Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **51 (1964)**

Heft 10: **Terrassenhäuser**

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

Ausstellungen

Ascona

Paul Klee
Galleria Castelnuovo
16. August bis 31. Oktober

Die von Trudi Neuburg-Coray seit nunmehr elf Jahren geführte Galleria Castelnuovo im einstigen Fischerdorf Ascona ist voller Reichtümer Klees von 1910 bis zum Todesjahr 1940, Zeichnungen, Gouachen, Aquarelle, Ölbilder von einer Vielfalt, wie sie in dieser Form und einer so konzentrierten Reihung selten geboten wird. Ornamentale, verspielte, skurrile, formbewußte und philosophische Arbeiten bilden die entwicklungsgeschichtlich interessante Skala von Klees Versuchen und Realisierungen. Neben rein malerischen Darstellungen, wie «Kleine Landschaft in Regenstimmung», die zum Schönsten gehört, was Klee in poetischer Versenkung geschaffen hat, sind Bilder wie «Transparent-Structurale Architectur» aus dem Jahr 1921 zu sehen, die der Weite des inneren und äußeren Blickfeldes neue fesselnde Aspekte verleihen. Angesichts der 56 ausgestellten Werke erleben wir Klees Bemühungen um die Bildwerdung neben reiner kalligraphischer Akribie; der formbildende Wille, die Absicht, den Bildraum fast dreidimensional zu füllen, wechselt in einem bisher kaum verwirklichten Maß mit subjektiver Verinnerlichung, ja fast somnambuler Zeichengebung ab. Und wieder sehen wir, wie stark sich Klee auf seine unterbewußt gesteuerte Triebkraft verläßt, wie er sich, gestützt auf ein manuell fast virtuoses Können, einer Vorstellungsweise anheimgibt, die das Psychologische in ein schaubares Erlebnis überleitet. Man kann Paul Klee auch in dieser aufschlußreichen Schau weder interpretieren noch einreihen. Jedes der vielen Bilder ist Resultat eines neuen Erlebnisses, das sich aus Naturbewunderung und Deutung mischt. Nach den rein auf das zeichnerische Werk abgestimmten Ausstellungen in Zürich (Galerie Bollag), Luzern (Kunstmuseum und Rosengart) gibt die Asconeser Schau der Klee-Forschung neue Nahrung. Der deutsche Kunsthistoriker und Kunstkritiker Manfred de la Motte hat an der Eröffnung nicht nur Wesentliches über Klee ausgesagt und seine künstlerische Entwicklung sorgfältig umschrieben, sondern auch auf die gezeigten Werke hingewiesen, indem er die verschiedenen Schaffensperioden und Anschauungsebenen Klees klar veranschaulichte.

H. N.

Basel

Nicolas de Staël
Galerie Beyeler
1. August bis 31. Oktober

Das Werk Nicolas de Staëls (1914–1955) ist von ungewöhnlicher Konzentration. Es erstreckt sich auf nur zwölf Jahre, und zwar sprungweise fortschreitend, nicht in kontinuierlicher Entwicklung. De Staël muß von einem Ganzheitsfanatismus besessen gewesen sein; er versuchte der geistigen und gegenständlichen Realität nicht schrittweise beizukommen, sondern jeweils mit einem Sprung, indem er es auf totales Gelingen oder totales Scheitern ankommen ließ. Eigentümlich ist, daß das Werk in der Rückschau doch sehr geschlossen ist und den Eindruck von folgerichtiger Entwicklung macht.
Die rund siebzig ausgestellten Werke – dreiundvierzig davon sind Ölbilder – reichen von 1944 bis 1955, vertreten somit den reifen de Staël zeitlich vollständig. Den Auftakt bilden Kompositionen von Dreieckflächen in dunklem atmosphärischem Raum, von verzahnten Farbflächen auf flächigem dunklem Grund. Besonders gut und ausführlich sind die Jahre 1946–1948 belegt – eine der beglückendsten Phasen im Schaffen de Staëls. Es sind jene dunklen, erdigen Bilder, vielschichtig in der Materie und vielfältig gefügt aus dynamischen vertikalen und diagonalen Balken. Allmählich hellen sich die Farben auf – noch immer in Braun- und Grautönen; der Bildbau wandelt sich von dynamischen Balkenkompositionen zu statischen, festgefügten Flächenkompositionen, für kurze Zeit den gleichzeitigen Bildern Poliakoffs verwandt.
Die einzige Lücke in der Ausstellung ist 1952 zu verzeichnen, zur Zeit, da das Erlebnis eines nächtlichen Fußballspiels einen völligen Umbruch bewirkte. Von da an sind die Bilder wieder gegenständlich lesbar; es treten kräftige Farben auf, und für kurze Zeit verbindet sich auf merkwürdige Weise eine wilde Dynamik mit der Ruhe der gespachtelten Flächen.
Während bis hier fast jedes Bild ein großer Wurf ist, wird das Werk seit dem Einbruch der Gegenständlichkeit problematisch. Landschaften – manchmal aus drei horizontal gespachtelten Flächen gebaut – können mit erregtester Vitalität geladen sein oder plötzlich ganz leer und banal. Von zwei Bildern der gleichen Art und aus der gleichen Zeit kann eines auf den ersten Blick bestechend, auf den zweiten aber geschmäcklerisch wirken, während das andere nicht nur dem zweiten Blick standhält, sondern immer mehr hergibt. Diese Zweischneidigkeit nimmt man aber als Folge von de Staëls künstlerischem *vivere pericolosamente* gerne an um der großartigen Werke willen, die entstehen, wenn der Maler die künstlerische Wette gewonnen hat.

c. h.

Bern

Ex Voto
Kunsthalle
3. Juli bis 6. September

Die «Ex Voto»-Ausstellung der Berner Kunsthalle war ein weiterer Beitrag zu ihrer Ausstellungsfolge über Rand- und Grenzgebiete des bildnerischen Schaffens. Nach den Ausstellungen «Marionetten – Puppen – Schattenspiel» und «Bildnerei der Geisteskranken – Art Brut – Insania pingens» fand die religiöse Volkskunst der Votivbilder und Votivgaben eine umfassende, höchst instruktive und aufschlußreiche Darstellung. Da eine fachwissenschaftliche Vollständigkeit dieses reichen Gebietes innerhalb einer Ausstellung unmöglich gewesen wäre, wurde das umfangreiche Material aus verschiedenen Sammlungen nach künstlerischen Gesichtspunkten (neben formalen und inhaltlichen) gesichtet und ausgewählt. Die Auswahl war auf vier Länder beschränkt, umfaßte jedoch Votivbilder vom ausgehenden 15. Jahrhundert (Zeitpunkt der Ablösung des Ex Votos von der Stilkunst!) bis in die jüngste Gegenwart, in der das Ex Voto wie die Reste der übrigen Volkskunst mehr und mehr verfällt. Im Obergeschoß der Kunsthalle wurde die Sammlung Mori (Mailand) in einer Auswahl von 500 Votivbildern untergebracht, die folgerichtig die Kontinuität des Brauches vom 15. Jahrhundert an darstellte. Im Untergeschoß wurden die schweizerischen, bayrischen und österreichischen Beispiele nach thematischen, formalen und regionalen Motiven gehängt, ergänzt durch plastische Votivgaben aus Silber, Eisen, Ton, Holz und Wachs, durch eine Sammlung religiöser Hinterglasmalereien und die Imagerie populaire des 19. Jahrhunderts, um auch die verschiedenen Einflußgebiete zu kennzeichnen.
In einer Zeit, in der die naive Malerei zur großen Mode geworden ist und auf dem Kunstmarkt die entsprechende große Nachfrage nach «naiver Kunst» erzeugt, ist die Ausstellung der Kunsthalle ein höchst verdienstvolles Unternehmen. Sie zeigt nicht nur die Fülle echter Anlässe zur bildnerischen Aussage, sondern zugleich die echten Verwirklichungen dieser Anlässe durch naive Handwerker und Laien, für die ein Bild eben kein «ästhetisches Vergnügen» ist, sondern die notwendige anschauliche Umsetzung eines Denkprozesses durch die

