

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 51 (1964)
Heft: 8: Städtisches Wohnen

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: 17.01.2026

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



6

Cotoneaster salicifolia floccosa, im Herbst

unterseits wollig. Im Mai rötliche Blüten in Dolden. Da der Strauch ebenso breit wie hoch wird, ist er als Deckung besonders geeignet.

Cotoneaster acutifolia, sommergrüner, aufrecht wachsender, bis zu 3 m hoher Strauch mit bräunlichroter Herbstfärbung und ausnahmsweise schwarzen Früchten.

Cotoneaster multiflora, sommergrüner, starkwachsender, bis zu 3,50 m hoher Strauch, der im Mai blüht. Besonders geeignet als ungeschnittene Hecke, die sich im Herbst schön verfärbt.

Höhere, aufrechtwachsende Sorten, als Solitärs

Cotoneaster divaricatus, sommergrün. Eine breit und malerisch wachsende Art, bis zu 2 m hoch werdend. Reich fruchtend.

Cotoneaster sterniana, oft *Wardii* genannt. Immergrüner, wüchsiger Strauch mit graugrüner Belaubung und orangeroten Früchten. Maximale Höhe 2,50 m.

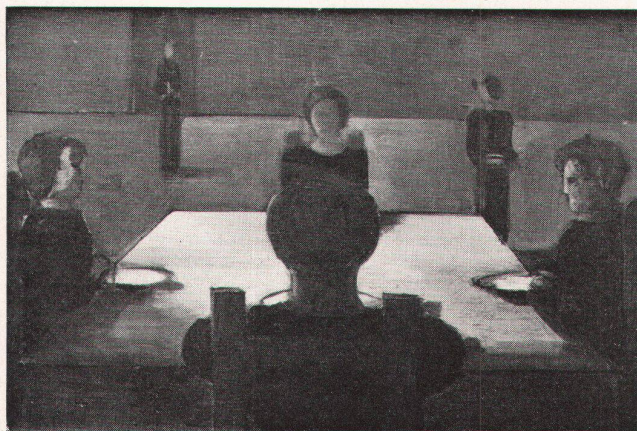
Cotoneaster salicifolia floccosa. Immergrüner, wertvoller, bis zu 2,50 m hoher Einzelstrauch. Zierlich überhängende Zweige mit schmalen, weidenähnlichen Blättern. Reicher, lebhaft rotgefärbter Beerenschmuck. Besonders dekorativ wirkend neben Steintreppen oder an einer Terrassenbrüstung, auch neben einem kleinen Teich oder einer Tränke zu verwenden.

Cotoneaster hybrida pendula, halbbimmergrün. Ein ursprünglich flach wachsender Strauch, der jetzt oft an Stäben aufrecht gezogen wird und bis zu 3 m hoch wird. Wirkungsvoll durch die Trauerweiden ähnlich überhängenden Zweige und den knallroten Fruchtbehang. Wie *salicifolia floccosa* zu verwenden, etwas kälteempfindlicher.

Cotoneaster frigida aldenhamensis, halbbimmergrün. Eine breitwachsende, bis zu 3 m hohe Art mit großen violettroten Fruchtbüscheln im Herbst. Die 5 cm langen Blätter sind etwas runzlig.

Es sind hier nur die allerbesten und winterhärtesten Sorten genannt. Wer einmal einige Arten der *Cotoneaster* kennenlernt, wird kaum mehr ohne sie im Garten auskommen.

Jeanne Hesse



1

Oskar Schlemmer, Tischgesellschaft, 1935

2

Ida Kerkovius, Abstraktion mit Reiter. Pastell

Ausstellungen

Aarau

Baumeister, Brühlmann, Itten, Kerkovius, Meyer-Amden, Pellegrini, Schlemmer, Stenner

Aargauer Kunsthaus

7. Juni bis 12. Juli

Daß die auf drei Geschossen im Aargauer Kunsthaus veranstaltete Ausstellung im Zusammenhang mit der vor kurzem durchgeführten Darbietung von Adolf Hölzels Werk stand, war keineswegs zu übersehen. In gewissem Sinn sollte auch diese zweite Schau Hölzels Kreis faßbar machen. Es handelte sich um einen Kreis, wie er sich nur um eine unalltägliche Künstler- und Lehrgestalt bilden kann. Und doch traten die acht Maler, vier Deutsche und vier Schweizer, als in sich geschlossene Individualitäten in Erscheinung, sogar in den Abteilungen, die das Frühwerk der acht Künstler vereinigte.

Die über 500 Arbeiten aufweisende Schau muß zu den bedeutendsten und aufschlußreichsten der an dieser Stelle gebotenen gezählt werden, sicherlich auch zu den wertvollsten auf Schweizer Gebiet. Wie vielgestaltig sich das Schaffen von acht Meistern ausbreiten, nach welch verschiedenen Richtungen es sich entfalten kann, das ging aus dieser Ausstellung hervor, einer Ausstellung, die wesentliche Teile der neuern deutschen Kunst enthielt. Wenn an die Arbeiten eines Schlemmer und Baumeister erinnert wird, dann sind die Formulierungen von Malern herangezogen, die innerhalb von Abstraktion und Ungegenständlichkeit zu hochpersönlichem Ausdruck gelangt sind. Welch andern Weg hat dann ein Itten eingeschlagen! Er hat seine eigenen rhythmischen Farbenreihen gefunden, die sich langsam aus gegenstandsbezogener Darstellung entwickelten. Fesselnd, gerade von Itten eine Folge früherer Kompositionen zu finden.

Sowohl für Schlemmer wie Itten war ein Meister ausschlaggebend, der hier mit großartigen Proben zu Worte kam: Meyer-Amden. Von ihm waren viele jener lyrischen Szenen zu sehen, dann die in der Stille strengen figürlichen, konstruktiv betonten Kompositionen; beide gleicherweise kennzeichnend für ihn. Daß bei Brühlmann das Malerische mit dem bewußt gegliederten Wandbildhaften und Monumentalen eine unverwechselbare Einheit eingeht, wurde hier deutlich. Nicht weniger bei einem Pellegrini, von dem malerisch Expressives wie auch die Entwürfe zu den großen Panneaux zu

sehen waren. Ida Kerkovius als phantasiervoll-phantastisch Gestaltende zu erkennen, mit ihren farbig eigenwilligen Pastellen, war ebenso wertvoll wie die bei uns fast unbekannten Arbeiten des jung gefallenen Stenner zu sehen, meist figürliche Szenen von charaktervoller Herbeheit. -g.

Basel

Bilanz. Internationale Malerei seit 1950

Kunsthalle

20. Juni bis 23. August

Es handelt sich bei dieser Jubiläumsausstellung um die Bilanz dessen, was der Kunstverein, personifiziert in seinem Konservator Arnold Rüdinger, in den letzten vierzehn Jahren realisiert hat. Es bleibt aber nicht beim Rückblick: Dadurch, daß die bisher nicht realisierbaren Wünsche miteinbezogen wurden, wurde die Bilanz zugleich zum Programm.

Ein Querschnitt in der Mitte des Jahrhunderts, wie er hier geboten wird, mußte geradezu ein Schulbeispiel abgeben für das, was nach Wilhelm Pinders Buch das «Problem der Generationen» heißt. Die *terribles simplificateurs*, die sich die Geschichte der Kunst als einen Aufzug im «Gänsemarsch der Stile» zurechtgelegt haben, werden ihre Vorstellung zu revidieren haben, denn gerade die Gleichzeitigkeit des Geschehens macht die Ausstellung so eindrucklich: zwischen den Farbräumen von Matisse und Sam Francis liegen zwar Weltmeere, doch vermutet man auch Jahrzehnte; die Geburtsdaten von Braque und Dubuffet liegen kaum zwanzig Jahre auseinander, doch sind verschiedene Auffassungen des Malermetiers kaum denkbar.

In den Jahren, die die Ausstellung umfaßt, waren noch eine ganze Reihe der Grand Old Men der modernen Kunst an der Arbeit: Matisse (1869–1954), Rouault (1871–1958), Picasso (1881), Braque (1882 bis 1963), Léger (1881–1955), Chagall (1887) – und ihr Alterswerk ist so überwältigend, daß es nicht anging, sie, den Gesetzen der Chronologie folgend, an den Anfang der Ausstellung zu stellen, weil ihr Maßstab den Jüngeren zu Unrecht mörderisch geworden wäre.

Die Ausstellung hebt mit denjenigen an, die Rüdinger im Katalogvorwort die Spezialisten nennt, im wesentlichen die jetzt fünfzig- bis sechzigjährigen Maler der Ecole de Paris. Zuerst die strengsten, die Flächenkonstrukteure. Eine Wand mit zwei diesjährigen Bildern Poliakoffs (1906) verschlägt dem eintretenden Besucher gleich den Atem. Nicht, daß in

Poliakoffs Werk irgendeine sensationelle Wendung eingetreten wäre, doch welche Weite, welche Vertiefung in diesem scheinbar immer gleichen Werk! Daneben die aus Farbblocken aufgebauten Landschaften von Nicolas de Staël (1914). Hier wird die Auswahl der allzuschönen Bilder dem Format des Malers nicht ganz gerecht. Wir nehmen die Auswahl als ein Versprechen, das durch eine ausführlichere Ausstellung einzulösen sein wird. Die Bilder Estèves (1904) bestätigen den unerwartet starken Eindruck seiner Gesamtausstellung von 1961. Bazaine (1904) dagegen kann von keinem solchen *préjugé favorable* profitieren. In einer kommenden Ausstellung wird sich erst noch zeigen müssen, ob der hier ausgestellte Wechsel eingelöst wird. Die künstlerische Intelligenz ist offensichtlich, und dennoch schafft sie keine entsprechend dichten Bilder.

E. W. Nay (1902): In seiner Ausstellung von 1960 bildeten Bilder von fast klassischer Ruhe den eindrucklichen Abschluß. Seither hat er jene Ruhe wieder preisgegeben und sich dem Abenteuer der Bewegung anvertraut: wir sind gespannt, wohin ihn sein mutiger Ausbruch führen wird.

Die Vertretungen von Bram van Velde (1895) und Asger Jorn (1904) buchen wir auf die Seite der Versprechungen. Beide sind in Basel noch kaum zu sehen gewesen, und man darf sich auf kommende Ausstellungen freuen. Von ihrer letzten Ausstellung (1954) bewahren wir von Maria-Elena Vieira da Silva (1908) die Erinnerung an eine seltene Sensibilität. Davon hat sich inzwischen nichts verloren: ihre Skala, die an Obertönen reich war, hat sich um volle, klingende Untertöne erweitert. Die sechs Bilder von Jean Dubuffet (1901), zusammen mit denjenigen, die gleichzeitig im Kunstmuseum ausgestellt sind, reichen gerade aus, um uns Appetit auf eine ganze Kunsthalle voll von diesem herrlichen Gekritzel zu machen. Dubuffets Natur- und Menschenbild trifft einen Kern, der sorgsam jeder heroisierenden Verkleidung entblößt ist.

