnt. Was ging an Arbeit vorher? Es wäre bei solchen umfassenden Ausstellungen nicht nur interessant, sondern wichtig, die Anfänge, die Quellen zu sehen. Soulages, der völlig auf Bildtitel verzichtet – bei der heute üblichen Titelspielerei bemerkenswert und ein Zeichen sauberen bildnerischen Denkens –, beginnt (neben einigen unbedeutenden Anklängen an eine Art stilisierenden Frühkubismus) mit ostasiatisch tendierenden, sehr kräftigen Bildzeichen in braunen Erdfarben. Doppelgesichtig: große kalligraphische Symbole einerseits, überschichtete Balken in freien Formen (der rechte Winkel spielt keine Rolle) andrerseits. Der angeschlagene Ton ist rauh, aber sehr bestimmt.
Es folgt eine Phase der Festigung. Die Farbe geht vom Braun ins Dunklere, fast bis zum Schwarzen. Die Balkenstruktur wird zugleich statisch; das Senkrechte und Waagrechte bestimmt die breiten Strukturen, Diagonalzüge bleiben sekundär. Die Grundfläche, die manchmal fast ganz verschwindet, ist hell. Trotz aller Beschränkung auf wenige formale Mittel leben diese Bilder; trotz vielleicht plumper Bildelemente sind sie sehr subtil. In dieser Phase hat Soulages einige Bühnendekors geschaffen, bei denen aus diesen Strukturen Raum entstanden ist. Räumliches erscheint nun in der weiteren Entwicklung. Die Grundformen bleiben die gleichen, aber der helle Grund wird durch blaue, branstige oder gelbe Töne aufgelichtet. Diese kleinen Zutaten bereichern die Bilder außerordentlich. Zum Ernst der früheren Phase tritt eine leuchtende Feierlichkeit, die sehr natürlich, keineswegs pathetisch daherkommt. Neben den großen Formaten, in denen vielleicht die Gefahr zur Monotonie liegt, sah man aus dieser leuchtenden Phase eine Reihe kleinerer Bilder von ganz besonderer Schönheit. Ja, Schönheit: in der Skala der Töne einer eng umfriedeten Tonart, in der entspannten Bildkomposition, in der Reduktion auf wenige, aber bestimmte formale Elemente.
In seiner jüngsten Schaffensphase macht Soulages den Schritt zu stark bewegten Strukturen. Die Grundelemente bleiben die gleichen: breit gestrichene Balken, dunkle Erdfarbe bis ins Schwarze, heller Fond wie mit farbigen Scheinwerfern aufgelichtet. Die Differenzierung wird in die Bildoberfläche weitergetrieben; breite, glatte Pinselstriche neben Borstenzügen, verdickte Farb-Enden neben dünnflüssig behandelten Partien, durch die der Leinwandgrund durchschimmert. Auch hier ein sehr überlegter Arbeitsprozeß, dessen Realisierung sich intuitiv vollzieht.
«Stimmt» diese Malerei? In den Proportionsbezügen vielleicht oftmals nicht. Auch im unruhigen Bildaufbau der jüngsten Phase erscheint manches gewürfelt und einem gesetzesfernen Zufall anheimgegeben. In einem anderen und wesentlichen Sinn aber stimmt diese Malerei: sie besitzt einen klar vernehmbaren und erlebbaren sonoren Klang, der durch die vielleicht begrenzten, aber tiefen Wandlungen hindurch zu vernehmen ist, die Soulages in kontinuierlichem Schreiten durch fünfzehn Jahre – was eine lange und eine kurze Zeit ist – vollzogen hat. H. C.

Aus Zelt und Wigwam
Kunstgewerbemuseum
16. Mai bis 16. Juli

Aus zwei Teilen baut sich im Kunstgewerbemuseum diese Ausstellung vom Leben und schöpferischen Gestalten der Indianer Nordamerikas auf. In der Eingangshalle sieht man kolorierte Stiche und ein- und mehrfarbige Lithographien, die aus dem 19. Jahrhundert stammen und romantische Landschaftsszenerien mit exakt beobachteten Darstellungen aus dem Alltag und von den Festen der Indianer verbinden. Als schweizerische Künstlerpersönlichkeit tritt dabei der aus Zürich-Tiefenbrunnen stammende «Indianer-Bodmer» in Erscheinung. Karl Bodmer (1800–1893) schuf die Bildtafeln für das Reisewerk eines deutschen Forschers, die hohen dokumentarischen Wert besitzen.
In der Untergeschoßhalle des Museums breiten sich die weiteren schönsten und wichtigsten Bestände der großangelegten Sammlung des Zürcher Lehrers Gottfried Hotz aus. Es ist dies eine der bedeutendsten noch bestehenden privaten Indianersammlungen, und sie repräsentiert die in Jahrzehnten verwirklichten Erfolge einer zum Fachmännischen vorgedrungenen Sammlerleidenschaft. Neben dem Ethnographischen wird das Werkkünstlerische, das von großer Ursprünglichkeit ist, besonders hervorgehoben.
Was die indianischen Bilddarstellungen (in kolorierter Zeichnung) von Aktionen mit Pferden betrifft, so bilden zwei wahre Prunkstücke einen auffallenden Gegensatz. Auf einer als Sommermantel verwendeten Wapitihirschhaut werden die Vorgänge rein statisch auf mehrere Bildstreifen verteilt, wobei die Pferde sorgfältig aufgereiht und die einzelnen Phasen des Pferderaubzuges sogar durch punktierte Linien fast kartographisch miteinander in Verbindung gebracht sind. Bei dem Büffelhautmantel eines Sioux dagegen galoppieren die Pferde in zeichnerischem Rhythmus über die weiße Fläche. – Die als Wigwam bezeichnete, mit Rinde überdeckte Hütte gilt als Behausung der östlichen Waldindianer, während das Zelt die Wohnstätte der westlichen Büffeljäger ist. Neben dem Zweckbetonten der Waffen und Gebrauchsgeräte nimmt das Kunsthandwerkliche verzierter Gegenstände und Kleidungsstücke einen breiten Raum ein. Mannigfaltig ist die Ornamentik der farbigen Perlstickereien. Sie reicht von geometrischen und sonstwie abstrakten Motiven bis zu blumiger Dekoration. Eine Schafwolldecke zeigt ein straffes Rautenmuster in echter Wirkarbeit.