bildnerischen Mittel. Der naive Maler zeichnet und malt, wie er denkt. Sein Maßstab ist in keinem Fall die «Richtigkeit» der Szenerie, sondern die «Wahrheit» des dargestellten Vorgangs, der abgelesen werden muß wie eine Zeichenschrift. Gemessen an diesen großartigen Beispielen der religiösen Votivbilder, erweist sich – ähnlich wie an der Appenzeller Bauernmalerei – der Humbug der «naiven Mache», mit der wir heute entweder durch bewußt auf Naivität sich einstellende Künstler und Künstlergattinnen beglückt werden oder durch eine sogenannte Pseudo-Volkskunst, die als eine Art Heimindustrie mit Arbeitsteilung in den Balkanländern betrieben wird und leider oft nur dem Einbringen von Devisen dient. Wir wissen sehr wohl, daß es innerhalb der letzten Gruppe viel echte Naivität gibt. Sie wird jedoch um künstlerischer Sensationen und horrender Preise willen mißbraucht. Die Ausstellung der Kunsthalle macht wieder einmal deutlich, daß die Volkskunst fast überall tot ist, daß es keine Möglichkeiten gibt, sie in dieser Form je wieder zu beleben, weil sich Naivität nicht mit dem Fortschritt und der Ausbreitung der technischen Apparaturen verträgt.
Es ist zu hoffen, daß die Kunsthalle die Ausstellungsreihe der künstlerischen Rand- und Grenzgebiete forsetzen wird.

H. F. G.

1864–1964. Zeichnungen – Aquarelle
Kornfeld und Klipstein
Juli/August

Das Berner Kunsthandels- und Auktionshaus Kornfeld und Klipstein feiert heuer die vor hundert Jahren erfolgte Gründung des Stammhauses H. G. Gutekunst.
Der Gründer, Heinrich Georg Gutekunst, begann 1864 in Stuttgart mit «Kupferstichen und Radierungen der ersten Meister alter und neuer Zeit» zu handeln und durfte schon vier Jahre später eine erste Auktion wagen, zu der die berühmten Sammler Europas herbeiströmten. Von allem Anfang an stellt der Leiter das bis heute gültige Prinzip auf, das immer kleiner werdende Angebot alter Meister durch modernere Graphik zu ergänzen – was für das 19. Jahrhundert keineswegs selbstverständlich war. Erst der Weltkrieg führte 1916 das Ende dieses Hauses herbei; vorher schon aber hatte der Sohn, Richard Gutekunst, in London ein eigenes Geschäft eröffnet und sich glänzende Beziehungen und einen Ruf als Kenner und Händler geschaffen. Als auch er im Ersten Weltkrieg emigrieren mußte und alles verlor, lernte er bei einer Arbeit für Prestel in Frankfurt Dr. August Klipstein kennen, der in Bern Kunstgeschichte studiert hatte. 1920 gründeten die beiden in der Berner Altstadt ihre neue Firma Gutekunst und Klipstein, die sich neben der traditionellen Pflege der alten Meister der Graphik in immer größerem Maße auch den Impressionisten, Expressionisten und Fauves zuwandte. Obschon die große Krise die in der Konjunktur von 1923 bis 1928 gehäuften Reserven fast aufgebraucht hatte, wagte August Klipstein (Gutekunst hatte sich 1928 zurückgezogen) um 1934, den Auktionsbetrieb wieder aufzunehmen, der in schneller Steigerung schon bis 1938 (Auktion Heinrich Stinnes) wieder Weltruhm erlangte. Nach dem plötzlichen Tod von Klipstein im Jahre 1951 übernahm es Eberhardt W. Kornfeld, mit seinem ausgezeichneten Mitarbeiterstab die Tradition des Hauses fortzusetzen, die Beziehungen noch gewaltig auszuweiten und auch neue Ideen zu verwirklichen.
Was bedeutet Tradition bei einem Auktionshaus? Wohl in erster Linie Kennerschaft, Sorgfalt und Zuverlässigkeit bei der Bearbeitung der Kataloge. Dazu aber sicher auch der «Stil», der sich in Publikationen, Annoncen, Gestaltung der Ausstellungen und im Auktionston ausprägt. Bei Kornfeld und Klipstein ist die Beschäftigung mit der Kunst etwas Lebendiges, Festliches, ja Fröhliches, das zu allen Phänomenen der Zeit in Beziehungen steht. Neben dem sauberen Handel bleibt da Raum für Humor, Experiment und Kontrast. Sicher liegt auch in der gleichzeitigen Behandlung der alten Meister wie der modernsten Künstler, wenn sie mit den gleichen Voraussetzungen vorgenommen wird, eine Spannung, die viele Möglichkeiten enthält. Daß sich ausgerechnet im schönen aber kaum als Kunstzentrum anzusprechenden Bern dieses Auktionshaus für Graphik einen Weltruf aufbauen konnte, zeugt doch wohl auch von der Initiative und Großzügigkeit der Leitung. In den letzten Jahren wurden durch die vermehrten Ausstellungen internationaler moderner Kunst (Klimt, Schiele, dann vor allem Arp, Giacometti und Sam Francis) einerseits und durch die Herausgabe ausgezeichneter graphischer Blätter dieser Künstler andererseits die Aufgabenbereiche noch gewaltig erweitert.
«Kornfeld und Klipstein» feierte das Jubiläum mit einer Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen 1864–1964 aus den Lagerbeständen, in der die Vielseitigkeit und das Qualitätsgefühl des Hauses aufs schönste zum Ausdruck kommt. Neben bedeutenden einzelnen Blättern faszinierten vor allem vier Werkgruppen von besonderm Glanz: allem voran die Zeichnungen, Monotypien und Gouachen von Degas, ferner die Zeichnungen von Klimt, Klee und Giacometti.

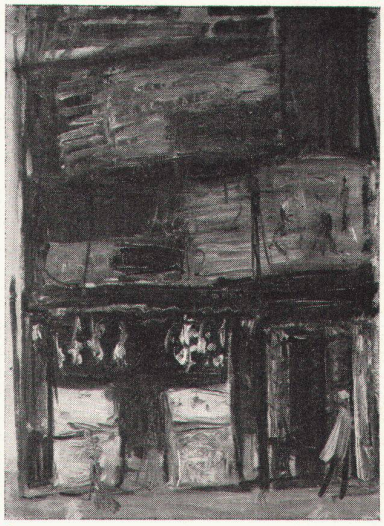
Wir wünschen diesem sympathischen lebendigen Kunst-Haus weiterhin Glück und Erfolg und Wandlungsfähigkeit und uns selber, daß es uns als wichtiger Anreger für Sammler und Kunstfreunde erhalten bleibe.

P. F. Althaus

Luzern

Wilfrid Moser
Kunstmuseum
30. August bis 25. Oktober

Die prachtvoll arrangierte erste Œuvre-Ausstellung von Wilfrid Moser vermittelte die Bekanntschaft mit den wesentlichen schöpferischen Etappen des heute 50jährigen, anerkannten Schweizer Vertreters der «Ecole de Paris»: das Erstaunliche war die Feststellung, wie reich die Möglichkeiten einer heute schon beinah traditionellen «peinture» im französischen Sinne sind – einer «peinture», die in ganz sinnlicher Erfahrung der Wirklichkeit verwurzelt ist.
Am Beginn von Mosers künstlerischer Entwicklung steht das Erlebnis von Rouault und Utrillo, mit deren Weltschau er von der Sammlung seines Vaters im Tessin her vertraut ist. In den früheren Jahren – die Ausstellung beginnt mit Werken der unmittelbaren Vorkriegszeit – herrschen architektonische Szenerien vor, die hellsichtig als «Milieus» menschlicher, sozialer Existenz erlebt und evoziert werden: in den «maisons ouvertes» oder den «Métro»-Bildern etwa, in denen bei aller poetischen Umsetzung die menschliche Isoliertheit, aber auch die Dynamik des Großstadtlebens mitklingt. Schon bei der «Cathédrale de Sienne» (1939) wird die Materie des Steins zu geheimnisvollem Leben erweckt und mit subtilen Gefühlswerten angereichert – jene Materie, die später in Bildern der fünfziger Jahre als dumpfes Felsmassiv oder als «blutig» beflecktes Mauerwerk zum Spiegel innerer, psychischer Zustände wird.
Um 1959 öffnen sich Mosers Malerei neue Dimensionen: die Materie wird nicht mehr in düsterer Zuständlichkeit vorgewiesen, sondern erreicht neue Bewegtheit, sommerlichen Reichtum der Farbe (die an Vegetatives oder Fleischliches anspielt): ein Aufbruch ins Dynamisch-Räumliche. – Einige dieser um 1960 entstandenen Bilder verbreiten ein Klima dramatischer, sinnlich wacher Lebenszugewandtheit: Erinnerungen an saftige Vegetationen und sommerliche oder herbstliche Landschaften werden wach, Erinnerungen an Bonnard oder an Courbet. Andere Bilder – noch im Banne der früheren Gesteinsforma-