Mit seinen atemraubenden Porträts bildet Alberto Giacometti (1901) den Übergang zur Gruppe der Grand Old Men, der er durch die großartige Abgeschlossenheit bei wachster geistiger Zeitgemäßheit eigentlich schon angehört. Ein Alterswerk von der fernen Abgeklärtheit Rouaults ist bei Giacometti unvorstellbar.

Die beiden letzten Säle des unteren Geschosses sind von einer derartigen Weite erfüllt, daß es schwerfällt, den Eindruck zu beschreiben. Matisse ist mit drei jener unfäßbar einfachen *gouaches découpées* vertreten, in denen sich seine aufs letzte geläuterte Altersweisheit

summiert. Miró hat den selbstverständlichen weiten Atem eines Menschen, der sich ein Leben lang im Einklang mit der Natur befunden hat. Unsere Meinung über Légers Spätwerk hatten wir zu revidieren. Bei diesen Formaten wirkt die gegenständliche Klobigkeit nicht mehr so peinlich; in der Verwandtschaft mit der *imagerie populaire* ist echte Größe. Dennoch hat Léger neben seinen Generationsgenossen keinen leichten Stand. Von Chagall und Picasso ist, der größeren Produktivität gemäß, eine größere Anzahl von Bildern ausgestellt. Im ersten Moment wirkt die Chagall-Wand kleinteilig und bunt. Der Weitwinkelblick aus größerer Distanz tut den Bildern Unrecht, denn sie sind durchweg von größter Intimität und allerhöchster Qualität. Auf Picasso übergehend, muß der Betrachter wieder umstellen auf weitzügige, größere Bilder, die nicht wie gemacht wirken, sondern wie gewachsen, wie von einer Naturkraft geschaffen. Noch einmal wechselt der Ton mit der Wendung zu Braque, der mit zwei großen Atelierbildern aufs großartigste vertreten ist. Die selbstverständliche Naturverbundenheit ist hier durch urbane Kultur gefiltert; der imposanten Einheit Picassos ist eine vielfältige Schichtung entgegengestellt. Im großen Saal des oberen Geschosses sind die Bilder der neueren Amerikaner beisammen, die in Basel durch die Vermittlung der Kunsthalle meist wohlbekannt sind. Tobey (1890), Rothko (1903), Kline (1910), Pollock (1912) sind in Einzelausstellungen schon ausführlich genug gezeigt worden, um nach ihrer Bedeutung richtig gewürdigt zu werden. Sam Francis (1923) ist mit den drei großen Bildern im Treppenhaus der Kunsthalle (zurzeit an der Documenta in Kassel) in Basel dauernd und gut vertreten; dennoch gehört eine größere Ausstellung auf das Programm. Von Clyfford Still (1904) ist das Bild des Kunstmuseums ausgestellt. Der Wunsch, ihn und Barnett Newman (1905), den Maler des zurzeit meistgeschmähten blauen Bildes im Kunstmuseum, einmal in größeren Ausstellungen zu sehen, dürfte sich mit den Absichten des Kunsthallen-Konservators treffen. Vor allem aber warten wir längst auf eine Ausstellung des fast schon legendären Willem de Kooning (1904), dessen Existenz mit einem kleinen, vorzüglichen Bild grad eben noch angedeutet ist.

Dieses große Bekenntnis zur Moderne konnte nicht mit Werken von Sechzigjährigen abschließen. Mit dem schönen Mut zur eigenen Überzeugung, der die ganze Ausstellung auszeichnet, werden Tàpies (1923), Riopelle (1923) und Hundertwasser (1928) als Vertreter der nächsten Generation vorgeschlagen. Es wurde mit Recht bemerkt, der Ausstel-

lung fehle der Gegenpol der mondrianisch-konstruktivistischen Haltung. Allein: keiner ihrer großen Vertreter hat die fünfziger Jahre erreicht, auf die sich die Ausstellung beschränkt. Es scheint dieser Gegenpol der Kunst unserer Zeit überhaupt zu fehlen; jedenfalls hat Mondrians Vorbild sich in den letzten Jahren kaum bedeutend ausgewirkt.

Es sei ausdrücklich gesagt, daß die Ausstellung nichts von dem Sammelsurium hat, das diese chronistische Aufzählung vermuten lassen könnte. Alle Künstler sind mit einer genügenden Anzahl von Werken vertreten, daß sie sich frei entfalten und zugleich sich zu einer Kontinuität verbinden können. Die schönste Kontinuität aber gibt der Ausstellung die nur selten nachlassende Hochspannung der Qualität. c. h.

Sammlung Werner Schenk

Kunstmuseum

26. Juni bis 19. Juli

Mit einer kleinen Ausstellung stellte das Kunstmuseum der Öffentlichkeit die jüngste Schenkung vor, die es entgegennehmen durfte: je ein Bild von Magnelli, Martin, Ossorio, Serpan und Wölfl, eine Auberjonois-Zeichnung und zwanzig Bilder, einige Lithographien und Bücher von Jean Dubuffet. Eine äußerst persönliche Sammlung, abseits vom Rummel in aller Stille gepflegt – eigentlich das Ideal einer Privatsammlung. Und wieder einmal konnte man erleben, wie sich eine Reihe von zum Teil kleinsten Bildern dank ihrer Qualität auch an den großen Wänden des Museums hält.

Jean Dubuffet fehlte bisher im Kunstmuseum ganz; um so erwünschter kommt dieser Zuwachs von Bildern eines von vielen noch immer für abseitig gehaltenen Künstlers. Dabei ist die krustige, zerbröckelte, zerkratzte Materie dicht mit dem Leben verwoben. Materie ist hier als Urstoff allen Lebens verstanden und zugleich als Spur und Zeugnis gewesenen Lebens. *Art brut* ist der Schlachtruf Dubuffets: Kunst im Urzustand wird dem toten technischen Perfektionismus entgegengehalten als lebensvoller Gegenpol. In einigen seiner Schriften steht Dubuffet zwischen den künstlerisch ersten und im Gehaben unbekümmerten sprachlichen Allotria von Alfred Jarry und Raymond Queneau als eine der vergnüglichsten Erscheinungen. c. h.

Synthèse

Galerie d'Art Moderne

16. Juni bis 30. September

Eine kunterbunte Hängung für die Sommermonate, über die es eigentlich nicht viel mehr zu berichten gibt, als daß sie den Besuch lohnt.

Zu den Werken der Künstler, die regelmäßig in der Galerie gezeigt werden, kommen einige glückliche Einzelstücke. Die sehr schöne *Tête de juge* (1909) von Rouault ist uns nach wie vor lieber als das Spätwerk in der Kunsthalle; Jawlenskys *Byzantinerin* (1913) ist ein selten starkes Bild; von Léger ist vor allem die Gouache *Décor pour un Ballet nègre* (1923) eine Überraschung. Von den drei Klees ist jeder in seiner andern Art so schön, daß man sich schwer für einen entscheiden kann. Vieira da Silva, Estève, Poliakoff sind sehr gut vertreten, der Singier wirkt dagegen mehr als dünn. Dazu kommen die Künstler, die in der Galerie zu Hause sind: Arp, Calder, Marini, Bodmer.

Wir ersparen dem Leser die weitere Aufzählung, um ihm nicht einen allzutrockenen Eindruck von der Ausstellung zu geben, die in Wahrheit schön und vielseitig ist. c. h.

Religiöse Volkskunst.

Sammlung Erwin Richter

Schweizerisches Museum für Volkskunde
8. Mai bis 31. Oktober

Die Sammlung Erwin Richters aus Wasserburg am Inn (Bayern), deren Anfänge in die dreißiger Jahre reichen, kam trotz erheblichen Verlusten zum größten Teil heil durch den Krieg. Sie umfaßt Votivbilder und -gegenstände, vor allem aus Bayern und den benachbarten Teilen von Franken und Tirol.

Das Studium und die Inventarisierung dieser künstlerisch und historisch wichtigen Dokumente wurde lange Zeit vernachlässigt – ein Glück, daß private Sammler rechtzeitig eingesetzt und vieles gerettet haben, bevor es, oft von den Pfarrern selbst, als «abergläubisches Zeug» verbrannt wurde. Es ist zwar nicht ein kanonischer Glaube, der sich in ihnen äußert, doch eine um magische Züge bereicherte, handfeste Gläubigkeit. Daß sich die Kunstwissenschaft um die Volkskunst kümmere, ist noch immer ein weitherum unerfüllter Wunsch. Volkskunst ist das Produkt künstlerischer Selbstversorger und als historisches Zeugnis von weitgehend ahistorisch lebenden Schichten besonders interessant. Die Volkskunde beschäftigt sich vor allem mit der Ikonographie. So ist auch diese Ausstellung innerhalb der

verschiedenen Gattungen thematisch gegliedert.

Den größten Teil bestreiten die Votivtäfelchen, die dem Besucher von Wallfahrtsorten bekannt sind: bildgewordene Gebete um Befreiung von Nöten oder Dank für die Rettung aus Gefahr. Besonders reizvoll sind die «Tierverlobnisse», mit denen durch ein Votivbild die Verbindung zwischen von einer Seuche bedrohten Tieren und dem angerufenen Heiligen hergestellt wird.

Für den heutigen Stadtbewohner wirken die isoliert dargestellten Körperglieder und Organe recht skurril: besonders das Kästchen, in dem drei Brüste, ein Stielauge und eine Lunge zusammengestellt sind, dürfte das Glück jedes Surrealisten ausmachen.

Bei einer kunsthistorischen Betrachtung der Volkskunst wären die Werke innerhalb der technisch bestimmten Gruppen stilistisch, das heißt nach den künstlerischen Mitteln, zu ordnen. So würden sich Entwicklungsreihen ergeben, die zum Ablauf der «großen Kunst» etwa parallel verlaufen. Gelegentliche Berührungen der beiden Linien zeigen sich in der Übernahme klassischer Bildtypen.

Neben den Votivbildern sind die tönernen Kopfnägel und dieschmiedeeisernen Votivtiere besonders hervorzuheben. Beide Male überrascht die Ausdruckskraft der einfachen, in hohem Maße abstrakten Formen, die sich aus den technischen Gegebenheiten der Materialien ergeben und die deshalb auch nicht an eine bestimmte Kulturlandschaft gebunden sind. c. h.