E. Br.

1

2

1, 2
Bildplakate von Verena Loewensberg (1) und Karl Gerstner (2) an Zürcher Anschlagwänden

Photos: Kunstgewerbeschule Zürich

Bildplakate
Bellevue, Mai

Während 12 Wochen waren an Hunderten von Stellen in Zürich Plakate zu sehen, die dem Kenner moderner Kunst sofort vertraut sein mußten und deren Schöpfer er unschwer zu erraten vermochte. Dem Nichtkenner jedoch waren sie Anlaß zu mannigfaltigen Mutmaßungen, die wohl meistens in der Vermutung, es handle sich um einen fein eingefädelten Werbetrick, gegipfelt haben dürften. Gemeinsam war Kennern und Nichtkennern das Nichtwissen um die tiefere Absicht der Aktion, also die fehlende Information – und das muß in der Zeit der Informationsschwemme fast als Fehler oder gar als Erregung der Unlust bezeichnet werden. Die Presse erhielt allerdings am Ende der Aktion Aufschluß, als die sechs Bild-Plakate nochmals gemeinsam am Bellevue angeschlagen wurden.

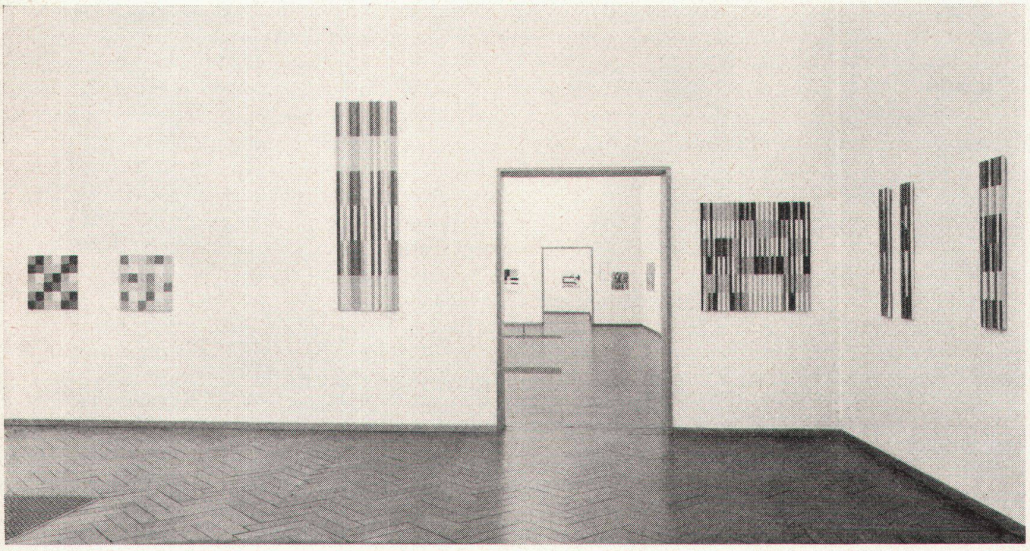
Nun, im Grunde hatte die Aktion (als schweizerische Aktion) erzieherischen Sinn. Karl Gerstner, der Initiant dieser bemerkenswerten Leistung, äußerte sich über den «Zweck dieser zweckfreien Aktion»: Sie sollte den Passanten nicht etwa vorbereiten auf eine Ausstellung, sondern ihn unvorbereitet mit einem Kunst-Werk selbst konfrontieren, ihm die Frage entlocken: was ist das? – Diese Frage ist zweifellos entlockt worden. Ob sie nicht als eine der vielen banalen Fragen unserer Alltagswelt entlockt worden ist, sondern als eine tiefere Frage der Kultur- und Bildungswelt – diese Frage bleibt wohl offen; vom Hörensagen allerdings müßte man annehmen, daß das Interesse bei all den vielen vergänglich blieb, bei denen Fragen der Kunst sowieso nur vorübergehender Natur sind. Doch trösten wir uns: Wir andern haben uns gefreut über die schönen Bilder, welche den Drucken zugrunde gelegen haben mußten. Wir sind aber nicht ganz darüber hinweggekommen – die Reinheit unserer Auffassung mag Schuld daran haben –, daß nun auch die «konkrete Kunst», von deren Originalwert wir besonders viel halten, sich in diese Abbildungs- und Kommunikationsverfahren einreiht. Natürlich fallen diese Zweifel sofort weg, wo der «konkrete Künstler» das Plakat direkt konzipiert. Dies als Vorwurf unter Auguren.