1

2

1
Wilfrid Moser, Boucherie, 1946. Photo: Peter Ammon, Luzern

2
Wilfrid Moser, Motocross, 1964. Photo: Mondo Annoni, Luzern

tionen – sind in schattigeren Erlebniszonen verwurzelt; nicht alle führen mit der gleichen zwingenden Intensität über die reich orchestrierte Dokumentation dumpfer malerischer Situationen hinaus zur künstlerischen Mitteilung.

Eine bezeichnende Etappe in Mosers Schaffen bedeuten die «Assemblages» aus bunt bemalten Brettern und Latten. Moser sieht in den Elementen seiner ganz malerisch-geschmackvollen Assemblagen durchaus keine «Objets», denen irgendeine über das rein Pikturale hinausgehende Bedeutung zukommt: das Holz ist ihm bloßes Malmaterial, wie die bedruckten Papierfetzen, die er – wohl unter dem Eindruck der «Neuen Realisten» – in jüngerer Zeit wieder einführt. Mosers jüngste Werke knüpfen in verschiedener Hinsicht wieder an jene der Kriegszeit an. Es werden psychische Situationen geschildert, deren Zusammenhang mit wirklichen gegenständlichen Situationen wieder ersichtlich wird: Momentaufnahmen, komplexe Registrationen optisch-akustischer Erfahrungen. In der Vergegenwärtigung der «Rue de Lombard», aber auch in den «Motocross»- und «Concierge»-Bildern zeigt sich Mosers wache psychische Sensibilität für die Unruhe und Dynamik heutigen Lebens – und seine Fähigkeit, dieses Erlebte in satter, nerviger «peinture» zu formulieren.

Eine besondere Überraschung dieser wertvollen Œuvre-Ausstellung sind die kleinformatigen Pastell- und Fettkreideblätter aus der unmittelbaren Nachkriegszeit; auch die neuesten Blätter haben subtile Transparenz und eine neue, festliche Leuchtkraft. S.v.M.

Zürich

Reimer Jochims
Galerie Staffelei
29. August bis 24. September

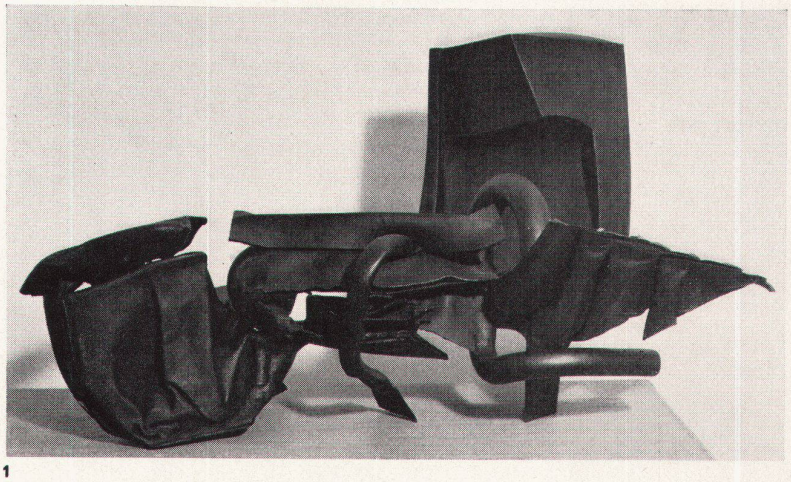
Es war das erstemal, daß in der Schweiz Bilder von Reimer Jochims gezeigt wurden. Jochims ist 29 Jahre alt, stammt aus Kiel und lebt seit 1956 in München. Man wurde auf ihn aufmerksam, als er 1962 in Wiesbaden und Hamburg in einer Gruppenausstellung, zusammen mit Dorazio, Graubner, Jürgen-Fischer und Berner, ausstellte. Die Gruppe nannte sich «Komplexe Farbe». Sie machte von sich reden, weil sich die Maler auch in Manifesten und Aufsätzen erklärten und sich Rechenschaft über ihre Malerei ablegten. Gesamthaft gesehen, wandte sich die Gruppe gegen den Tachismus und wollte das Bild wieder durch ein überlegtes Malen, aus der intensiven Verbindung von Farbe und Fläche, entwickeln.

Innerhalb dieser Gruppe erwies sich Jochims bald als der konsequenteste. Mit Fleiß und Methode – und hierin Josef Albers durchaus verwandt – entwickelte er Reihen von «chromatischen Flächen». An der Zürcher Ausstellung war er mit 13 Bildern vertreten. Neben den «chromatischen Flächen» zeigte er auch 4 «chromatische Reliefs». Es ist die Beschränkung auf diese beiden Typenreihen und die damit verbundene innere und handwerkliche seriöse Durcharbeitung, welche Jochims Kunst mehr und mehr zu einem Pol innerhalb der wechselvollen Entwicklungen der deutschen Malerei werden läßt. Auf alle Fälle wurde ihr Fehlen an der Documenta von mehreren Kritikern aus verschiedenen Lagern festgestellt.

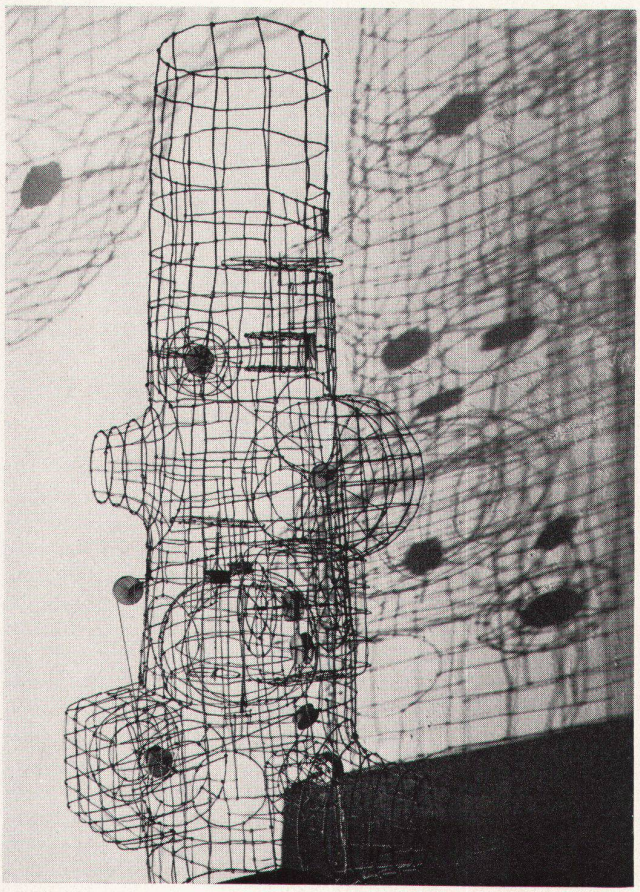
Die «chromatischen Flächen» entstehen durch eine mehrschichtige Behandlung der Leinwand mit einer oder einigen wenigen Farben, und zwar so, daß sich entweder im Zentrum oder am Rand die Farbintensität verdichtet. Es entsteht eine Farbhaut, die ein Spannungskontinuum darstellt. Die Identität von Farbe und Fläche – so beschreibt Jochims den Vorgang selbst – erscheint als Bewegung. Das Bild ist damit nicht mehr Projektionsfläche, sondern die Fläche selbst. Einen Schritt weiter zu einer noch erlebnisreicheren, noch mehr Bewegung hervorrufenden Malerei bilden die «chromatischen Reliefs». Das Bild ist aufgeteilt in eine große mittlere Zone und zwei sehr schmale Randzonen als oberen und unteren Abschluß, die einige Millimeter tiefer liegen als die mittlere Zone. Auf dieser findet ein ähnlicher Vorgang statt wie bei den «chromatischen Flächen», mit dem Unterschied, daß die Bewegung nicht mehr zentral verläuft, sondern horizontal, zum Beispiel von einem Hellgrau zu einem Dunkelgrau, von links nach rechts. In den beiden Randzonen treten die Farben der mittleren Zone als gleichmäßige optische Mischung auf. Die Effekte, die durch das unwillkürliche Ablesen des Bildes in horizontaler und gleichzeitig auch in vertikaler Richtung entstehen, sind sehr nüanciert und bilden für das Auge, das sich für sensible Schwingungen begeistert, einen Genuß. Allzu kleine Formate haben etwas Mühe neben den großen, da ihre Vibration zu rasch abbricht oder sich gar nicht recht entwickeln kann. Go.