Bern

Antoine Poncet

Galerie Marbach

26. Mai bis 20. Juni

Antoine Poncet hat von 1952 bis 1955 bei Arp gearbeitet; sein Werk ist noch heute vor allem von diesem Ausgangspunkt aus zu verstehen. Ohne jede Spekulation greift der heute 36jährige Bildhauer immer von neuem auf das Urthema von Volumen und Umraum zurück, für das er seine Formeln gefunden hat. «Ausgewaschene» milde Körper mit mehr oder weniger spitz zulaufenden, in den Raum hineinstechenden oder aus ihm heraus sich aufblähenden Enden – Durchblicke, durch die der Raum wiederstandslos hindurchzieht. Das taktile Erlebnis, die glattpolierte Oberfläche, die kostbare, spiegelnde Goldbronze geben einen Eindruck der Vollkommenheit, der Unangreifbarkeit, der gerade das vermissen läßt, was bei Arp «trotz allem»

immer wieder fasziniert: daß man spürt, wie die Körper aus der ihnen innewohnenden Kraft und aus dem eigenen Expansionsdrang sich gegen den Raum auflehnen und manchmal harte, manchmal nachgebende Grenzen erringen. Bei Poncet scheint die Oberfläche und der Umriß gegeben und einem rein ästhetischen Maßstab angepaßt; man vermißt das Unerwartete Anstoßende, das einen zur Kontaktnahme auffordert.

In dieser Ausstellung wirkten die Plastiken vor allem als salonfähige moderne Kunst. Daran war natürlich auch die Aufstellung im neuen Erdgeschoßraum der Galerie maßgebend; die mit rotem Stoff überzogenen Sockelchen, die geblumten oder tachistischen Tapeten, die gediegenen Möbelstücke betonten das handwerklich und ästhetisch Perfekte, die äußere Schönheit. Man möchte dem zweifellos sehr begabten Künstler, dem Sohn des Malers Marcel Poncet, der

seit 1947 in Paris im Atelier seines Großvaters Maurice Denis schafft (sind vielleicht diese Voraussetzungen allzu günstig?), auch etwas von der Unruhe und Leidenschaft seiner früheren Lehrerin Germaine Richier gönnen; man möchte neben dem hervorragenden Können auch das Müssen stärker spüren. P.F.A.

Grenchen

3. Internationale Triennale für farbige Original-Graphik

Parktheater

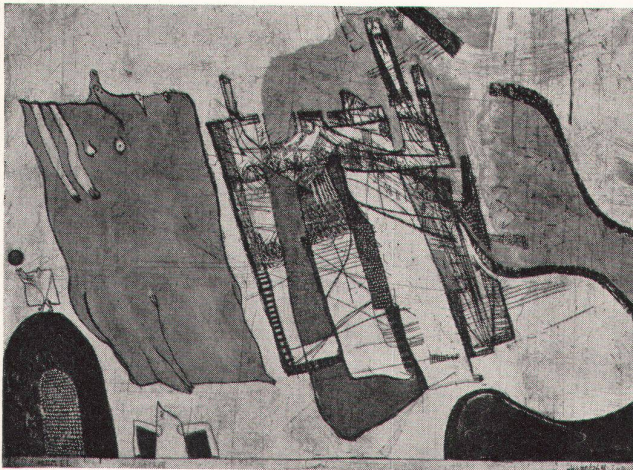
13. Juni bis 18. Juli

Die diesjährige 3. Triennale für farbige Original-Graphik zeigte 167 Blätter, die durch die Jury (Dr. Hanspeter Landolt, Jacques Lassaigue, Dr. Wolf Stubbe) aus ungefähr 4000 eingesandten Werken ausgewählt worden waren. Der 1. Preis wurde dem 31jährigen Hannes Postma, Haarlem, der 2. dem 31jährigen Ives Gaucher, Montreal, zugesprochen. Die vier 3. Preise fielen an Carol Summers, Kingston (USA), René Mels, Herent Louvain (Belgien), Edwin Wenger, Winterthur, und Elisabeth Kranz, Berlin. Die dritte Triennale erreichte – nach einer etwas abfallenden zweiten – im Überblick wiederum die Qualitätsstufe der ersten Ausstellung von 1958.

In seinem Katalogvorwortumschrieb Jacques Lassaigue die neuern Anliegen der Farbgraphik: «Behandlung größerer Themen, Überwindung des Stadiums der allzu diskreten Sammlermappen, auf daß ihre Kunst wie Malerei und Bildhauerei auch als Wandschmuck dienen könne.» Die Annäherung zu den Effekten der Malerei war augenfällig bei den technischen Belangen. Die bereits 1961 erwähnte Tendenz zum handwerklich raffinierten Ausschöpfen der klassischen Techniken und die Suche nach neuen Mitteln hat sich verstärkt, und die Jury schien ihr wohlgesinnt. Der Wille zur Ausweitung der technischen Möglichkeiten äußerte sich stark: im Vorherrschen des Tiefdruckes, der am leichtesten Strukturen, Relief und fein abgestufte Tonalitäten ermöglicht (etwa die Hälfte aller Arbeiten,) im Verwenden von Stirn- und Langholz im gleichen Blatt, im Vermischen der Techniken (zum Beispiel Holzschnitt, Kupfer- und Materialdruck für dasselbe Blatt), im Druck mehrerer Farben von einem Kupfer und in neuartigen Versuchen. Trotz der strengen Auswahl fanden sich Arbeiten, in denen die raffinierte Technik zuungunsten der künstlerischen Leistung dominierte, nicht mehr Mittel blieb und zumindest den Verlust der graphischen

Eigenart brachte. Man empfand diese Blätter eher als «estampes». So erschienen Ruprecht Geiger, HAP Grieshaber, Anne Kesler Shields, Leona Pierce, Paul Wunderlich, aber auch die jungen Schweizer Jean Baier, Heinz Keller und Max Kohler, die ihre Werke in den herkömmlich verwendeten Techniken Holzschnitt, Lithographie, Serigraphie und Radierung schufen, als Klassiker der heutigen farbigen Graphik. Aber ihr Schaffen wirkte keineswegs überholt, sondern fiel auf durch die Unmittelbarkeit des Künstlerischen. Aus den drucktechnischen Versuchen war noch nichts hervorgegangen, das als neues Mittel für die zeitgenössische Graphik angesprochen werden muß. Besondere Aufmerksamkeit erheischten die drei Blätter des Amerikaners Carol Summers. Seine großformatigen Holzschnitte waren von einer formalen Sauberkeit und von einer kraftvollen, ausgewogenen Farbigkeit, deren Strahlkraft die Ausstellung dominierte.

Die Triennale von Grenchen scheint das Interesse der Künstlerschaft zu finden. Der freie Wettbewerb bringt hauptsächlich die jungen Künstler, die eine Gegenüberstellung im Rahmen einer internationalen Beteiligung suchen. Von den diesjährigen Ausstellern waren geboren: vor 1900: 1 (Nesch), 1900–1909: 12, 1910 bis 1919: 17, 1920–1929: 46, 1930–1939: 30, 1940–1941: 3. Daß von den Einsendungen nur etwa 4% von rund 10% der Einsender angenommen werden konnten, erschien, sofern nicht ein Großteil der Blätter als minderwertige Einsendungen zum vornherein ausfielen, als zu wenig. Beim Zwang zu einer so starken Auslese wirkte die Auffassung der einzelnen der nur drei Jurymitglieder zu prägend. Weil der freie Wettbewerb sie wenig interessiert, wäre es wünschenswert, daß die großen, anerkannten Graphiker durch zusätzliche Einladungen zur Teilnahme gewonnen werden könnten. Ihre Arbeiten brächten eine Bereicherung und Ergänzung der Ausstellung und ermöglichten die Einordnung neuer Leistungen in eine bestehende Hierarchie, vielleicht auch die Korrektur derselben. Die Triennale vermöchte jeweils einen gültigen Überblick zu geben über die farbige Graphik, und das Interesse für sie könnte sich bei Sammlern, Museumsleuten und Händlern so ausweiten, daß sie zu einem wirklichen internationalen Ereignis würde. Die notwendige Erweiterung bedingte jedoch Mittel und einen Aufwand, die der Kunstverein Grenchen, der die heutige gute Basis geschaffen hat, nicht mehr leisten könnte. Es wäre erfreulich, wenn sich mit der Stadt Grenchen, die jetzt bereits eine Defizitgarantie gibt, und der Grenchener Industrie, die Beiträge leistet, neue Kreise, vielleicht sogar der Staat Solo-



1
Hannes Postma, Gele Hemel, 1964. Farbradiierung

2
Carol Summers, Arab Tent. Holzschnitt



thurn, der Triennale größere Unterstützung zusagten. Sie ermöglichten ihr eine wünschbare Gewinnung von Bedeutung und Gültigkeit. a.k.

Luzern

Paul Klee. Handzeichnungen 1883 bis 1940

Kunstmuseum
21. Juni bis 19. Juli

Die Reihe der alljährlich der Handzeichnung gewidmeten vorsommerlichen Darbietungen des Kunstmuseums wurde dieses Jahr durch eine Auswahl von über hundert Blättern aus dem Bestand der Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern weitergeführt. In diesen gut hundert, aus einem Bestand von 2500 Blättern ausgewählten Handzeichnungen wurde nun das Werden der Persönlichkeit und der bildnerischen Sprache Klees über 57 Jahre vergegenwärtigt; die Ausstellung begann mit Kinderzeichnungen des Vierjährigen (auch diese sind ja von Klee sorgsam aufgeklebt und inventarisiert, somit ins Œuvre einbezogen worden) und endete mit den späten, tragisch-ahnungsvollen Runenzeichen des 61jährigen.