Daß man Plakate, geschaffen von «Konkreten» und mit ihren Gestaltungsmethoden und Gestaltungsmitteln, ob sie für Kunst, für sich oder für eine Marke werben, vermehrt herstellen und ihre Publikation fördern soll, darüber kann man kaum geteilter Meinung sein. Es ist schon wiederholt festgestellt worden, daß die «konkrete Kunst», bei aller Varietät ihrer Ausdrucksweisen, eine Bewußtseinsgrundlage besitzt, die ihre Schaffensprozesse zur künstlerischen Analogie der Denk- und Arbeitsweisen des Naturwissenschafters und des Technikers moderner Prägung werden läßt. Ihre Sensibilität, ausgedrückt und feststellbar in konkreten Beziehungen von Formen und Farben, die von keinen aufdringlichen Erinnerungsabsichten getrübt sind, darf dem öffentlichen Studium nur empfohlen werden. Da die Aktion mit dieser Absicht unternommen wurde, begrüßen wir sie (unter Abzug der oben geäußerten internen Bedenken). Außerordentlich erfreulich muß die Bereitschaft der Firmen Schwitter, Zollikofer und Matzenauer sowie der Allgemeinen Plakatgesellschaft Zürich, für die Aktion mit ihren Mitteln aufzukommen, bemerkt werden. Etwas wird von diesem Unternehmen übrigbleiben! E. G.

Franz Fedier
Galerie Palette
13. Mai bis 6. Juni

Franz Fedier, 1922 geboren, gehört zu den erfolgreichen jüngeren Schweizer Malern, die sich auch auf Ausstellungen im Ausland gehalten haben. Mitte der fünfziger Jahre hatte er erstaunliche, auf Hell-Dunkel-Kontrasten und einem Spiel von Flächigkeit und feinem Geäder beruhende Bilder geschaffen, in denen eine graphische Grundsubstanz sich zu malerischen Strukturen entwickelte. Dann setzten Versuche zu geschlosseneren Bildformen ein, die trotz der Tendenz zu größerer Farbigkeit einen gewissen Schematismus nicht überwinden konnten.

Die Palette-Ausstellung, die Werke von 1960 und 1961 umfaßte, zeigte neue Ansätze zu expressiv bewegtem Bild. Trotz aller originellen oder originell scheinenden Bildtitel scheint jedoch ein gewisser Stillstand vorzuliegen. Mag sein, daß Fedier die großen Bildformate nicht zu füllen vermag, daß er die gerade bei freier Bildgestaltung so notwendige innere Bildspannung nicht erreicht, die in seinen früheren, vor allem kleineren Formaten so stark war; mag sein, daß sich der Arbeitsprozeß zu rasch abspielt und Routine zum Vorschein kommt, wo der Betrachter Sensibilität erwartet. Bei einigen kleinen Bildern schien uns die Konzentration, mit der Fedier aus früheren bewegten zu neuen struktiveren Formen übergeht, zu glücklicheren Resultaten zu führen, wie auch bei den Gouachen die Bildlebendigkeit jene der großen Formate bei weitem übertraf. Eine Krise, auch ein Stillstand, kann für einen Künstler eine Inkubationszeit bedeuten, in der sich neue Resultate, neue Lebendigkeiten vorbereiten. Das ursprüngliche Talent Fedier läßt uns annehmen, daß sich der Maler in einer solchen Vorbereitungsphase befindet. H. C.



Ausstellung Richard P. Lohse im Stedelijk Museum, Amsterdam. Photo: Gemeentemusea Amsterdam

Amsterdam

Richard P. Lohse
Stedelijk Museum
14. April bis 15. Mai

Im Stedelijk Museum zu Amsterdam, dem künstlerischen Brennpunkt des Landes, das am stärksten die Entwicklung der konkreten Kunst prägte, war eine längst fällige Ausstellung von R. P. Lohse zu sehen – wohl des bedeutendsten konkreten Malers mondrianscher Abstammung. Diese Ausstellung war mehr als eine Schau: sie war die historische Konfrontation eines bedeutenden Malers mit seiner geistigen Heimstätte.

Denn – vielleicht ist es überflüssig, darauf hinzuweisen – die Struktur Hollands und die Art seiner Bewohner ergeben wie kaum je ein anderes Milieu den Nährboden für den «Stijl», und kaum ein anderes Land wurde so weitgehend von ihm geprägt. Van der Leck, Mondrian, van Doesburg, Vordemberge, Vantongerloo, der frühe Oud, Rietveld, Zwart – ihre Arbeiten sind schon integrierter Teil einer selbstverständlichen und darum unbewußten Tradition auf allen Gebieten der Visualwelt geworden – in der Malerei, Plastik, Architektur, dem Städtebau, der Graphik. Vom «Stijl» ausgehend, breitete sich diese Formenwelt über Mondrian, Bauhaus, Mies aus über die westliche Welt, manchmal offen, oft unterirdisch.