Pariser Kunstchronik II

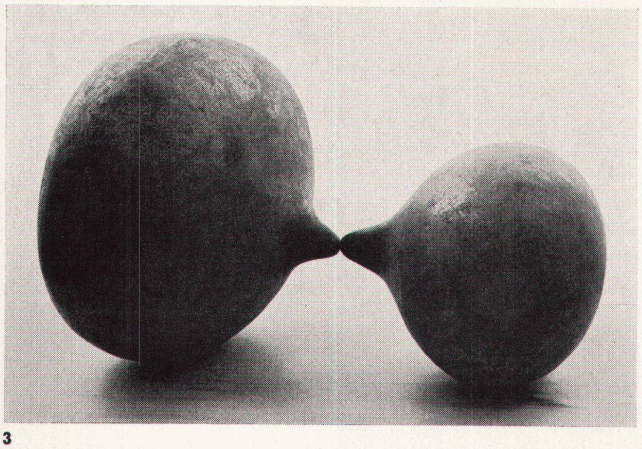
In den Vorsommermonaten herrschte in Paris eine allgemeine Vor-Biennale-Stimmung, indem nämlich die «Nouvelle-Figuration»-Gemälde Bernard Dufours (Galerie de l'Œil), Skulpturen von Ipoustéguy (Galerie Claude Bernard) und surrealistisch anmutende Gemälde von Cremonini (Galerie du Dragon), alles Werke, die man später an der Biennale von Venedig wieder antreffen konnte, erschienen. Jeanne Bucher zeigte «Le Journal 1962–1964» von Bissière, sehr einfach präsentierte Holzplaketten des Meisters, die ergänzend zu den in der Biennale gezeigten größeren Gemälden wirkten. In diesem Rahmen erfreute es auch, besondere geistige Affinitäten Bissières entdecken zu können («Hommage à Corot»). Um den Reichtum anzudeuten, welcher dem fleißigen Besucher angeboten wurde, wären noch folgende internationale Ausstellungen anzuführen: «8 Amerikaner aus Paris» (Centre Culturel Amé-



1



2



3

1
Robert Müller, Le Martyre, 1963. Eisen. Galerie de France

2
Harry Kramer, Automobile Skulptur. Eisendraht. Galerie Kerchache

3
Isamu Noguchi, Mitosis, 1962. Bronze. Galerie Claude Bernard

ricain), «6 Amerikaner aus Amsterdam» in der gleichen Galerie, der Amerikaner Hultberg (Galerie du Dragon und Galerie Anderson-Mayer), sein Landsmann Morris Louis (Galerie Lawrence), die Pop-Artisten Rauschenberg, Rosenquist, der Bildhauer John Chamberlain (Galerie Sonnabend) usw., der Bildhauer Scheps-Scheps (Galerie J), Golub (Galerie Iris Clert), Télémaque (Galerie Mathias Fels), Bettencourt, Dado und Matta (Galerie Daniel Cordier), der Naive Boix-Vives (Galerie Breteau), 5 Griechen aus Griechenland (Galerie Domec), die Gruppe «Kendra» der in Paris lebenden Griechen (in der neuen Galerie A), der Grieche Karahalios (Galerie Anderson-Mayer), Gaïtis (Galerie A) und andere, zwei in Deutschland besonders anerkannte deutsche Maler, E. W. Nay (Galerie Knoedler) und Fritz Winter (Galerie Marbach), die vom Kritiker Henry Galy-Carles ausgewählten japanischen Illustrationen von «Haiku»-Gedichten (Galerie Houston Brown) und die «Peintres Algériens» (Musée des Arts Décoratifs).

Daß die Bildhauerei auch in der letzten Zeit im allgemeinen Ausstellungsrhythmus einen immer größeren Platz einnimmt, bewiesen die vielen Manifestationen und Einzelausstellungen, die wir hier auch nur aufzählenderweise erwähnen können. Chillidas monumentale Holzskulpturen (Galerie Maeght), Robert Müller (Galerie France), Kramer (Galerie Kerchache), Dodeigne (Galerie Jeanne Bucher), Philolaos (Galerie A), Alexander Moll (Galerie La Demeure), 4 Bildhauer der «Symposia» (Galerie du Haut Pavé), Isamu Noguchi (Galerie Claude Bernard), Marta Pan (Galerie Iris Clert). Auch im Musée d'Art Moderne hat man neue Säle für die Bildhauerei eingeräumt, und die Gattin Pevsners hat dem Museum Werke für die Salle Pevsner geschenkt. Um im Park des Musée Rodin den «Formes humaines» Platz zu machen, ist der Salon de la Jeune Sculpture nach der Salle Balzac (Galerie Creuze) gezogen, während jetzt die «Sculpture Allemande» den «Formes humaines» im Park des Musée Rodin nachfolgen durften. Im Musée des Arts Décoratifs überraschten originelle Musikinstrumente der Frères Baschet, sehr ästhetische Stahl- und Glasgebilde, deren Stäbe zum Beispiel in Schwingungen geraten und dadurch überraschende Klänge hervorbringen.

Wer sich aber an anerkannte ältere Werte halten wollte, fand die Kunst der Hethiter (Petit Palais), «Trésors d'art de Thaïland» (Musée Cernuschi), «Totems, Emblèmes et Blason» (Musée Guimet) und im Institut Néerlandais die außergewöhnliche Ausstellung der französischen Handzeichnungen aus holländischem Privatbesitz, eine kleine, bescheidene Ausstellung «Le dernier amour de Toulouse-Lautrec» (Galerie de l'Œil), die Impressionistensammlung Staehelin aus Basel und die sehr wertvolle Collection Lefère (Musée d'Art Moderne), welche zum Teil dem gleichen Museum geschenkt worden ist, Marcoussis (Musée d'Art Moderne), die Doppelausstellung Kupka (Bilder bei Carré, Gouachen bei Flinker), Wandteppiche von Jean Lurçat, «Le chant du monde», in einer spektakulären Aufmachung, Wandteppiche von Prassinos, die sehr schönen «Hommages à Shakespeare». Wenn der Leser sich nun durch die lange Namenliste ermüdet fühlt, so durfte sich der kunstbeflissene Besucher der Stadt nicht gestatten, andere Ausstellungen zu übergehen; so Claude Georges (Galerie Point Cardinal, Christoforou und Asger Jorn (Galerie Rive Gauche), Noël (Galerie Facchetti), Ubac (Galerie Maeght), Music, Hartung (Galerie de France), Franz Kline und Fautrier (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Tápies (Galerie Stadler), Fiorini (Galerie Jeanne Bucher).