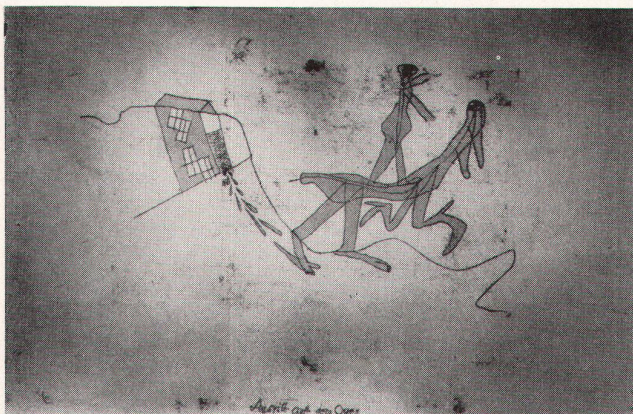
In diesen chronologisch aufgereihten Blättern trat das Werk Klees in seltener Übersichtlichkeit vor Augen, und es wurde gerade die tiefere Einheitlichkeit des Œuvres, die durchgehende, unverwechselbare geistige und künstlerische Haltung Klees zum Erlebnis; die Beschränkung auf die Graphik offenbart aber auch den Reichtum und die unbegrenzten Möglichkeiten, die in dieser fundamentalen und zentralen Sparte von Klees Werk enthalten sind: die immer von neuem faszinierende Sensibilität, mit der jedes graphische Mittel (ob Feder, Rohrfeder, Pinsel, Bleistift, Farbstift, Zuluftstift oder Fettkreide) zu einer ganz aus dem jeweiligen Schreibmaterial und sei-

nen graphischen Möglichkeiten heraus entwickelten Wirkung gebracht werden. Schon vor dem Ersten Weltkrieg erastet Klee seine spezifische Zeichenschrift, die ihm erlaubt, noch nie Geschautes sichtbar, erlebbar zu machen – indem er über das gespenstige Fabulieren der Candide-Illustrationen hinausgeht und beispielsweise geometrische Urfigurationen ins noch reale Geschehen einblendet («Ein unheimlicher Moment»). – In den Bauhaus-Jahren steht nun Klee ein scheinbar unbegrenztes formales Instrumentarium zur Verfügung, mit Hilfe dessen er jedes Geschaute und Erahnte zu formulieren und mit einer unverwechselbaren stofflichen Vibration auszustatten vermag. In den Jahren 1930/31 zeichnet Klee jenes lapidare Blatt «Traumhaftes», in dem die Linie, «die sich frei ergeht», im Umriß des Gesichtes eines Träumenden ihren Ausgang nimmt. Ist die Linie (der ja Klees besondere theoretische Aufmerksamkeit galt) hier aktive Metapher einer universalen Eintracht von Humanem und Kosmischem, die nur in den Zonen der Ahnung oder des Traums erlebbar scheint, so wird sie in der «Verhüllten Gestalt» zum Umriß eines real geschauten Tragöden, in «Baumschlag» zur quirlenden, musizierenden Arabeske windbewegten Blätterauschens, im «Familienausflug» zur geometrisierenden Notenschrift, die ein bieder-bürgerliches Geschehen ironisch paraphrasiert. Auch die Blätter des letzten Schaffensjahrzehnts, in denen sich die Klärung seiner Zeichensprache zum Lapidaren und Monumentalen hin vollzieht, strafen ein scheinbar naheliegendes Mißverständnis Lügen: nämlich daß Klees Graphik leicht reproduzierbar sei. Welch eine bewußte Subtilität liegt in der Zweifarbigkeit zahlreicher Blätter, in der leichten Tönung oder farblichen Akzentuierung der Unterlage! In diesen späten Blättern vermag Klee immer zwingender das in den Tiefen seines Bewußtseins Geschaute mit ganz elementaren, signetartigen Zeichen zu ergründen und sichtbar zu machen; und hier erntet er auch die reifen Früchte seines Bemühens, mit hellwachem Bewußtsein und methodischer Akribie die bildnerischen Ausdrucksmittel zu erarbeiten und zu klären, durch die die inneren Gesichte sichtbar – und vor allem in einer objektiven Bildsprache mittelbar werden. S.v.M.

Tiere in der Kunst von Paul Klee Galerie Rosengart 13. Juni bis September

Am Zustandekommen dieser von Siegfried und Angela Rosengart seit langem vorgesehenen Ausstellung sind verschiedene Leihgeber – auch die Klee-Stiftung – beteiligt: so kam eine herrlich vielfältige kleine Schau zustande, die höchst wertvolle Möglichkeiten bietet, das im Kunstmuseum gewonnene Bild des Zeichners Klee zu ergänzen und zu vertiefen. Eine besonders glückliche Inspiration legte gerade diese thematische Beschränkung auf «das Tier» nahe, das im poetischen Weltsystem Klees eine besondere, zentrale Stellung einnimmt: es interessiert nicht als konkrete, zoologisch bestimmbare Gestalt, sondern als Möglichkeit der Existenz, die Klee auf der Rückwanderung in unterirdische Seins- und Erlebniszone als Ahnungen aufgreift und formuliert. Diese Fabeltiere haben aktiven Anteil am Werden und Vergehen der Natur, das Klee nicht als Außenstehender registriert, sondern als Beteiligter in seiner Kunst mitvollzieht, indem er den tatsächlichen Formen des Lebens eine sozusagen unbeschränkte Reihe von möglichen beifügt. Klee schreibt 1916 – im Hinblick auf Marc – ins Tagebuch: «Ich liebe Tiere und sämtliche Wesen nicht irdisch herzlich. Ich neige mich weder zu ihnen, noch erhöhe ich sie zu mir... Ich nehme einen entlegenen, ursprünglichen Schöpfungspunkt ein, wo ich Formeln voraussetze für Mensch, Tier, Pflanze, Gestein und für die Elemente, für alle kreisenden Kräfte zugleich.»

Die Anregungen, die von dieser kleinen Schau ausgehen, die Einblicke, die man gewinnt, die existentiellen Erinnerungen, die auftauchen, betreffen nicht nur den «Sonderfall Klee», sondern – in jenem Maße, in dem wir in Klee eigene Grundvorstellungen des Lebens und seiner Zusammenhänge, eigene Ur-Ahnungen gespiegelt finden – die spezifische «Mythologie» unserer Zeit. In dieser poetischen Mythologie, wie sie von Klee entworfen wird, vollziehen sich die seltsamsten und denkwürdigsten Dinge: das Tier nimmt wieder jenen Platz im künstlerischen Wertsystem ein, den es in der Urkunst, in den Jahrtausenden der Höhlenmalerei, einnahm – und bisweilen geht es eine seltsame, besonders aufschlußreiche Verbindung mit der künstlichen Welt der Maschinen und Apparate ein. Bei Klee ist das Tier immer Medium umfassender Lebensvorgänge. In der «biblischen Schlange» oder der «Assel im Gehege» – Darstellungen aus dem letzten Lebensjahre Klees – ist die abstrakte Rune nicht nur Rückgrat, sondern Lebensnerv, dessen konkrete In-



Paul Klee, Ausritt auf dem Oger, 1925. Aquatint. Galerie Rosengart, Luzern

haber wie zufällig «Schlange» oder «Assel» heißen. Max Huggler sagt im Vorwort zum schönen, reich illustrierten Katalog: «Klee traf in der Beschäftigung mit den Tieren auf die tiefsten Schichten seines Bewußtseins.» S.v.M.

Winterthur

Winterthurer Baurisse 1770-1870

Gewerbemuseum

13. Juni bis 12. Juli

Im Rahmen der Veranstaltungen zur 700-Jahr-Feier des Winterthurer Stadtrechtsbriefs leistete das Gewerbemuseum einen besonderen Beitrag: Ausgehend von den Beständen einer Planmappe im Besitz des Kunstvereins, wurde aus dem Stadtarchiv, aus dem Depot des Bauamtes, aus dem Heimatmuseum, aus der Stadtbibliothek und schließlich aus dem Semper-Archiv der ETH in Zürich weiteres Material zusammengetragen, um anhand von Fassadenrissen den Anteil einzelner Baumeister-Persönlichkeiten zur Entwicklung des Stadtbildes in einer wichtigen Phase baulicher Expansion herauszustellen. Die wissenschaftliche Sichtung und Präsentation des Ausstellungsgutes war Bruno Carl übertragen, der auch den vorbildlichen, reich illustrierten Katalog verfaßte. Neben einer kleinen Zahl von Entwürfen, die lediglich Projekte blieben, wurden zum überwiegenden Teil Zeichnungen zu tatsächlich ausgeführten Bauten gezeigt, denen in der Schau saubere photographische Aufnahmen des heutigen Zustandes gegenübergestellt waren. In ihrer Gliederung folgte die Ausstellung der chronologischen Abfolge, die auf faszinierende Weise den allmählichen Stilwandel in Erscheinung treten ließ. Noch ganz von provinziell-barocker Auffassung zeugen die Zeichnungen des «städtischen Holzwerkmeisters» Salomon Sulzer des Älteren (geboren 1721), des ersten Winterthurer Baumeisters, von dem signierte Pläne erhalten sind und der deshalb als Architekten-Persönlichkeit zu fassen ist. Sein Sohn und (von 1795 bis 1813) Nachfolger im Amt, Salomon Sulzer der Jüngere, findet bereits Formulierungen, die den Einbruch der Baugesinnung des Empire anzeigen, und Daniel Sulzer schließlich, der Enkel, seit 1833 «Steinwerkmeister», erweist sich als Klassizist und Akademiker im strengsten Sinne. Ließ sich hier der Übergang vom gesicherten Besitz barocker Bauformen zum modernen Zeitstil an der Leitung dreier Meister der selben Familie ablesen, so vollzog er sich bei einer Reihe von Zeitgenossen innerhalb

des Lebenswerkes selbst. So wandelte sich Heinrich Keller, neben dem älteren Sulzer als «Steinwerkmeister» tätig, vom Gestalter typischer Louis-Seize-Bauten zum etwas spröden Klassizisten, und zwar vor allem in der Auseinandersetzung mit dem Basler Johann Ulrich Büchel, dem Schöpfer der Winterthurer Rathausfassade. Ebenfalls unter dem Einfluß Büchels entwickelte sich der Zimmermann Diethelm Schneider zum Entwerfer provinziell-klassizistischer Fassaden. Mit Büchel, aber auch mit dem Zürcher Frühklassizisten David Vogel ging der Hauptanteil der Bautätigkeit in Winterthur von lokalen Baumeistern an ortsfremde Architekten über. Das wichtigste Beispiel bietet die Tätigkeit Gottfried Sempers, des bedeutendsten deutschen Architekten der Jahrhundertmitte, der in den sechziger Jahren das Winterthurer Stadthaus baute, nach dem Polytechnikum wohl der wesentlichste Bau des 19. Jahrhunderts auf Schweizer Boden. Doch haben auch der Zürcher Spätklassizist Leonhard Zeugheer (Knabenschule, heute Galerie der Stiftung Oskar Reinhart), der ebenfalls aus Zürich stammende Stilpluralist Ferdinand Stadler (Mädchenschule, heute Gewerbemuseum; Altstadt-Schulhaus), der Tübinger Neogotiker Karl Bareis (katholische Kirche Peter und Paul; Postgebäude, heute Kantonalbank) und der wie Bareis als Stadtbaumeister wirkende Theodor Gohl (Altbau des Technikums) mit Großbauten das Stadtbild in nachhaltiger Weise geprägt. Die Bedeutung dieser Leistungen von den Entwürfen her kunsthistorisch eingeordnet und gewertet zu haben, bleibt das Verdienst der faszinierenden Schau. N.S.