Die Anwesenheit Lohses in Amsterdam war somit so etwas wie die Schließung eines Kreises. Sie zeigte uns wie in einem Spiegel unsere eigene Vergangenheit und deren Weiterentwicklung – eine Weiterentwicklung, die vor allem im Ausland geradlinig und folgerichtig stattfand. Denn ich kenne nach der Übersiedlung Vordemberges nach Ulm und dem Tod van der Lecks hier nur zwei junge Maler, die sich bewußt der konkreten Malerei verschrieben haben.

Daß diese Ausstellung (die erste in Holland) so spät erfolgte, ist an sich bedauerlich; die gesteigerte Ausdruckskraft aber der letzten Arbeiten geben ihr eine Wucht, die ihr vielleicht vor einigen Jahren noch nicht beschieden war.

Im Lichte der heutigen Situation ist Lohse kein aktueller Maler; seine Kunst wirkt wie Anachronismus, sie ist unmodern. Die konkrete Kunst erfuhr kurz nach dem Kriege eine Hausse – diese Welle ist inzwischen schon längst überspült durch andere Kunstwellen: abstrakter Expressionismus, Art brut, Un art autre, Tachismus, Vitalité, Kalligraphismus, Situationismus, kinetische Kunst, monochrome Malerei, Antikunst... lauter Phänomene einer Zeit, die, experimentell begabt wie noch nie zuvor, sich ihr Wesen und ihr Bild in rastloser Permutationsarbeit zu ergründen sucht.

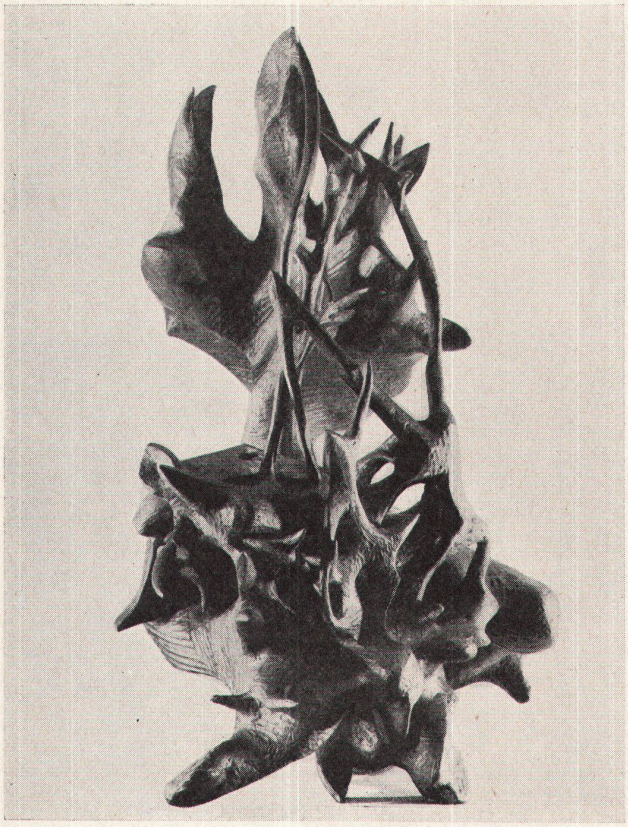
Nach fünfzehn Jahren pikturaler Entwicklung fragt man sich dann auch beim Anblick dieser Schau: Was sollen wir noch mit diesen Farbenquadraten, dieser alten Kost? Und in einer Periode, wo, nachdem Malerei und Kunst sich dank dem «Stijl» der zweidimensionalen, orthogonalen Fläche bewußt geworden sind, sie nun rastlos suchen, diese Fläche zu krümmen und zu durchstoßen und den rechten Winkel zu verlassen, um neue räumliche Möglichkeiten zu entdecken und zu durchforschen, macht Lohse die Fläche wieder unantastbar und absolut, erhebt den rechten Winkel zum Axiom und baut seine Werke auf, sich beziehend auf ein rein orthogonales Raumempfinden. Ist das nicht Arrièregarde-Geplänkel?

Da vollzieht sich aber das Wunder, daß Lohse dieser alten Theorie neues Leben einbläst, sie wahr und einleuchtend macht. Die Entwicklung seiner Kunst, die Strukturierung seiner Werke, ihre Aufbauelemente und ihre Permutationen, die absolute Flächigkeit – sie demonstrieren, daß der Anspruch Lohses auf Weiterführung von Mondrians Arbeit keine bloße Phrase geblieben ist.