Sonia Delaunay hat dem Musée d'Art Moderne eine bedeutende Schenkung übergeben, die vorübergehend im Pavillon Mollien des Louvre zu sehen war. Sie umfaßt sechzehn Gemälde, Mosaiken, Reliefs von Robert Delaunay sowie zwölf Gemälde, Stoffe, Bucheinbände und anderes von Sonia Delaunay selbst. Diese Werke standen einander jeweils in chronologischer Reihenfolge gegenüber und ließen des Malerehepaars gemeinsame Entwicklung deutlich erkennen.

4

4
Asger Jorn, Collage, 1964. Galerie Rive Gauche

5
Cappiello, Plakat, 1902

Photos: 3 Rudolph Burckhardt; 4 Apers, Paris

5

Nur kurz soll hier noch von zwei lohnenden Ausstellungen, die glücklicherweise beide bis im Oktober geöffnet bleiben und hier später gründlicher besprochen werden sollen, erwähnt werden. Es handelt sich um die großartige Sammlung «La Belle Epoque, 100 affiches» im Pavillon de Marsan (Louvre) und um die «Mythologie quotidienne» im Musée d'Art Moderne, deren Kunstwerke mit pop-artistischem Einschlag der Kritiker Gassiot-Talabot ausgewählt hat. Bei beiden Manifestationen bildet das Alltagsleben den Inhalt, bei der ersten zweckbedingt in das Plakat gebannt, meistens humoristisch oder sentimental, bei der andern als direkte Aussage des Künstlers gemeint.

Jeanine Lipsi

Londoner Kunstchronik

I.

Im Laufe dieser Saison wurde ganz offenkundig, daß das, was als frische Brise begonnen hatte, inzwischen zu einem Sturm von Windstärke zehn angeschwollen war. Die amerikanische Pop Art hatte es fertiggebracht, die bisher höchste Zahl von Besuchern in die offiziöse Whitechapel Gallery zu locken. Die englischen Künstler, die sich dem gleichen Trend verschrieben hatten, tauschten die typische Eigenart der Pop Art gegen etwas ein, das verfeinerter und ästhetischer wirkte. Und dann kam Robert Rauschenbergs gewaltiger Publikumserfolg, in dem eine ähnliche Tendenz zum Ausdruck kam. Man kann ihn als einen amerikanischen Kurt Schwitters bezeichnen, das heißt, daß bei ihm alles, was Schwitters vor vier Jahrzehnten schon gemacht hatte, nun noch mehr aufgebauscht erscheint, mit starken Farbeffekten und einem Schuß Tachismus auf Publikumswirkung hochgetrieben. Es war vor allem die absolute Freiheit, genau das zu tun, was einem gerade in den Kopf kam, was die Engländer so sehr überraschte. Sie selber hätten so etwas nie gewagt; aber indem sie den andern nachfolgen, werden sie den Trend «verschönern» und perfektionieren. Eine weitere Bombe war die Ausstellung «Die junge Generation 1964», die von der Peter Stuyvesant-Stiftung Unterstützung erhielt (beide Whitechapel). Die Namen waren hier Derek Boshier, Patrick Caulfield, Anthony Donaldson, David Hockney, John Hoyland, Paul Huxley, Allen Jones, Peter Phillips, Patrick Pricktor, Bridget Riley, Michael Vaughan, Brett Whiteley – alle Angehörige der Generation, die die britische Kunst auch auf der letzten Pariser Biennale der Jungen vertreten hatte. Pop Art, Neo-neo-Primitivismus, Werbetechnik, erotomanische Halbabstraktion, kinetisch-physiologische Experimente mit ästhetischer Zielsetzung – das sind die hervorstechendsten Merkmale. Sie sind nicht neu, sie haben alle auf dem Kontinent ihre Vorläufer gehabt, die so weit zurückreichen wie zum Dadaismus, Surrealismus, *l'art brut,* zu den Künstlern der Denise Renée, den amerikanischen Imagisten – aber dennoch schlugen sie wie eine Bombe ein. Die gesamte Tradition ist über den Haufen geworfen (sie tritt nur noch als Element einer Art Heimweh in Erscheinung, so wenn beispielsweise Rauschenberg in seine Werke Reproduktionen klassischer Kunstwerke aufnimmt). Es herrscht Fröhlichkeit, ein starker sinnlicher Reiz, sorglose Nonchalance und vor allem: Jugend, barbarische Jugend.

David Hockney war es, der die englische Pop Art in die Weltarena trug. Er gewann den Preis für Werke ausländischer Künstler in der Graphikabteilung der dritten Pariser Biennale 1963 und erhielt soeben auch den Großen Preis (den 1956 noch ein Ben Nicholson gewonnen hatte) auf der alle zwei Jahre stattfindenden Internationalen Ausstellung des Bianco e Nero in Lugano (März 1964). Seine Einmann-Ausstellung (Kasmin) enthüllte eine Kombination von Elementen des frühen Kandinsky, des Jugendstils, Francis Bacons, Max Ernsts und – Pop Art.

Die Tooth Gallery war die erste Kunstgalerie, die diesen Kunsttyp in London propagierte. Diesmal zeigte sie neue Werke von Howard Hodgkin, Allen Jones und vor allem die konstruktiv-surrealistischen Kompositionen Derek Hirsts, die die Magie des Unbekannten ausstrahlen. Ein subtiles konstruktives Element, mit starken Farbeffekten aus der Gegend des Kinderbaukastens und südamerikanischer Indianerkunst kombiniert, und dazu eine Spritze Pop – das etwa kann Joe Tilsens bemalte Holzarbeiten definieren (Marlborough). Er und Hockney repräsentieren den neuesten englischen Trend in seinen beiden extremsten Erscheinungsformen. Hohen Kunstwert besitzen die großen Kompositionen Robyn Dennys. Sie haben, trotz ihrer Größe, kammermusikalische Qualität. Ein überfeinerter Farbensinn und das Raffinement linearer geometrischer Elemente sind ihre hervorstechendsten Merkmale. Der Amerikaner Morris Louis mit seinen vertikalen Farbstreifen (Rothkos Farbzonen sind horizontal geordnet) und der Engländer Roland Smith mit seinen gemalten, in den Raum hinausragenden Konstruktionen stehen in der Avantgarde dieser Avantgarde (beide Kasmin). Harold Cohen, der seine Figuren, Zeichnung und Farbe in strengen halbsymbolischen Mustern wohl auszubalancieren

weiß, ist jetzt «angekommen» (Robert Fraser). Friedel Dzubas, ein ehemaliger Schüler Klees, gilt mit seinen fernöstlichen Farbflecken auf riesigen Leinwandflächen als große Entdeckung, wagemutig und gefällig zu gleicher Zeit (Kasmin). Gefällig sind auch die Aluminiumsymbole des Amerikaners Alexander Liberman, die Robert Fraser erstmalig in London ausstellte. «*First Image*» hieß die Eröffnungsausstellung der New Grosvenor Gallery, in der Werke verschiedener Künstler der verschiedensten stilistischen Richtungen zu sehen waren (Ayrton, Baj, Cascella, Clough, Feiler, Hoskin, Janecek, Koenig, Konfar, Fremund, Schener, Silvestri, Jack Smith, Souza und Weschke).

Das *Institute of Contemporary Art* organisierte eine Ausstellung unter dem Titel «*The Popular Image*», die der gemischten Ausstellung von Pop Art bei Robert Fraser ähnelte, stellte weiter *Vier Junge Künstler* vor (Jarm Haworth, John Howlin, Brian Mills und John Pearson) und hatte eine noch größere Publikumswirkung mit seiner Studie für eine Ausstellung der Gewalt in der zeitgenössischen Kunst, die mit dem Expressionismus begann und sich über praktisch alle Stile und Trends der modernen Kunst erstreckte.

II.