Zürich

Sammlung E. und M. Kofler-Truniger, Luzern

Kunsthhaus

7. Juni bis 2. August

Es ist ein Glück für das Zürcher Kunsthhaus, daß es die Reihe der Ausstellungen bildender Kunst immer wieder unterbrechen kann. Nicht nur, daß der Gesichtswinkel der Besucher durch den Blick auf das breite Band der Kunst erweitert wird; die Einbeziehung von Architektur und Kleinkunst von höchster Qualität bringt auch die Möglichkeit mit sich, in der Entscheidung über die Ausstellungsthemen der Malerei und Plastik kritischer und wählerischer zu sein. Zudem wird die Verbindung zu allgemein kulturellen Zusammenhängen geschlagen, was umgekehrt wieder der Atmo-

sphäre der normalen Kunstaussstellungen zugute kommt.

Die Sammlung Kofler ist ein Musterbeispiel. Ein Laie, ein Geschäftsmann entwickelt seine Neigung zu schönen Dingen, vertieft sich, schärft sein Verständnis und den Sinn für Qualität und wird in dieser Konzentration, die immer noch einen Segen vom echten Amateurtum erhält, zum Fachmann, zum Spezialisten. Man darf sagen: der Sammler gibt ein Beispiel, wie ein Mensch würdig leben kann (was auch, wenn die materiellen Mittel für Ankäufe klein sind, möglich ist). Daß Kofler sein Gut der Öffentlichkeit zugänglich macht, und wie er es zugänglich macht, ist besonders zu begrüßen.

Es kann nicht die Aufgabe sein, die Sammlung im einzelnen zu beschreiben oder zu würdigen. Als Ganzes kann sie sich mit manchem öffentlichen Kunstgewerbemuseum messen. In meiner Erinnerung reicht sie an die berühmte seinerzeitige Sammlung Figdor in Wien heran, deren Hauptbestände seit Jahrzehnten auf große öffentliche Sammlungen verteilt sind. Es wäre interessant, ihre Entstehungsgeschichte kennenzulernen, zum Beispiel, wann und wie der Schritt vom Liebhaber zum Sammler sich vollzogen hat. Wahrscheinlich könnte mancher Fachmann lernen, wie sich Schwerpunkte bilden und wie die Komplettierung einzelner Gruppen vor sich geht.

Aus der Vielfalt der Abteilungen, die anlässlich der Zürcher Ausstellung in einem Katalog von mehr als 1200 Nummern und mehr als 200 Abbildungen festgehalten sind, seien nur einige Gruppen von besonderer Großartigkeit hervorgehoben. Die ägyptische Abteilung mit besonders prachtvollen Beispielen aus den frühesten Epochen, in denen sich eine unglaubliche Formsicherheit mit der Poesie vereint, die von der Frische der Anfänge ausgeht; Naturdarstellung steht neben geometrischer Klarheit und funktionaler Vollendung. Die Goldschmucksammlung, die altpersische, griechische, etruskische und römische Arbeiten umfaßt. Die Objekte aus der Völkerwanderungszeit mit den höchst merkwürdigen Stilüberlagerungen, unter denen die merowingischen Gürtelschnallen in Silbertauschierung technisch und vor allen im Hinblick auf das Ornamentale, in dem formale dynamische Verschlingung mit isolierter primitiver Einzelform zusammenspielen, unsere höchste Aufmerksamkeit erregen. Unerhört der Höhepunkt der früh- und hochmittelalterlichen Elfenbeine, bei denen man nicht weiß, was mehr zu bewundern ist: die Kraft der kompositionellen Zusammenfassung auf kleinstem Ort, der Gestus der Gestalten und geistlichen Vor-

gänge, der physiognomische Ausdruck oder die vollendete Technik des Schnittes in härtestem Material. Auf der gleichen Höhe stehen die Emailarbeiten des reifen Mittelalters, in denen sich die hohe Kunst der gleichzeitigen Handschriftenmalerei spiegelt. Man ist hingerissen vom Maß der künstlerischen Konzentration und spirituellen Versenkung, von der Sicherheit, mit der die Materialien und Techniken behandelt und belebt sind, und von der Technik selbst, die in ihrer Strenge unerbittlich, aber doch zugleich human ist. Es mag billig klingen, zu sagen, daß alles, was heute an parallelen Produkten geschaffen wird, bei aller angestrebten (und meist gerade vorbeischießenden) Perfektion primitiv und roh wirkt, verarmt. Aber die gelegentliche Konfrontation könnte von Nutzen sein.

Der Umfang der Ausstellung ist so groß, daß wohl die wenigsten zu gründlicher Betrachtung gelangt sein werden. Wir könnten uns Partialausstellungen aus einzelnen Sektoren vorstellen, ergänzt durch kulturelles Informationsmaterial, kleine Ausstellungen, von denen bei geeigneter Anleitung große und segensreiche Wirkung ausgehen könnte. H.C.

Das Bühnenbild nach 1945 – eine Dokumentation

Kunstgewerbemuseum

4. Juni bis 15. August

Eine Ausstellung, der man den Enthusiasmus anmerkt, mit dem sie konzipiert und realisiert worden ist. Ihre Autorin, Erika Billeter, hat der Gründlichkeit und Energie, mit der sie vorging, den weiten Blick hinzugefügt, auch in Regionen, in die zu schauen nicht ganz einfach ist. Instanzen des Zürcher Schauspielhauses – Vizedirektor Dr. Peter Löffler und der Dramaturg Klaus Riehle – haben beratend und tätig mitgewirkt. Neben originalen Entwürfen und Modellen, die unter Vermeidung der üblichen Aquariumskästen frei aufgestellt sind, ergänzen Szenenphotos, zum Teil sehr instruktive Serien des szenischen Ablaufs das Anschauungsmaterial, in das zudem einige originale Kostüme eingestreut sind. Im ganzen ein von jedem Provinzialismus freies, breites Bild der heutigen bühnenoptischen Situation, wie man es vermutlich noch selten gesehen hat.

In der gewählten Zeitspanne, seit 1945, hat das Theater eine enorme Belebung erfahren. Die Besucherzahlen sind ebenso gestiegen wie die finanziellen Mittel, die aufgewendet werden. Wie die Kunst überhaupt ist es – ob künstlich oder natürlich, steht dahin – in besonderer Weise in das Zentrum vieler Interessen gerückt. Wichtiger noch ist das unge-

hemmte Eindringen des Avantgardistischen in bezug auf die aufgeführten Stücke wie auf die künstlerischen Führungsmethoden. Keine Bühne ohne Kafka, Genet oder Alban Berg und eine Fülle von «kühnen» Inszenierungen. Von hier aus gesehen erscheint die Ausstellung bewegter, vielleicht interessanter, als eine entsprechende Veranstaltung etwa vor dreißig Jahren ausgesehen hätte, als die Bahnbrecher der modernen Bühne noch mitten im Wirken waren. In Wirklichkeit trägt die Ausbreitung des Avantgardistischen die Gefahr der Verflachung und eines Vordringens der Tendenz zum Sensationellen in sich.

In der Betonung der dokumentarischen Absicht lag ebenfalls eine Gefahr. Dokumentation im eigentlichen Sinn konnte nicht realisiert werden, nachdem neben Mitteleuropa zwar auch Polen und andere Randregionen einbezogen wurden, anderes aber, wie Rußland oder Amerika, entweder fehlt oder nur angedeutet werden konnte. Also Dokumentation der verschiedenen Gestaltungsmethoden des modernen Bühnenbildes? Sie anschaulich zu machen, wurde durch das Prinzip, nach dem das reiche, überreiche Material gegliedert war, außerordentlich erschwert.

Die Gliederung erfolgte zunächst durch ausstellungstechnische Trennung der Gattungen: Schauspiel einerseits, Oper und Ballett andererseits, wobei dem Schauspiel mit Recht der weitaus größere Raum zufiel. Innerhalb des Schauspiels entschied man sich für literarhistorisch-chronologische Gruppierung: Theater der Antike, Werke der Klassik (von Shakespeare bis Goethe und Schiller), Dramen des 19. Jahrhunderts und moderne Stücke.

Die Trennung der Gattungen hat – vor allem im Hinblick auf das bestimmte Raumbedingungen verlangende Ballett – eine gewisse Berechtigung, obwohl für die Konzeption des Opernbühnenbildes trotz des zusätzlichen Faktors Musik mehr oder weniger der gleiche Arbeitsvorgang gilt wie für das Schauspiel und übrigens in jüngster Zeit gerade für die Oper besonders neue, ausgezeichnete radikale szenische Lösungen gefunden worden sind. Problematischer erscheint die Einteilung nach den erwähnten chronologischen Gruppen. Für den Fachmann ergeben sich zweifellos interessante Perspektiven, obgleich das Inszenierungsteam (Regisseur und Bühnenbildner, gegebenenfalls Dirigent) auch bei Berücksichtigung der zeitgebundenen Komponenten der Stücke für alle Perioden die heutigen Inszenierungsmittel anwenden wird. Der Theaterfreund hingegen, an den sich die Ausstellung in erster Linie wendet, nimmt die gleichsam unsichtbar gewordene Zeitkompo-

nente nicht wahr. Die Zeitlosigkeit der großen dramatischen Literatur und vor allem das merkwürdige Phänomen ihrer Gegenwärtigkeit ist das Primäre. Und damit die natürliche Konsequenz, den verschiedenen historischen Perioden gegenüber die gleichen Realisierungsprinzipien zu verwenden. So sieht sich der Betrachter der Ausstellung in ständigem Hin und Her den verschiedenen heutigen Inszenierungsmethoden gegenüber. Die große produktive Vielfalt und Bedeutung dieser verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten wäre – wie mir scheint – eindrucksvoller und verständnisvoller hervorgetreten, wenn statt der chronologischen eine Einteilung nach prinzipiellen Inszenierungstypen gewählt worden wäre.

Was schließlich die der Ausstellung zugrunde gelegte Tendenz zur Dokumentation betrifft, so hat gerade sie dazu geführt, daß neben Vorzüglichem und mit dem Verständnis für das Wesentliche Ausgewähltem auch viel Zweitrangiges und Routinemäßiges aufgenommen wurde. Ein Theater-Bildrausch, verständlich durch die Faszination, die vom ganzen Komplex des Theatralischen ausgeht, in dem es jedoch erschwert war, das Wesentliche, vor dem den Menschen die Augen aufgehen, zu erfassen.