Mondrian versuchte, die Welt der Erscheinungen, der Gesetze und der Verhältnisse einzufangen und auszudrükken in rechtwinkligen Linienstrukturen und reinen Farbflächen. Zum ersten Male wurde die Kongruenz von Bildinhalt mit Bildfläche und darüber hinaus mit dem traditionell orthogonalen architektonischen Raum als Axiom gestellt und realisiert. Die Suggestion eines dreidimensionalen Raumes im Bild blieb. Daher war es möglich, von diesen Elementen ausgehend einen neuen Raum zu konzipieren, begrenzt durch zweidimensionale Flächen von theoretisch unendlicher Ausdehnung: das haben Rietveld, Mies van der Rohe, Neutra realisiert. Die «Aubette» in Straßburg ist ein Schulbeispiel angewandter Stijl-Malerei: die raumbegrenzenden Flächen sind von van Doesburg in rechtwinkligen Flächenstrukturen reliefartig gestaltet – der dreidimensionale Raum, in der Struktur des neoplastischen Bildes noch eingefangen, wird bei der Ausmalung der «Aubette» Wirklichkeit und tritt im wahrsten Sinne des Wortes hervor. Lohse ist auch von diesen Prämissen ausgegangen, hat sich aber weiterentwickelt und jegliche Andeutung des Raumes aus seinen Bildern gebannt. Das ganze Geschehen des Bildes ist in die Fläche eingespannt, tritt nicht hervor oder zurück. Lohse hat die absolute Fläche realisiert. Struktur, Farben, Dimensionierung sind reine Flächenprobleme geworden; die Malerei macht keine Aussagen mehr über Erlebnisse. Lohses Bilder sind ideale, reine Wandmalereien; dort, wo die Begrenzungsfläche als solche respektiert wird Fläche bleibt und nicht illusionistisch und illustrierend «durchlöchert» oder verbeult wird, kann die Malerei am reinsten im architektonischen (orthogonalen) Raum integriert werden. Es müßte ein Fest sein, einen solchen Raum gänzlich von Lohse ausmalen zu lassen – nicht nur die Wände, sondern auch Decke und Fußboden! Milde gesagt, ist es erstaunlich, daß Lohse in seinem eigenen Land so selten Aufträge für solche Wandmalereien bekommt.

Ein zweiter fundamentaler Beitrag Lohses ist seine Bildstrukturierung durch Module, Standardelemente, Permutatio-

nen und Verhältnisreihen. Vergleiche mit der heutigen seriellen Musik, mit dem Modulor, mit architektonischen und städtebaulichen Theorien und Erfahrungen drängen sich auf. Hier wie dort das Problem von Variationen mit gegebenen Themen und Elementen – im Grunde das Kernproblem aller Kommunikationsmittel. Bei Lohse wird es zum erstenmal bewußt und beinahe wissenschaftlich in der Malerei angewendet: Farben, Flächen werden als Atome des Bildaufbaus analysiert, und aus einer beschränkten Auswahl wird eine neue Welt neu aufgebaut. Die Beschränkungen auf einige wenige Grundelemente – dieser «Discours de la Méthode» von Lohse – sind gewollte Schwierigkeiten, keine Simplifizierungen. Sie lassen keine Haarbreite Platz für Ungenauigkeiten, Mätzchen oder Schwindeleien; sie enthüllen unbarmherzig die Qualität – positiv oder negativ.



1

Für den Architekten ist es fesselnd, zu sehen, wie hier ein Maler auf *seinem* Gebiet mit analogen Problemen beschäftigt ist, wie wir sie zu lösen haben – wie sie überhaupt für die ganze produktive und schöpferische Welt im Grunde gelten: die Erstellung einer so viel wie nur möglich variierten Reihe von Ergebnissen, ausgehend von einer beschränkten Anzahl von Elementen. Die Bedeutung dieser Arbeiten steigt weit über den Wert des «konkreten» Formenvokabulars aus und macht Lohse zu einem Pionier auf seinem Gebiet.

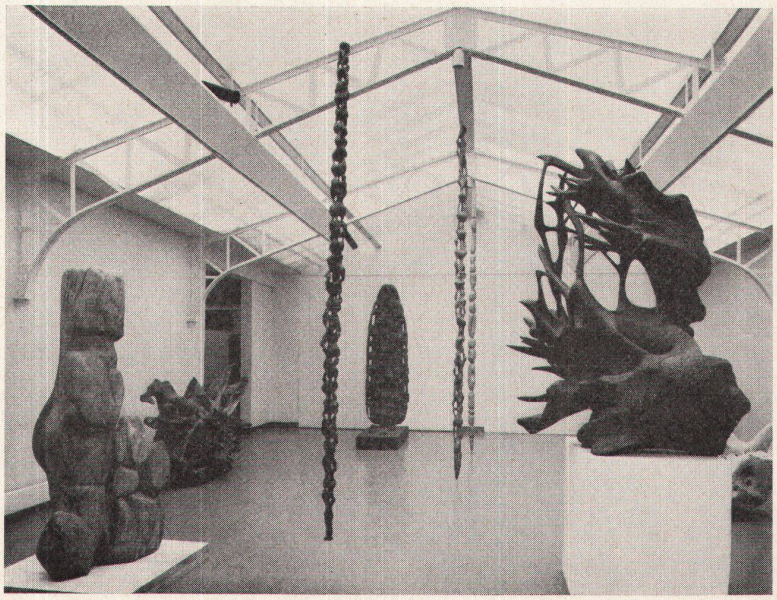
Überraschend war die Orchestrierung der Werke.