Die große Frage in den Kreisen der modernen Kunst in England ist, welche von den beiden Ausstellungen, die ein außergewöhnliches Interesse fanden, die von Mark Rothko oder die von Emil Nolde, einen dauerhafteren Einfluß ausüben wird (beide Marlborough). Wahrscheinlich wird für die erste Zeit Rothko das Rennen machen, besonders weil er eine Zeitlang in England Wohnung zu nehmen gedenkt. Doch – *à la longue* wird sicherlich Nolde siegen, mit seinem Expressionismus, seinem Humanismus und selbst seinem Brutalismus. Seine ganz vorzüglichen Aquarelle müssen die Engländer stark ansprechen, die in der Vergangenheit die großen Meister dieser Kunst waren. Rothko ist trotz der großartigen lyrischen Geste wohl dort angelangt, was man als Extrem der Kombinierung aller möglichen nur begrenzt malgemäßen Elemente bezeichnen kann. Ähnlich vermochte auch Soutine mit den abstrakten Elementen in seinem explosiven Expressionismus einen tieferen Eindruck zu hinterlassen als sein ästhetisierender Freund Modigliani. Beide waren in einer Ausstellung des *Arts Council* in der Tate Gallery gut vertreten. Alberto Burri hat durch die Aufnahme von Kunststoff in das Arsenal seiner bisherigen Lieblingsmaterialien Sacktuch, Metall und Holz die Kraft seines Ausdrucks nicht erweitert, sondern nur verändert. Man vermißte diesmal die übliche Frische seiner Hand (Marlborough). Die Zeichnungen und Aquarelle Paul Klees aus der Sammlung Felix Klee demonstrierten das überraschende Variationsvermögen dieses vielseitigen Künstlers. Weder Picasso noch Max Ernst könnten mit ihm auf diesem Gebiet konkurrieren (Arts Council). Die *Dunn International* brachte weniger Überraschungen als erwartet. Kein ernsthafter Kunstfreund kann sich von der oberflächlichen Ankündigung verführen lassen, daß hier «die hundert führenden Künstler in der Welt von heute» vorgestellt würden. Warum nicht 35 oder 50? Man hätte genau so viele Künstler nennen können, die nicht vertreten waren. Die zweitrangigen Amerikaner jedenfalls waren im Überfluß. Namen wie Albright, Alechinsky, Peter Blake, Arthur Boyd, Calliyannis, Colville, Harold Cohen, Coughty, Cado, Stuart Davis, Dickinson, Lucien Freud, Glarner, Golub, Robert Indiana, Kelly, Kitaj, Levine, Lindner, Lundqvist, McEwen, McGarrell, Newman, Ronald, Rosenquist, Samant, Richard Smith, Holt, Town, Vallorz, Whiteley und Wyeth unter die hundert besten Künstler unserer Zeit zu rechnen ist simple Vermessenheit (Arts Council, Tate). Ein reizvolles Unternehmen war die Corot-Ausstellung mit manchem Meisterwerk unter den 48 Ausstellungsstücken (Marlborough).

Die Gulbenkian-Ausstellung unter dem Titel «Malerei und Bildhauerei eines Jahrzehnts – 54–64» machte London zum Mittelpunkt des Weltinteresses an moderner Kunst. Niemals zuvor hat es eine Ausstellung gegeben, in der Zielsetzung und Stil einer ganzen Generation in einer so konzisen und perfekten Weise eingefangen worden wären wie in dieser Ausstellung, deren Organisation und Auswahl als eine hervorragende englische Leistung an Integrität und Geschmack bezeichnet werden muß. Auf Vorschlag des beratenden Kunstausschusses der englischen Calouste-Gulbenkian-Stiftung war die Organisation der Schau und die Auswahl der Werke den Herren Alan Bowness, Lawrence Gowing und Philip James anvertraut worden. Sie arbeiteten praktisch zwei Jahre lang an dem Projekt, und ihr gesundes Urteil vor allem (von der Ausnahme einiger weniger «schwarzer Schafe» abgesehen) wird dieser Ausstellung einen Status sichern, der dem der Armoury-Ausstellung ähnelt, nämlich den schöpferischen Willen einer ganzen Ära dargestellt zu haben.

Insgesamt waren 169 Künstler aus den verschiedensten Ländern vertreten, wobei das Auswahlprinzip darauf abzielte, die Ausstellung auf jene Art von Malerei und Bildhauerei zu beschränken, die allem Anschein nach für eine steigende Zahl von Menschen in vielen Ländern als besonders charakteristisch für die genannte Zeitspanne gilt. Wenige Kataloge der letzten Zeit sind mit solch klarer Zielsetzung und solch vernünftigen Argumenten veröffentlicht worden. Er stellt ein kunsthistorisches Dokument von hohem Wert dar, was besonders die im Vorwort zum Ausdruck gebrachten Standpunkte noch unterstreichen – Gedanken über die mittlere Generation, über die Stammväter, Totemfiguren, der modernen Kunst, unter denen Kokoschka nicht genannt wurde, obwohl er mit einem seiner feinsten Gemälde der letzten Zeit, «Herodus», vertreten war, über Abstraktion, über die Struktur, über den Irrtum, den Titel für den Inhalt zu nehmen, den allgemeinen Typus für die spezifische Kunst, über Ausdruck, über Bedeutung – mit dem Vorschlag, die letzteren beiden Begriffe durch Durst und Hunger zu ersetzen, usw.

Diese Ausstellung war ein Triumph für die englische Kunst. Zum erstenmal wurde ganz offenkundig und gleichsam handgreiflich, daß England auf dem Gebiet der Kunst in die vorderste Linie nicht nur der Bildhauerei – mit Moore und Hepworth vor allem –, sondern auch der Malerei vorgestoßen ist. Ben Nicholson ist nie zuvor so kraftvoll gewesen wie heute, und wenn man sein Schaffen mit dem Burris oder Tápies' vergleicht, wird offenbar, daß er beide mit seiner Symbiose des klassischen und des modernen Stils und seiner Vorliebe für die schöne Materie längst hinter sich gelassen hat. Ben Nicholson hat sich bis auf die höchsten Höhen des gegenwärtig in der Kunst Möglichen emporentwickelt. Auch Francis Bacon war nie zuvor auf einer Ausstellung so gut vertreten wie hier: er ist ein großer Maler, und neben ihm stehen Pasmore und Ivon Hitchens (leider schlecht vertreten), und dazu kommen Roger Hilton, Peter Lanyon, Ceri Richards, um nur ein paar zu nennen. Werke von 43 englischen Künstlern waren ausgestellt, gut ausgewählt mit dem Akzent auf denjenigen, die «mitten auf dem Wege» sind – aber der höchste Triumph ging an die Avantgardegeneration, jene Künstler, die England einen Platz auf der Landkarte der modernen Kunst erstritten haben: Henry Moore, Barbara Hepworth, Ben Nicholson und Francis Bacon.

Die erste Generation junger englischer Kunsthistoriker, von führenden Gelehrten der Wiener Schule sorgfältig ausgebildet, war hier an der Arbeit gewesen. Die englische Malerei hat die kontinentalen Einflüsse überwunden, und sie hat sie verdaut, nicht künstlich aufgebläht. Das zu tun hat sie den Amerikanern überlassen. Nur eine Handvoll jungenhafter englischer Künstler stehen im Bann des Größenwahns ihrer transatlantischen Vettern. Es ist an der Zeit, der

Kolonisation der englischen Kunst Einhalt zu gebieten.

III.