Trotz der komplizierten Lesbarkeit vermittelte die Ausstellung eine Fülle interessanter Erkenntnisse – abgesehen vom wirklichen Genuß, der vor vielen Einzelkonzeptionen eintrat. Im ganzen ist der künstlerische Beitrag des heutigen Bühnenbildners außerordentlich groß. Nichts mehr von bravem Handlangertum; im Gegenteil: der Beitrag des Bühnenbildners wird sehr oft zu primärem Impuls. Trotz immer wieder geäußerter gegenteiliger Meinung vieler Regisseure haben die verschiedenen radikalen Strömungen heutiger bildender Kunst auf der Bühne legitimen – natürlich auch illegitimen, denn es gibt immer flinke Nachläufer und Nutznießer – Eingang gefunden. Viele Beispiele zeigen, daß sich irrealer abstrakter Expressionismus, Collage, Surrealismus, konstruktive Strukturen in natürlichster Weise mit der fundamentalen Realität der Bühnenvorgänge vereinen. Nirgends mehr als im Bereich des Theaters ist vielleicht der Beweis gegeben, daß die neuen bildnerischen Mittel dem künstlerischen Hunger entsprechen, den die geistig-seelische Situation unserer Zeit (wenn man so sagen darf) erzeugt. Obwohl auseinandergerissen auf die verschiedenen Abteilungen der Ausstellung, treten die Arbeiten der großen Persönlichkeiten deutlich hervor. Zunächst die ältere Generation mit einem der Erzväter der modernen Bühne, Caspar Neher, dessen Stärke in formaler Zurückhaltung und schärfster, aber diszi-

pliniert Phantasie besteht, und neben ihm Teo Otto, Wolfgang Znamenacek und in einigem Abstand Helmut Jürgens. Unter den Jüngeren und Jungen sind in Frankreich mit André Acquart und René Allio, in England Ralph Koltai, in Italien Andrea Cardile, in Polen Tadeusz Kantor, in den USA Ruben Ter Arutunian, in der Schweiz Peter Bissegger Bühnenbildner von Rang hervorgetreten, die Neues und optisch Entwickelbares zu sagen haben. Aus dem Bereich des deutschen Theaters sind ihnen Hans Ulrich Schmückle und mit einigen skeptischen Einschränkungen Hansheinrich Palitzsch zuzurechnen. Eigentliche Bühnenexperimente gibt es nur in einem knappen Modellentwurf von Harry Kramer und einer geistreichen Konzeption für ein Ballett von Herbert Berke zu sehen. Die Outsider – von den Fachleuten meistens mit Mißtrauen angesehen –, die in der Frühphase der modernen Inszenierung mit Arbeiten von Picasso, Schlemmer, Moholy-Nagy, Pevsner entscheidende Impulse gegeben haben, kommen mit Arbeiten von Kokoschka, Mortensen, Braque, Léger, Dali, Cocteau – von ihm eine schöne Skizze für ein Gemeinschaftswerk mit dem Komponisten Hans Werner Henze und dem Photographen Lucien Clergue –, Erni, Baumeister, Vedova, Wotruba und anderen zu Wort. Vor allem Wotrubas ausgeführte Entwürfe für Sophokleische Dramen und Vedovas Venezianer Bühne zu Nonos Oper «Intolleranza» sind als entscheidende Beiträge zum Bühnenbild unsrer Tage zu bezeichnen.

Daß interessante Outsider wie Noguchi, Frederik Kiesler, Burri, Soulages, Vieira da Silva fehlen, mag praktische Gründe haben. Ein offener Mangel ist aber die nur summarische Erwähnung der Neubayreuther Bühnenarbeit der Wagner-Enkel durch ein Phototableau. Man mag den Realisierungen Wieland Wagners mit einiger Skepsis gegenüberstehen, sie sind trotzdem von grundsätzlicher Bedeutung; sie sind seriös und üben auf die heutige Inszenierung nicht nur von Wagners Werken großen Einfluß aus. Die Wegleitung zur Ausstellung mit 150 Abbildungen, von Erika Billeter redigiert und mit einem ausführlichen Überblick zum Ausstellungsthema versehen, ist wieder eine Veröffentlichung von bleibendem Wert. Die übrigen Beiträge stammen von Teo Otto (ein Interview), von Georg Schlocker, René Allio, Andrzej Wirth (Warschau) und Rolf Badenhausen (Köln), der auf den gefährlichen Hang zur Repräsentation (heute zu modern aufgeputzter Repräsentation) aufmerksam macht, der schon wieder das Theater bedroht.

H.C.

Morris Louis – Kenneth Noland

Galerie Renée Ziegler

9. Juni bis Mitte Juli

Die Ausstellung enthielt nur vier Bilder von jedem der beiden Maler; natürlich beträchtlichen Formates. Beide Maler sind Amerikaner; der vor zwei Jahren verstorbene Louis ist 1912 geboren, also mittlere Generation. Noland ist zwölf Jahre jünger. Die Konzentration auf wenige Werke wirkt wie kürzlich bei der Luginbühl-Ausstellung wieder ungemain angenehm. Man fühlt sich nicht überfallen, man gerät in eine ruhige Stimmung.

Allerdings, die Bilder von Morris Louis – wirkt ihre Simplität, parallele Farbstreifen und sonst nichts, nicht doch wie ein Überfall? Ist es konkrete Gestaltung in der Übersehbarkeit und geraden Sparsamkeit der Bildelemente? Im Entscheidenden widersprechen sie dem Konkreten. Der Pinselstrich entscheidet, die in ihm liegende Differenzierung, das Vibrato, das Individuelle, nicht das Unpersönliche. Peinture auf ein Minimum reduziert und gerade deshalb besonders intensiv sprechend. Nur eine starke Natur, nur ein sensibler Geist kann sich solches erlauben. Der Nachfolge würde es zu billig gemacht. In manchem steht diese Bildgattung dem nahe, was Pop art genannt wird. Wir sahen vor einiger Zeit Morris Louis im Rahmen einer solchen Ausstellung in New York. Aber gerade die unmittelbare Konfrontation ließ die Distanz erkennen: bei Morris ist es keine Visualisation, sondern einfach – Kunst. Bei Kenneth Noland liegt der Fall nicht so eindeutig. Als Lienhard 1962 den Maler ausstellte, schien uns der Bildgehalt stärker, mehr aus innerem Reichtum kommend. Die vier an sich ebenfalls simplifizierenden Bilder der diesmaligen Ausstellung stehen, schon wegen größerer Griffigkeit, der Pop art näher. Man nennt solche Dinge in emphatischem Ton «bestürzend einfach». Wir haben eher den Eindruck, daß sich der Maler zum mindesten die Komposition leicht gemacht hat. In der Musik würde man sagen: einfache Tonbeziehungen nüchtern nebeneinander gestellt. Im Bildnerischen sind es gleichsam optische Behauptungen, die das Gebiet des Banalen mindestens streifen. Aber ein Bild mit einer bürgerlich scheinenden, doch unheimlichen Ellipse hat etwas Visionäres. Wenn in solches die Malerei hineinschießt – dann begänne die Bildwerdung.

H.C.