Jedes beliebige gute Wandbild ist für sich genommen eine Einheit, ein eigener Organismus. Das finden wir bei Lohse auch; aber zugleich ist das Einzelbild bei ihm Teil eines größeren Ganzen: jedes Bild steht in harmonischem Zusammenklang mit den andern Bildern, und zusammen formen sie eine höhere Einheit. Die Strukturierung des einzelnen widerspiegelt sich in der Struktur der ganzen Ausstellung. In keiner anderen Schau habe ich jemals diese fundamentale Einheit aller Werke so stark empfunden.

Auch hier wirkt Lohse wieder als Pionier. Er ist sozusagen ein «städtebaulicher» Maler, denn er spürt ähnlichen Problemen nach wie der Städtebauer: dem höheren Zusammenklang von an sich heterogenen, weil individuellen Elementen. Der Gesamteindruck der Ausstellung war denn auch ebenso wichtig wie derjenige der einzelnen Bilder. Daß sie überdies von einer großen Heiterkeit war, froh, hell, bejahend, war eine weitere freudige Überraschung.

Lohse ist vielleicht kein Maler im herkömmlichen Sinn. Er hat sich dagegen in das Überschneidungsgebiet begeben der kollektiven Strukturwelt des Städtebaus, der funktionellen Raumwelt der Architektur und der individuellen Erlebnissphäre der Kunst. Mit seiner Problemstellung arbeitet er im Brennpunkt einer totalen Visualwelt, auf jener Brücke, auf der sich Städtebau, Architektur und bildende Kunst vielleicht einmal treffen und gegenseitig steigern werden. Was Lohse auf diesem Überschneidungsgebiet leistet, übersteigt entschieden seine Bedeutung als (nur) konkreter Maler.

Hendrik Hartsuyker



2

Pariser Kunstchronik

Der Salon de Mai brachte dieses Jahr zahlreiche neue Erscheinungen; daneben stellen dort die bekannten Maler und Bildhauer aus, die man regelmäßig in den schweizerischen Museen und Galerien in Einzelausstellungen sieht. Es scheint daher eigenartig, daß der letztjährige Salon, als er im letzten Frühsommer in Zürich gezeigt wurde, vielfach als eine «lokale Pariser Manifestation» bezeichnet wurde. Allerdings braucht es wahrscheinlich für einen Außenstehenden einige Übung, die Eigenart eines Künstlers aus einem einzigen Bilde zu ersehen. (Jeder Künstler ist im Salon de Mai nur mit einem einzigen Werke vertreten.) Der gut organisierte erste Saal eröffnete den Salon mit Großformaten der jungen Generation: Corneille, Appel, Gillet, Alechinsky, Prassinos, Sam Francis, Bram van Velde (der einzige Maler der älteren Generation in diesem Saal) usw. Dann folgten Säle mit Picasso, Villon, Manessier, Pignon, Le Moal, Singier, Hayter, Bissière, Vieira da Silva, Music usw. Die Surrealisten treten immer als geschlossene Gruppe auf: Lam, Matta usw.; Max Ernst zeigte eine geistreiche Bronzesäule. Die Überraschung des Salons war eine

1, 2
Die Galerie Jeanne Bucher, Paris, veranstaltete im Mai/Juni 1961 eine Ausstellung von Werken des Bildhauers François Stahly
Abb. 1 Combat des Oiseaux, 1960. Bronze
Photos: Luc Joubert