London begrüßte eine feine Ausstellung von Louise Nevelsons ingeniös verwikkelten Gebilden aus Holzstrukturen, mysteriösen, aus gewundenen und geschnitzten Möbelelementen geschaffenen Kathedralen – Totempfähle eines privaten Glaubensbekenntnisses (Hanover). Mary Martins architektonische Strukturen aus Holz, Perspex und rostfreiem Stahl, alles in Schwarz und Weiß gehalten, erwiesen, wie sehr die Künstlerin heute ihre plastischen Ideen und ihre neuen Materialien beherrscht (Molton & Lords). Anthony Caro hat seinen von Germaine Richier inspirierten Humanismus weit hinter sich gelassen. Heute schafft er monumentale, mit lebhaften Farben bemalte Monstrositäten, die den Betrachter an Landwirtschaftsmaschinen erinnern, an einen Friedhof für Metallbleche, Schienen und Panzerwagenteile (Whitechapel). *Structures Vivantes* stellte erneut die vielen Möglichkeiten kinetischer Strukturen aus den verschiedensten Materialien vor, unter denen einige Arbeiten Burris einen makaber-schönen organischen Reiz ausstrahlten. Agam, Soto, Takis, Kramer, Kenneth Martin, Fontane, Uekker, Leblanc, Piene, Dunn, Sturgen-Lief, Tápies, Tinguely, Caloutsis, Medalla, Salvadori, Foldes und Page waren weitere Aussteller. Der Kontrast zwischen den elektrisch getriebenen Strukturen und den alten Mobiles à la Calder und Kenneth Martin war überraschend (Redfern). Anthea Alley hat ihre geschweißten Skulpturen weiter entwickelt und ihrem Formenschatz ein ganzes Arsenal neuer Möglichkeiten hinzugefügt. Viele ihrer Ideen erscheinen auch in Gemälden und Zeichnungen originell entwickelt (Hamilton). Elisabeth Frinks Kunst scheint etwas zu stagnieren, die aus dem fruchtbaren Boden der Formensprache einer Germaine Richier lebt und durch eine Injektion aus Michelangelo und Giacometti aufgefrischt erscheint (Waddington). Leonards in Stein gehauene Gebilde haben etwas von Rodin an sich, erweisen aber auch ein überzeugendes Gespür für Volumen und Bewegung (Roland, Browse and Delbanco). Philip Turner überrascht mit einer Kombination von Eleganz und verwitterten, gebrochenen Oberflächen. Tatsächlich ist seine Ästhetik von Tanagra beeinflußt und die rohe, rostige äußere Erscheinung nur ein Vorwand (Reid). John Wraggs düstere Aluminiumstrukturen leiten sich vom frühen Giacometti her. Eine verborgene Symbolik steckt in ihnen, gerade wie eine surrealistische Überredungsgewalt in Michael Todds Eisen-Holz-Leder-Kombinationen steckt, in denen Industrieprodukte wie Handschuhe, Bälle oder Schuhspanner Verwendung finden. Ian Stuart produziert humoristisch-mystische Montagen aus Eisenschrott (alle Hanover). Geoffrey Harris hat sich in das Gebiet des Neo-Jugendstils vorgewagt und als Ausgangspunkt Wotruba gewählt (Leicester). Koren der Harootian ist von Zadkine beeinflußt (Zwemmer). Kalinowskis einfallsreiche Montagen sind demgegenüber origineller (Robert Fraser). Eine Ausstellung von kleinen Bronzen ehrte das Gedächtnis des tschechischen Bildhauers Karel Vogel (1897–1961), der 1939 nach England emigrierte.

IV.

Es scheint bereits Bestandteil des internationalen Gesetzeskodex für das Verhalten der Künstler zu sein, in London ausgestellt zu haben. Mehr als je zuvor bemühen sich ausländische Künstler darum, ihre Arbeiten in der britischen Hauptstadt auszustellen. Aus naheliegenden Gründen waren dabei die Künstler aus den Ländern des Commonwealth besonders gut vertreten. Die Commonwealth-Biennale für abstrakte Kunst zeigte Werke von Künstlern aus Kanada, Australien, Neuseeland, Britisch-Guayana, Indien, Pakistan, Ceylon und Rhodesien. Vierzehn Künstler aus Ceylon hatten Gelegenheit zu einer Sonderausstellung, ebenso Savequain aus Indien (alle in der Kunstgalerie des Londoner Commonwealth-Instituts). Auch vierzehn Künstler aus Schottland wählten sich dieses Forum für ihre Ausstellung. Unter ihnen ragte Anne Redpath weit heraus, ebenso der verstorbene Joan Eardley und William McTaggert. Alle gegenständlich.

Die Nationalgalerie von Kanada veranstaltete in der Tate Gallery eine Ausstellung kanadischer Malerei 1939–1963, eine erschöpfende Darstellung der führenden Trends und Künstler (Borduas, Shadbolt, Riopelle, Harold Town und andere). Alleinausstellungen hatten die Australier Arthur Boyd und John Perceval (beide Zwemmer), Louis James und Trengove (beide Redfern). Das gleiche gilt für Peter Barrett (in Indien geboren) und seine Gemälde aus Griechenland. An griechischen Künstlern zeigten Caliyannis (Leicester) und Caloutsis (Redfern) ihre neuesten Schöpfungen. Weitere sechs griechische Maler stellte die Drian Gallery erstmalig dem Londoner Publikum vor: Dekoulakos, Kanaginis, Lefakis, Piladakis, Sahinis und Xenakis.

Zwei Ungarn, Gyula Konfar, ein feiner expressiver Realist, und Mihaly Schener, eine Art ungarischer John Piper, und dazu zwei Tschechen, Ota Janecek und Karel Soucek, beide mit Pariser Geschmack begabt, stellten in der Grosvenor Gallery aus. Karel Appel zeigte sechzehn Akte aus den Jahren 1962/63, alle in der Art de Kooning (Gimpel). Des Deutschen Mecksepers äußerst feine surrealistisch-realistische Phantasien waren ebenso eine Entdeckung (Molton and Lords) wie des Holländers Lucebert heftige, kindhafte Farbvisionen (Marlborough). Die Kaplan Gallery zeigte eine Auswahl von Werken kubistischer Maler, darunter von Robert Delaunay, de la Fresnaye, Gleizes, Metzinger, Haydn, Herbin, Maria Blanchard (sehr selten zu sehen), Lhote, Marchand, Marcoussis, Severini und anderen. Die Cooper Gallery präsentierte den koreanischen Maler Chong-Ha Byon (geboren 1926) mit seinem fernöstlichen Stil; die Drian Gallery stellte den Ägypter Roy Joseph Laontaris (geboren 1932) vor. Unter den Künstlern der Drian Gallery waren auch mehrere Polen, deren bedeutendster der Expressionist Marian Bohusz war. Weitere Namen: Halima Sukiennicka und Adamowicz. André Dzierzynski stellte in der Upper Grosvenor Gallery aus, und auch Grabowski zeigte einige polnische Künstler. Des Schweizers Gottfried Honegger Malreliefs und Skulpturen haben die Qualität und Verfeinerung alter religiöser Kunst. Lin Show Yu ist ein chinesischer Maler in der Nachfolge Ben Nicholsons (beide Gimpel). Unter den deutschsprachigen Künstlern ist vor allem Oskar Kokoschka zu nennen, der eine Auswahl von Aquarellen und Zeichnungen zusammen mit Werken von Henry Moore und Graham Sutherland ausstellte. Karl-Heinz Dennings Gemälde, Gouachen und Zeichnungen zeigen eine gewisse Neigung zu Sutherlands romantischer Naturanschauung (Hanover). Hans Jaenischs Bilderwelt zeigt gewisse Affinitäten zu Klee, Wols und Julius Bissier. Woty Werners Teppichentwürfe zeigten Geschmack und Originalität (beide Marlborough). Günther Gumperts nervöse Liniengeflechte auf getönten Gründen sind mit Geschmack und technischer Gewandtheit ausgeführt (Hamilton). Jaap Wagemakers Welt wurde von Tápies entdeckt (Marlborough). Mario Sironi (1885–1961) war ein italienischer Expressionist mit Verve und Grandeur (Grosvenor). John Marins Aquarelle, eine Retrospektivausstellung in der Waddington Gallery, gaben eine erschöpfende Vorstellung von der intimen Qualität dieses amerikanischen Künstlers, dessen Werk die Gegensätze von Kubismus und Expressionismus auszubalancieren versucht. Kurt Lewys Ausstellung in der Drian Gallery hatte internationale Bedeutung. Auch die Woodstock Gallery, die häufig jungen Künstlern eine erste Chance in London gibt, hatte unter ihren Ausstellern zahlreiche ausländische Künstler; das gleiche gilt für das New Vision Centre. Die Drian Gallery, ein