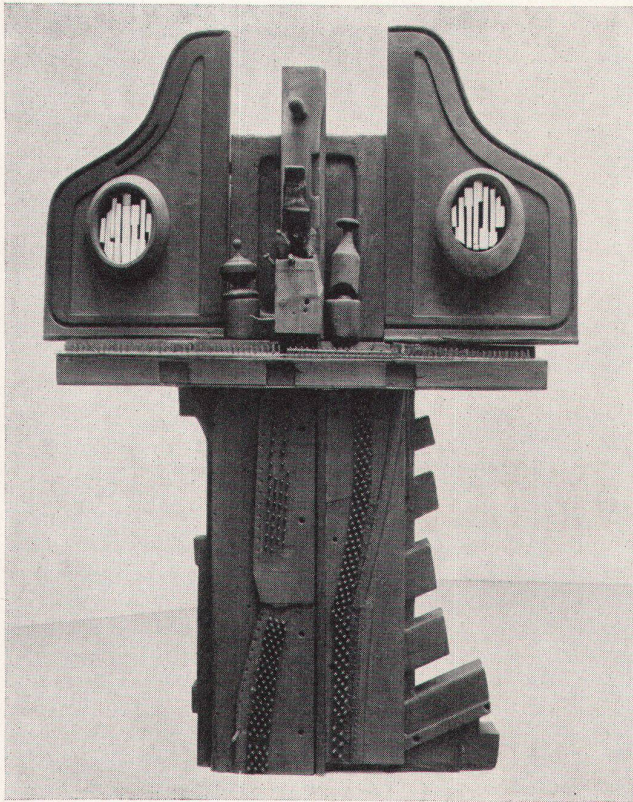
Venedig

XXXII Biennale Internazionale d'Arte
Giardini

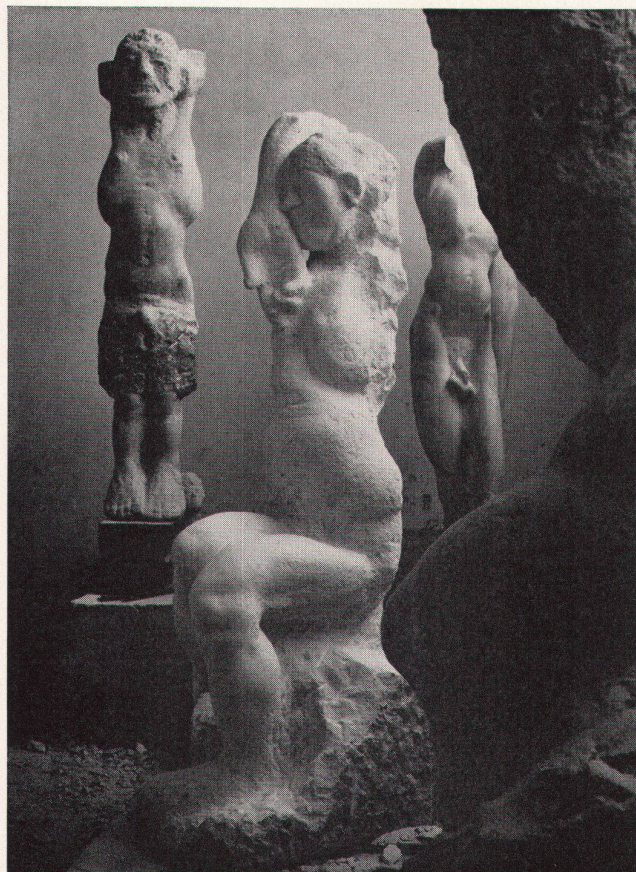
20. Juni bis 18. Oktober

Wieder eine Biennale, die im Rückblick reichhaltiger und interessanter ist, als sie zunächst in der Diskussion unter den ersten Besuchern erschien. Auf alle Fälle eine Biennale des «Obgleich»: Obgleich das Zustandekommen den Zufällen und der Willkür von 34 verschiedenen nationalen Kommissionen ausgeliefert ist, ergibt sich ein ertragreicher Überblick. Obgleich diese Kommissionen gerne auf sichere Werte setzen, zeichnen sich junge Strömungen deutlich ab. Obgleich ein Künstler praktisch frühestens nach sechs Jahren, meist erst viel später wieder an der Biennale auftritt, erscheint auch diesmal eine Reihe markanter und führender Persönlichkeiten. Obgleich die neuen Tendenzen sich mit immer größerer Eile über die Welt ausbreiten, heben sich die meisten Länder in charakteristischer Weise gegeneinander ab. Gegenüber einer «documenta», wo der entwicklungsgeschichtliche Beitrag, nicht aber die staatliche Zugehörigkeit eines Künstlers im Vordergrund steht, macht die Beobachtung der nationalen Konstanten einen der Hauptreize der Biennale aus; man geht «nach Spanien», «nach Belgien», «nach Holland». Und wer über die uniformierte Internationalität der modernen Kunst in Gedanken geraten war, erfährt hier mit Beruhigung, wie deutlich sich nationale Charaktere immer noch abzeichnen. Immer noch herrscht im spanischen Pavillon ein beherrschter, der Fragwürdigkeit alles Irdischen bewußter Ernst. Im belgischen wirkt auch in den Assemblagen eine niederländische Materialsinnlichkeit: Die funebren Monumente von Vic Gentils bestehen gleich den Wänden und Kisten von Louise Nevelson aus zerlegten Möbeln, werden aber nicht durch schwarze oder goldene Farbe in eine feierliche Ferne abgerückt, sondern haben alle realen Spuren des Gebrauchs und Verfalls mitbekommen. Auch surrealistische Verfremdung des Alltäglichen – seit langem eine Spezialität des belgischen Pavillons – wirkt hier wieder mit, nicht allein in Delvaux' Zeichnungen, vor allem auch in den Kästchen und Reliefs von Pol Bury; erst nach ein paar Minuten merkt der Betrachter, daß in den Zapfen und Klötzen, mit denen sie garniert sind, sich ein geheimes Leben regt, daß es sich um Mobiles von fast vegetabilischer Langsamkeit handelt.

Wie klar sich nationale Kultursituationen immer noch gegeneinander absetzen, zeigt etwa ein Vergleich zwischen den beiden markantesten Erscheinungen im



1



2

holländischen und im österreichischen Pavillon. Karel Appel und Alfred Hrdlicka – auf den man seit seinen Wiener und Salzburger Ausstellungen neugierig war – sind beides spontane Naturen von großer Vitalität. Und doch – während Appel durchaus heutig und unbelastet sich äußert, erscheint hinter Hrdlickas in taille directe entstandenen Plastiken eine lange Ahnenreihe: der junge Wotruba, Anton Hanak, böhmischer Barock, zuhinterst, aber am deutlichsten, der Michelangelo der Sklavenfiguren und späten Pietà-Gruppen. – Im (endlich von seinem das Licht grau filtrierenden Velum befreiten) deutschen Pavillon vertritt Norbert Kricke mit seinen raumfangenden Stabkonstruktionen stärker die perfekte, klassizistisch bewußte als die expressive Seite der deutschen Kunst.

Oft wird der Charakter eines Pavillons wohl stärker durch den gleichbleibenden Kommissar als durch eine nationale Konstante bestimmt. Die Franzosen brachten wieder zwei Künstler zuviel mit, René Brô und Bernard Dufour. Zu dritt, ja in einer Zweierauswahl, hätten Julio Gonzalez, Roger Bissière und Jean Ipoustéguy völlig ausgereicht, um diesem Pavillon eine starke künstlerische Wirkung zu sichern; so leidet ihre Darstellung unter der Enge und der Richtungslosigkeit, die hier seit langem üblich sind. Besonders dankbar ist man für die Vermittlung von Jean Ipoustéguy, in dessen zugleich kompakten und raumdurchlässigen Plastiken immer wieder älteste Kulturschichten mitsprechen, ohne die Gegenwärtigkeit des Werkes zu bedrohen. – Wie umgekehrt zu breite Darstellung eines Künstlers von übel ist, zeigt die Einmannschau von Wiig Hansen Svend im dänischen Pavillon, trotz der Gliederung des vital-abundanten Werks in Malerei, Plastik, Zeichnung, Druckgraphik und Wandbild. Schon vor zwei Jahren hatte die starke Persönlichkeit von Carl-Henning Pedersen im dritten Saale keine neuen Emotionen mehr hergegeben. Der Biennale-Besucher, der weiß, welch großes Pensum er zu bewältigen hat, wird schnell über jede Weitschweifigkeit ungeduldig. – Englands Einsendung baut sich wieder nach der bewährten Formel des British Council auf: ein nobler Maler der mittleren Generation (diesmal Roger Hilton) und ein ebenbürtiger, profilierter Plasti-

1
Vic Gentils, Requiem für einen Raummenschen, 1964. Holz

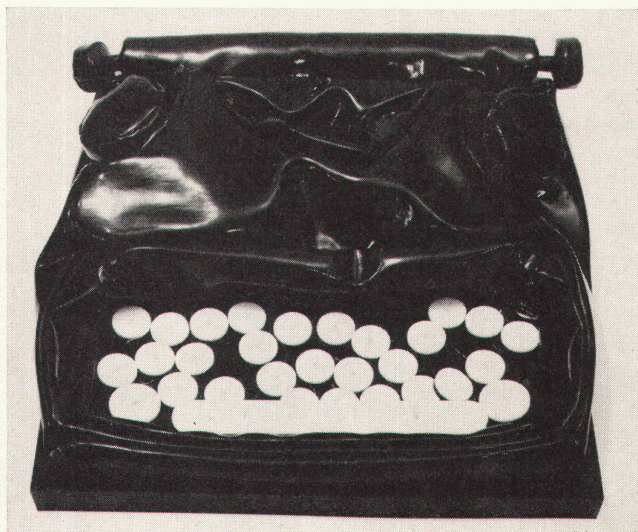
2
Alfred Hrdlicka, Skulpturen

3
Jean Ipoustéguy, David, 1959. Bronze



3

ker (Bernard Meadows), dazu zwei Nachwuchskünstler (Irwin Gwyther und Joe Tilson, ein Pop-Art-Anhänger). – Japan, das die beiden vergangenen Male die Begegnung seiner Maler mit dem Westen zeigte, betont diesmal ihren Zusammenhang mit der Tradition, zwar weder mit der Tuschemalerei noch mit der Volkskunst, aber mit der hohen ritterlichen Geschmacks- und Handwerkskultur. In diesen großformatigen abstrakten Kompositionen, gemalten wie geschnitzten, wirkt die disziplinierte ästhetische Schönheit und Vollkommenheit von Samurai-gewändern und -waffen. – Im israelischen Pavillon erscheint mit den Assemblagen von Yigael Tumarkin endlich eine starke Persönlichkeit, bei der man nicht in Versuchung kommt, sie von europäischen Jugendeindrücken herzuleiten, sondern in der etwas wie ein autochthoner Ausdruck sich ankündigt. – Im europäischen Osten, auch in der Tschechoslowakei, beginnt sich die Aufgeschlossenheit der Organisatoren für das Auftauchen westlicher Probleme bei den Künstlern immer stärker auszubreiten. Und die Schweiz. Schon die Diskussionen und Prognosen vor der Preisverteilung verrieten es: sowohl Bernhard Luginbühl wie Zoltan Kemeny «kamen an». Beide vertreten eine wesentliche Seite des schweizerischen Kunstschaffens. Der gebürtige Ungar Kemeny bezeichnet die weltaufgeschlossene, mit den großen Zentren korrespondierende Produktion, der Berner Luginbühl das zähe Schaffen aus der schweren heimi-



4

schen Substanz heraus. Den großen Biennale-Preis der Bildhauerei erhielt Kemeny zugesprochen; Luginbühl wurde mit dem Golcin-Preis für einen jungen Bildhauer ausgezeichnet.

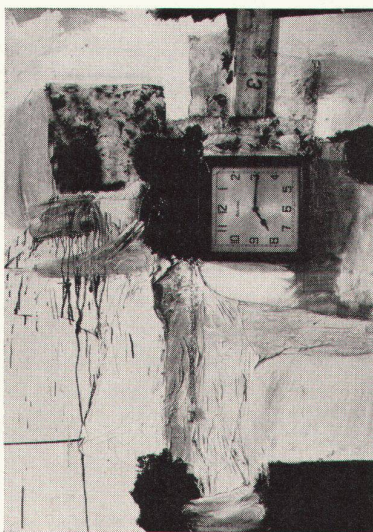
4 Claes Oldenburg, *Soft Typewriter*, 1963. Vinyl Kapok, Plexiglas

5 Robert Rauschenberg, *Time Painting No. 3* 1961

6 Mimmo Rotella, *La Tigre*, 1963



6



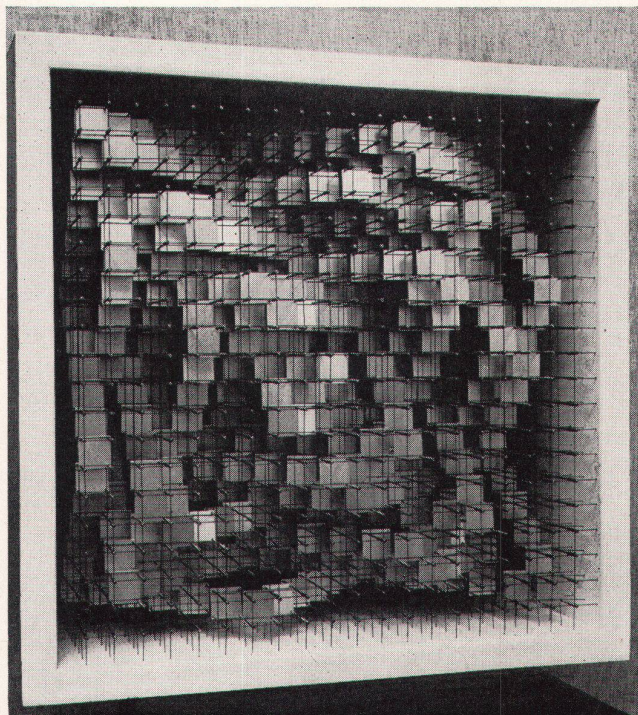
5

Eine gesonderte Betrachtung verdient die Einsendung Amerikas, denn sie erfüllt in fast idealer Weise den Anspruch des Biennale-Gastes auf Information über die meistdiskutierten neuen Erscheinungen. Zwar kennt der Besucher der Kunsthallen in Basel und Bern und einer Reihe schweizerischer Privatgalerien bereits mehrere der hier präsentierten Künstler. Im Nebeneinander und in der Vertretung durch ihre großen Hauptwerke gewinnen sie aber verstärkte Bedeutung. Da sind im Biennalepavillon der USA die wandgroßen Leinwände von Kenneth Noland und Morris Louis (1912–1962), die einen V-förmig durchquert von breiten Farbstreifen, die in matisse-haft reinen und sensiblen Oppositionen ein Gefühl der Freiheit und Großräumigkeit vermitteln, die anderen von schleiernden, fließenden Bändern verhüllt; da findet man im ehemaligen amerikanischen Konsulat am Canal Grande die Bilder, Plastiken und Assemblagen von Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Jasper Johns, Jim Dine, Frank Stella und John Chamberlain. Jasper Johns ist von seinen gemalten Sternbannern und Zahlentafeln zu einer Verbindung von Malerei und realen Gegenständen, zu «Combine paintings», übergegangen, während umgekehrt Robert Rauschenberg die realistischen Elemente der Zivilisationsabfälle heute in Form von serigraphisch reproduzierten Illustrationen aus Zeitschriften in seine Bewegungsmalerei aufnimmt. («Painting relates to both art and life. Neither can be made. I try to act in that gap between the two.») Hier sind nun auch die Objekte von Oldenburg zu sehen, der Backofen und die Vitrine mit den vulgär bunt bemalten Eßmitteln, die Riesentube und die «Weiche Schreibmaschine» aus Vinyl und Leinwand mit Kapokfüllung, an der es seltsam versöhnlich wirkt, daß sie nicht so heimtückisch