Aarau	Kunsthaus	Louis Soutter	25. Juni – 6. August
Basel	Kunsthalle	Maurice Estève – Berto Lardera	10. Juni – 16. Juli
	Museum für Völkerkunde	Geldformen und Zierperlen der Naturvölker	7. Mai – 29. Oktober
	Gewerbemuseum	Plakatsammlung des Gewerbemuseums	17. Juni – 16. Juli
	Galerie d'Art Moderne	Robert Delaunay	26. Juni – 5. Oktober
Bern	Kunsthalle	Otto Tschumi	8. Juli – 3. September
	Galerie Schindler	Clavé	16. Juni – 15. Juli
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Pöldi Haefliger	9. Juli – 28. Juli
Fribourg	Université	Art et Liturgie 61	25 juillet – 3 septembre
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Antoni Clavé	10 juin – 13 août
	Parc des Eaux-Vives	Sculpture en plein air	17 juin – 31 juillet
	Athénée	Joan Miró. Œuvre graphique et céramiques	10 juin – 14 juillet
		Dunoyer de Segonzac – Maurice Utrillo	20 juillet – 12 septembre
	Galerie Elphenor	Jean Baier	16 juin – 14 juillet
		Serge Diakonoff	14 juillet – 11 août
Grenchen	Parktheater	2. Internationale Triennale für farbige Original-Graphik	17. Juni – 22. Juli
Heiden	Kursaal-Galerie	Gustav Weiss	16. Juli – 23. August
Lausanne	Galerie Maurice Bridel	Peintres chinois du XVI[e] siècle: Wen Tcheng-ming et son Ecole	3 juin – 15 juillet
Lenzburg	Schloß	Aargauische Kunstschätze in Gold und Silber	12. Juni – 29. Oktober
Luzern	Kunstmuseum	Schweizerische Kunstausstellung 1961	24. Juni – 30. Juli
	Galerie im Roncahaus	Jean Lombard	24. Juni – 22. Juli
		Rudolf Mumprecht – Rolf Luethi	29. Juli – 26. August
	Galerie Rosengart	Picasso. Gemälde 1950–1960	1. Juni – 30. September
Rapperswil	Galerie 58	Richard P. Lohse	2. Juli – 26. Juli
Rorschach	Heimatmuseum	Helen Dahm	2. Juli – 30. Juli
St. Gallen	Kunstmuseum	30 junge Deutsche	23. Juli – 16. September
	Galerie Im Erker	Ossip Zadkine	10. Juni – 31. Juli
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Karl Hosch	25. Juni – 6. August
	Munot-Galerie	H. G. Kägi	14. Juli – 12. August
Thun	Kunstsammlung	X. Schweizerische Ausstellung alpiner Kunst	25. Juni – 13. August
	Schloß Schadau	Panorama der Stadt Thun von Marquard Wocher – Schweizer Kleinmeister des 18. und 19. Jahrhunderts	10. Juni – September
	Galerie Aarequai	Alfred Patocchi	7. Juli – 2. August
Winterthur	Kunstmuseum	Kunstausstellung Zürich-Land	25. Juni – 30. Juli
Zürich	Kunsthaus	Henri Laurens	Juli – August
	Kunstgewerbemuseum	Aus Zelt und Wigwam. Indianer Nordamerikas	16. Mai – 20. August
		Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne	17. Juni – 27. August
	Graphische Sammlung ETH	Handzeichnungen alter Meister aus dem Kupferstichkabinett der Ehemals Staatlichen Museen Berlin	17. Juni – 20. August
	Galerie am Stadelhofen	Hans Brühlmann	6. Juli – 18. August
	Galerie Suzanne Bollag	Lyonel Feininger	1. Juli – 31. Juli
	Haller-Atelier	Lea Zanolli – Josef Wyss – Arnold Zürcher	3. Juli – 15. September
	Galerie Chichio Haller	Ecole de Paris	15. Juni – 31. Juli
	Galerie Daniel Keel	Expressionisten	4. Juli – 29. Juli
	Galerie Lienhard	Dusan Dzamonja	28. Juni – 22. Juli
		Consagra	26. Juli – 19. August
	Rotapfel-Galerie	Rosmarie und Thomas Dubs – C. U. Barth – Bruno Weber	8. Juli – 19. August
	Galerie am Stadelhofen	Hans Brühlmann	29. Juni – 20. August
	Galerie Walcheturm	Lithographien der Sammlung Emil Matthieu	23. Juni – 20. Juli
	Galerie Wenger	Chagall. Eaux-fortes originales pour la Bible	1. Juli – 31. Juli

Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr

Charles Delahaye, Maréchal déchu, 1961. Bronze. Galerie Stadler, Paris
Photo: Augustin Dumage, Paris

große Komposition von Peverelli. In der Abteilung der Plastik erschien der eigenartige «Findling» aus Kunststoff von Muel und Kowalsky, ferner die «Demeure N° 3» von Etienne-Martin und eine Plastik surrealistischer Inspiration von Ipoustiguy.

Vom regen Kunstbetrieb der Frühjahressaison erwähnen wir kurz: neue Werke von Alberto Giacometti in der Galerie Maeght, Capogrossi in der Galerie du XX^e siècle, die Retrospektive Manolo in der Galerie Louise Leiris, eine gute Auswahl von Bildern, Aquarellen und Zeichnungen von Paul Klee in der Galerie Berggruen, die phantastischen Kavalkaden und die Bronzetüren im Sinne eines «baroque autre» des begabten Bildhauers Delahaye bei Stadler, neue Bilder des deutschen Malers Fritz Winter, neue Werke von Roël d'Haese in der Galerie Claude Bernard, neue Tapisserien von Jean Lurçat in der Galerie La Demaure, eine Einzelausstellung des Bildhauers Andreou in der Galerie Domec, Campigli in der Galerie de France, Jacques Germain bei Aimé Maeght, schließlich noch zwei spektakuläre Galerieeröffnungen, nämlich die neue Galerie Iris Clert an der Rive Droite und die Galerie «J» von Jeanine Goldschmidt, die auf dem Gebiete der Sensationskunst Iris Clert zu überbieten versucht. Unerwartet tauchte auch wieder die persische Malerin Fahr-el-Nissa-Zeid in der Galerie Dina Vierny auf. Mit dem 42. Salon des Artistes Décorateurs kehren wir zur Gebrauchsform zurück, die auch hier immer mehr den französischen Goût décorateur verdrängt. F. Stahly

Bücher

Höhepunkte abendländischer Architektur
Mit einer Einführung von Ulrich Christoffel
72 Seiten und 241 ein- und 8 mehrfarbige Abbildungen
F. Bruckmann KG, München 1960. Fr. 54.-