weiterer Mittelpunkt für die Vorstellung junger Künstler, stellte die folgenden englischen Maler aus: John Penn, Daphne Reynolds, Bernard Friedman, Frank Beanland, Barbara Russon, Frank Fidler (geboren 1910), Romy Jacob und Francizka Thomerson (geboren 1907).
Der Japaner Key Sato (Hamilton), der Pole Henryk Gotlib (Crane-Kalman), der Amerikaner Robert Courtright (Hanover), der Franzose Alain Jacquet (Robert Fraser), der Russe Mintchine (McRoberts and Tunnard), der Chinese Zao-Wou-Ki (Redfern) – sie alle repräsentieren eine Kunst von hoher Qualität, wenn auch sehr unterschiedlich im Stil. Das gleiche gilt für Henry Hayden (Waddington), den Finnen Kalle Lehmussaari und Augusto Garan (beide St. Martin), den israelischen Maler Neiman (Cooper), den Spanier Luis Molné (Madden Galleries), den Italiener Lattanzi (New Vision Centre), den Japaner Foujino (Drian), den Holländer Win de Haan (Holland Park Gallery).
Und zum Abschluß drei Ausstellungen hors concours: Henri le Sidaners (Roland, Browse and Delbanco) *Fin-de-siècle*-Gemälde, «*Vuillard et son Kodak*», eine höchst aufschlußreiche Ausstellung in der Lefèvre Gallery, und, last not least, «*Hommage au Salon d'Automne*». War diese letztere Ausstellung nicht eine eindeutige Demonstration dessen, was man unter Malerei verstanden wissen wollte, als Paris noch die erste Geige spielte? J. P. Hodin

Bücher

Jane Jacobs: Tod und Leben großer amerikanischer Städte
Herausgegeben von Ulrich Conrads
221 Seiten mit 3 Abbildungen
Bauwelt Fundamente 4
Ullstein GmbH, Berlin – Frankfurt am Main – Wien 1963. Fr. 10.60

Keine Architekturpublikation hat im letzten Vierteljahr in Europa so viel Aufsehen erregt wie dieses Ullstein Bauwelt Fundament. Endlich fühlte man einmal das Problem unseres Städtebaus von einer anderen, das heißt nicht städteplanerischen Seite, sondern aus der Nähe menschlicher Alltagserfahrung her angepackt. Jane Jacobs beginnt beim Bürgersteig. Der Bürgersteig ist der Ort der vielfältigen menschlichen Kontakte, damit aber auch der Sicherheit vor Gangstern. Beredt und aus einem Schatz großer eigener Erlebnisfülle schöpfend, schildert sie zahlreiche Beispiele solcher Vorzüge eines Bürgersteig-Lebens. Daran anknüpfend ergibt sich die überzeugende Darstellung des Niederganges des Bankenviertels in Manhattan und der Aufstieg eines ehemaligen Slums in Boston. Es ist durchaus möglich, daß Slums sich selbst regenerieren. Wichtig ist, daß eine Straße «belebt» ist; sobald sich ein gläsernes Etablissement einnistet, das nur kurze Zeit geöffnet bleibt, beginnt die Stillegung der Straße.
Wir halten diesen ersten Teil ihres stürmischen Buches für den wichtigsten, ja überhaupt für einen bedeutenden Beitrag Jane Jacobs zur Diskussion über die Planung unserer Städte. Es trifft sich, daß auch bei uns, wo die Furcht vor den Gangstern doch noch nicht so groß ist, mehr und mehr Stimmen laut werden, welche jetzt ein Mehr an kleinmaßstäblichen Leistungen im Städtebau wünschen, anstelle der Begeisterung für Expreßstraßen in alten Stadtgebieten. Jane Jacobs gibt diesen Stimmen recht, sie gibt der Stadt als großem menschlichem Erlebnis, als einer Art Heimat, recht. Und trotzdem ist auch sie ein Kind einer planerischen Zeit. Der Bürgersteig mit seinem Leben ist für sie nicht etwa hübscher spielerischer Zufall reichhaltigen Lebens, sondern er hat Funktionen zu erfüllen. Auch sie sieht Funktionen und plant. Sie gibt auch viele Ratschläge, vermengt aber allzusehr, was sich in diesem Zusammenhang nur nachteilig auswirken kann, ihre persönlichen Erlebnisse mit wirklichen, komplexen planerischen Aufgaben. Ihre Auslassungen über die Hochhäuser sind seltsam widersprüchlich, ihre Ratschläge in bezug auf die Durchschneidung von langen Blocks zur Erhaltung von mehr Straßen und kürzerer Blocks sind, abgesehen davon, daß man ja nicht «Blocks» plant – wo geplant wird –, ziemlich einfach und naiv. Schließlich fehlt ihr gänzlich, was Le Corbusier fast zuviel gab, nämlich die visionäre Sicht neuer menschlicher Behausungsformen und damit verbunden: der Anspruch an den Menschen, sich dem Jahrhundert entsprechend zu wandeln. Ihr frauliches Empfinden beginnt beim Menschen und seinem menschlichen Benehmen – das ist die eine Seite, die immer beachtet werden muß; aber nur sie zu beachten oder zu sehr zu beachten, lähmt bekanntlich schöpferisches Gestalten.
Solche Überlegungen, die sich zwangsläufig bei der Auseinandersetzung mit Jane Jacobs Werk einstellen, rütteln nicht grundsätzlich am großen Wert ihrer Initiative und können nur zur Diskussion, die sie zu entfesseln wußte, beitragen. Dem Buch ist eine möglichst weite Verbreitung unter Fachleuten zu wünschen. Go.

Esther McCoy: Wohnbau auf neuen Wegen
Musterhäuser und Bungalows. Ihre Planung, Konstruktion, Bauausführung und Wirkung. Übersetzt und bearbeitet von Oswald W. Grube
216 Seiten mit 156 Abbildungen und 88 Grundrissen
Otto Maier, Ravensburg 1962. Fr. 41.40

Dies handliche und sachliche Buch kam 1962 unter dem Titel «Modern California Houses» in New York heraus. Der deutsche Untertitel «Wohnbau auf neuen Wegen, Musterhäuser und Bungalows. Ihre Planung, Konstruktion, Bauausführung, Einrichtung und Wirkung» verspricht nicht zu viel.
John Entenza, seit 1938 Redakteur und Verleger der Zeitschrift «Arts and Architecture», startete 1945 ein Musterhausprogramm (Case Study House Programme). Seine Zeitschrift war Bauherr. Sechsundzwanzig andere Architekten arbeiteten an diesem Programm mit. Es galt in der Nachkriegszeit trotz Materialknappheit normierte Teile und vorbildliche Wohnhäuser daraus zu entwerfen. Fünfundzwanzig Modelle wurden ausgeführt, gezeigt und mehrfach verkauft. Sie trugen dazu bei, die zweckmäßige Architektur populär zu machen. Entenza konnte später darüber sagen: «Wir glauben gern, daß diese Häuser auf dem Gebiet des Wohnbaus eine Reihe außerordentlich klarer Gedanken angeregt haben ... Sie haben offensichtlich großen Einfluß auf die richtige Anwendung neuer und die sinnvolle Wiederverwendung alter Baustoffe ausgeübt und mit beachtlichem Erfolg versucht, modernen Lebensformen Ausdruck zu verleihen.»
Niemand wäre nun berufener gewesen, darüber zu schreiben, als Esther McCoy, selbst Mitglied der Redaktion der Zeitschrift «Arts and Architecture». Sie erlebte die jahrelange Entwicklung der Projekte und ihren sichtbaren Erfolg mit. Es ist dieselbe, die eine Biographie über Neutra schrieb.
Der Architekt Oswald W. Grube, der Übersetzer, besuchte einige dieser Musterhäuser in den USA und arbeitete auf dem Gebiet «Mobility» an der Universität Vancouver (Britisch-Kolumbien). Er gibt in der Einleitung zu, daß sich vieles nicht auf Europa übertragen läßt. Trotzdem scheint ihm dieses CSH-Programm ein wichtiger Beitrag für das internationale Bauen.
Das Buch gehört auf die Regale jedes Architekten und selbstverständlich in die Bibliotheken der Hochschulen. J. Hesse