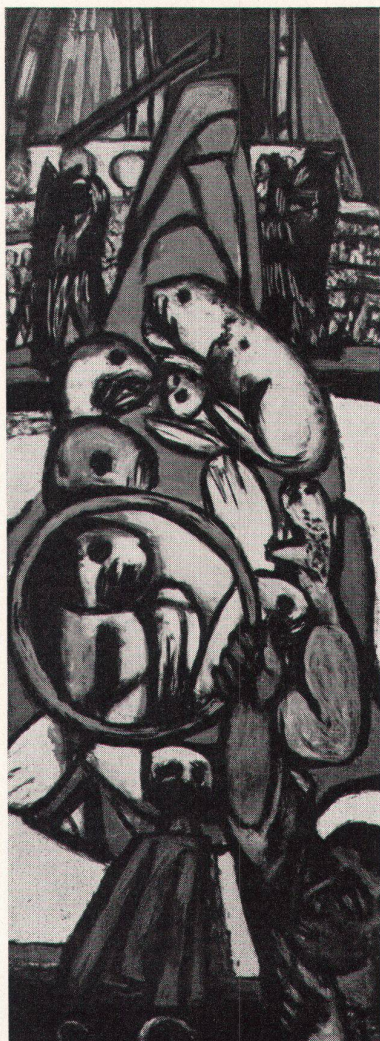
genau auf das Unterbewußte zielt wie die zerfließenden Telephone Dalis. Wie überhaupt die ganze Vertretung Amerikas mehr durch Großzügigkeit und Ungehemmtheit befreiend als durch Problematik zu abgründigem Tiefsinn verpflichtend wirkt – auch hier wird etwas wie eine nationale Konstante sichtbar. Der Besucher dieser Biennale-Dépendance – zwischen Santa Maria della Salute und der Akademie, in nächster Nähe der Sammlung Peggy Guggenheim – versäume nicht, jenseits des Pontedell'Accademia, im Palazzo Grassi, die Ausstellung der neuen Bilder von Jean Dubuffet (nun mit bunten Farben gemalt und nicht mehr aus Erdfarben geknetet, doch ebenso hintergründig-naiv) sich anzusehen.

Bleibt der große italienische Pavillon. Von den eigenen Künstlern Italiens fehlen, eingedenk des vieljährigen Turnus, die meisten Großen. Giuseppe Santomaso zeigt sensible und poetische Maleereien, Andrea Cascella sehr plastische verschränkte Formen, die an den Spanier Berrocal erinnern, jedoch aus Stein, Arnaldo Pomodoro begeisternd schöne «Säulen» und «Kugeln» aus Bronze. Doch ebnet sich der Eindruck im Weitergehen schnell wieder ein zu einer lauen Anerkennung des allgemeinen Niveaus. Erst in den hinteren Windungen dieses Labyrinths wird es wieder spannender, und der Kunstwanderer in diesen Sälen sei darum zu einem guten Marschtempo, aber auch zu Ausdauer ermuntert. Mimmo Rotellas zerrissene Plakate beweisen im Nebeneinander, daß in jeder einzelnen Komposition das Bildnis einer Temperamentslage, einer Zivilisations-schicht gelingt. Enrico Baj's Bildnisse aus Posamenterie-Abfällen und Plastiken aus Meccano-Stäben werden die einen ärgern, die anderen amüsieren oder beunruhigen. Wer noch weiter vorstößt, gelangt ins Zauberkabinett der jungen Experimentellen und Kinetiker, denen es gelingt, mit rotierenden Konstruktionen, streifenden Spektralstrahlen, wandernden Magneten und Eisenspänen der Kalten Kunst einen ungewohnten Phantasie-reichtum zu schenken. Nur vor dem aller-letzten Wurmfortsatz ist zu warnen; dort gerät der Besucher in eine ehrenwerte Retrospektive für Felice Casorati, einen Biennale-Star der Zwischenkriegszeit, und eine eher betrübliche für Pio Semeghini.

Der italienische Pavillon enthält aber auch, und zwar am Anfang, eine Schau, die bei rechtem Gebrauch viel Interessantes hergibt: 18 Museen der Alten und Neuen Welt zeigen aus ihren Neuerwerbungen Bilder und Plastiken, die seit 1950 entstanden sind. Auch hier wirkt das «Obgleich»: Obgleich der internationale Austausch so stark entwickelt ist,



7



8

daß Tobey in Turin und Rom erscheint, Morandi in Rio de Janeiro, Tamayo in Oslo, Palazuelo und Chillida in Zürich, Luginbühl und Tinguely in Stockholm, Jacobsen und Jorn in Wien, Lebenstein in Venedig, Burri in Krefeld, Lardera in Zagreb, Dzamonja in London, Scott in Turin, Afro und Dorazio in Berlin, Hartung in Brüssel und Manessier ein bißchen überall, obgleich die Zahl der Werke pro Museum naturgemäß beschränkt werden mußte, obgleich jeder Künstler mit nicht mehr als zwei Werken im ganzen vertreten sein sollte (nur Manessier erscheint gleich mit fünf), obgleich viele Museen zögerten, ihre kostbarsten und empfindlichsten Neuerwerbungen dem Lichte, der Hitze, der Feuchtigkeit Venedigs auszusetzen, obgleich also eine ganz lückenhafte Auswahl der Kunstwerke wie der Museen entstand – das Museum of Modern Art fehlt, Basel konnte nicht teilnehmen –, gelingt vielen Museen ein recht ähnliches und aufschlußreiches Selbstbildnis. Am elegant-konsequentesten ist die Einsendung des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld: monochrom (mit einem Triptychon in Blau, Rot und Gold von Yves Klein als Zentrum) und schwarz-weiß und einer einzigen Andeutung der surrealistischen Bestände durch eine Schüttelmaschine Tinguelys, mutig und wohl informiert die Galleria d'Arte Moderna in Rom (Twombly ist dort bereits vertreten), gewichtig und ausgeglichen die Auswahl des Solomon R. Guggenheim Museum in New York, interessant und wesentlich die der Tate Gallery in London. Die Neue Staatsgalerie in München tritt ausschließlich mit Plastiken auf. Das Kunsthaus Zürich hat aus seinen Neuerwerbungen eine noble und gediegene Auswahl mittlerer Formate von sechs Ausländern und vier Schweizern (Alberto Giacometti, Fritz Glarner, Charles Rollier, Zoltan Kemeny) getroffen. Merkwürdig flau ist dagegen, was das aktive neugegründete Museum des 20. Jahrhunderts in Wien schickt, und das Musée National d'Art Moderne in Paris erscheint trotz vielen guten und großen Namen völlig gesichtslos.

Hier, wie in der übrigen Biennale, bilden die Künstler in den Vierzigern den Hauptharst und sind die Mittdreißiger nicht selten. Wie überhaupt – und glücklicherweise – fast überall das Bestreben deutlich wird, an der Biennale nicht mehr mit Retrospektiven und Konsekra-

tionen zu imponieren, sondern über das Rechenschaft abzulegen, was sich in den letzten Jahren in den einzelnen Ländern als beachtens- oder mindestens diskutierenswert erwiesen hat. Nur dadurch kann diese internationale Großveranstaltung innerhalb des Überangebots von Kunstausstellungen eine Funktion bewahren. Heinz Keller

Bücher

Richard Neutra: Welt und Wohnung
160 Seiten mit 334 Abbildungen
Alexander Koch GmbH, Stuttgart 1962
Fr. 67.70

Neutra schrieb viel, und über Neutra ist viel geschrieben worden. Trotzdem sagt dieser Bildband uns wieder etwas Neues und fasziniert durch seine Klarheit im Hauptteil. Fraglos hätte der ausgezeichnete Abschnitt VII allein ein noch sachlicheres Buch, unter dem Titel «Neunzehn kalifornische Eigenheime», ergeben.

Der Herausgeber erwähnt im Vor- und Nachwort Neutras Interesse am Menschen und Menschlichen. Er weist auf Esther McCoys Biographie, in der steht, daß seine Groß- und Monumentalbauten, ja seine Entwürfe ganzer Städte vom Einzelheim und Menschlichen herkämen. Dem Vorwort Neutras, mit der Überschrift «Kein Bildband», folgen viele gute Bilder, dann sechs kurze, illustrierte Abschnitte über Erziehung, Erholung, Versammlung, Geselligkeit, Planen und bauliche Gestalt. Seite 32 beginnt das Hauptthema, «Welt und Wohnung». Darin werden einundzwanzig Einzelheime aus den USA, neunzehn davon aus Kalifornien, in ausgezeichneten Bildern, Grundrissen, lebendigen Skizzen und klarem Text vorgestellt.

Architekten und solche, die sich für Architektur interessieren, können sich an der Verwirklichung der Verschmelzung von Natur und Wohnung begeistern und Neutra um das Klima seiner Wahlheimat beneiden. J. Hesse

7
Enzo Mari, 744, 1964. Aluminium, Messing, Stahl

8
Max Beckmann, Seehunde im Zirkus, 1950. Neuerwerbung der Hamburger Kunsthalle

Photos: 1, 3, 6, 7, 8 Giacometti, Venezia;
2 Helmut Baar, Wien