Der Churer Kunsthistoriker Ulrich Christoffel, dem wir schon mehrere Bücher mit nicht alltäglicher Themastellung verdanken, hat für dieses Werk schon insofern eine beachtliche Leistung vollbracht, als er kennzeichnende und künstlerisch bedeutende Bauschöpfungen aus der gesamten europäischen Stilgeschichte für den Bilderteil auswählte und dabei den spezifischen Anteil der einzelnen Länder epochenweise zur Darstellung brachte. Da er von dem Gedanken ausgeht: «Das Bild ist das Gesicht der Bauwerke, ist die schöpferische Leistung des Architekten», bedeutet ihm die Bilderfolge nicht nur Illustration, sondern ein Erschließen des Wesentlichen, das sich in den Hauptbauwerken der einzelnen Stilperioden ausprägt. So wird das Buch auch denen etwas zu sagen haben, die sich nicht in eine systematische Architekturgeschichte vertiefen würden, wohl aber von den in Fülle vorgeführten Aufnahmen her den Weg zur Konsultation des konzentrierten und zugleich persönlich gestalteten Begleittextes finden dürften. Dieser baut sich aus einer substantiellen Einführung und sieben Kapiteln über die stilbildenden Kulturkreise von Griechenland und Rom bis zur Gegenwart auf.

In dem einleitenden Essai bringt Christoffel dem Leser die begrifflichen Kriterien der Bildbetrachtung nahe: Zweck, Material, Konstruktion, Schmuck, Proportion, Rhythmus, Stilentwicklung der Bauwerke. So wie er schon hier die Architekturcharakteristik mit Ausblicken auf allgemeine kulturelle Situationen ausstattet, läßt er in den anschließenden stilgeschichtlichen Abschnitten das Bauen als Emanation des jeweiligen Kultur- und Geisteslebens in Erscheinung treten. Die ausgeglichene Übersicht ist ihm dabei wichtiger als das prononcierte Hervorheben von absoluten «Höhepunkten». Das zeigt sich besonders deutlich bei dem Schlußkapitel «Vom Klassizismus zur Gegenwart». Da wird der «ungeheure Darstellungswille» gewürdigt, den das 19. Jahrhundert aufwenden mußte, um die neuen Aufgaben zu bewältigen. Die pathetische Fassadenarchitektur hat als Ausdruck der großstädtischen Entwicklung zu gelten, die «die Öffentlichkeit zum Prinzip des Lebens» erhob. Sogar der Justizpalast in Brüssel erscheint nicht als Exzeß, sondern wird, unter genauer Erwähnung seiner kolossalen Abmessungen, als Denkmal des belgischen Nationalstolzes gewertet. – Die Bilderreihe schließt mit Großbauten der jüngsten Zeit ab. E. Br.

Hans Stolper: Einbauten. Planung – Form – Konstruktion
218 Seiten mit 581 Abbildungen und 78 Seiten Anhang mit Werkzeichnungen
Julius Hoffmann, Stuttgart 1960. Fr. 68.20

Man könnte dieses Buch eine Baukonstruktionslehre für den Innenarchitekten nennen. Es handelt sich dabei hauptsächlich um das Problem von Einbauschränken in Mietwohnungen, Schulen, Krankenhäusern usw. Wenn wir das nützliche Buch zum Projektieren auf dem Zeichenbrett verwenden, haben wir die Möglichkeit, daraus die wichtigsten Grundmaße zu erfahren. Wir freuen uns über die zahlreichen Wohnungsgrundrisse mit Wandschränken, die von Architekten bereits entwickelt wurden, und sind beim Durchsehen der Abbildungen ein wenig enttäuscht, wie diese Einbauten in Wirklichkeit aussehen. Ausführlicher Text und ein Anhang mit Detailzeichnungen als Anhaltspunkte ersparen uns viel gedankliche Arbeit.

Ein solches Nachschlagewerk bringt den Vorteil von müheloserem Entwerfen. Es schafft brauchbare Vergleiche, die wir uns sonst auf komplizierten Umwegen zusammensuchen müssen. Da es sich hier um Ausmaße handelt, die im allgemeinen mit dem Doppelmeter zu bewältigen sind, ist das Buch eine Bereicherung nur für denjenigen Innenarchitekten, der es fertigbringt, es selten genug anzuwenden und oft genug eigene Überlegungen anzustellen. V. H.

S.I.A. Schweizer Tiefbaukatalog 1960/61
Herausgegeben vom SIA, Schweizerischer Ingenieur- und Architekten-Verein
Ca. 350 Seiten
Jean Zubler, Basel

Der in der Ausgabe 1960/61 erstmals erschienene Schweizer Tiefbaukatalog schließt eine schon längst bestehende Lücke. Als selbständiges, alle zwei Jahre erscheinendes Nachschlagewerk erfüllt er für alle mit dem Tiefbau verbundenen Branchen inskünftig dieselbe Funktion wie der nunmehr seit 30 Jahren vom Bund Schweizer Architekten bei Zubler-Annoncen AG in Basel erscheinende