

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **52 (1965)**

Heft 10: **Einfamilienhäuser**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

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.



1



2



3

dichtgedrängten Zweige tragen ca. 4 mm lange graugrüne Nadeln.

Picea abies compacta (Fichte, Rottanne) wächst gedrungen und wird stumpf kegelförmig ca. 1,40 m hoch. Ihre dichten Äste haben rotbraune Triebknospen und glänzend grüne, ca. 9 mm lange Nadeln. Im kleinen Garten mit Immergrün und niedrigen Farren zu pflanzen.

Picea abies echiniformis wächst nur bis zu 2 cm pro Jahr und wird wegen ihrer dichten Form Igelfichte genannt. Ihre gelbgrünen Nadeln sind rings um den Trieb gestellt und stehen allseitig ab. Eine der zwergigsten Formen, zusammen mit ihrer stahlblauen Abart *Picea abies echiniformis glauca*.

Picea abies Gregoryana wächst auch kugelig, im Alter unregelmäßig höckerig ca. 60 cm Höhe erreichend. Ihre dünnen, graugrünen Zweige stehen dicht zusammen.

Picea glauca conica ist eine Zuckerhutfichte aus Kanada, deren Zwergform einen regelmäßigen Kegel bildet. Ihre dichte weiche Benadelung ist hellgrün, ihre Höhe nach Jahren ca. 1 m.

Picea glauca echiniformis ist eine ganz schwachwachsende Igelform der vorher Beschriebenen mit blaugrünen Nadeln.

Picea cembra nana ist eine kleine, fünfnadelige Arve oder Zirbelkiefer, die in breitgedrungener Baumform bis 1,40 m hoch wird und blaugrüne Nadeln trägt.

Picea mugo var. *Mughus Gnom* ist noch eine winzig und zwergig wachsende Kriechkiefer, die sich auch nicht stark verbreitert.

Pinus montana Mughus Gnom ist die neuste und kleinste Latsche. Zwischen Steinen gebettet, zieht sie Kennerblicke auf sich.

Pinus strobus nana ist eine fünfnadelige Zwergweymouthskiefer mit graublauen langen Nadeln. Das ca. 1,40 m hoch werdende Bäumchen ist hübsch auf einer Rasenfläche.

Thuja occidentalis recurva nana wächst kugelförmig, und im Alter bildet sie einen bis zu 1,50 m hohen Kegel. Ihre grünen Nadeln verfärben sich im Winter bräunlich. Ein Zierbäumchen für einen Sonnenplatz im kleinen Garten oder Hof.

Thujopsis dolabrata nana, auch Hiba-Lebensbaum genannt, ist mehrstämmig ohne Mitteltrieb. Ihre dunkelgrünen, flachen Nadeln sind unterwärts weiß ge-

1 *Chamaecyparis obtusa nana gracilis*, Zwerg-Lebensbaumzypresse im Steingarten

2 Zwerg-Lebensbaumzypresse auf der Plattenterrasse

3 *Picea abies echiniformis*, Igelfichte

Photos: Jeanne Hesse, Hamburg

zeichnet. Ihre maximale Höhe ist 1 m. Eine Beschreibung der flach am Boden wachsenden Arten folgt im nächsten Heft.

J. Hesse

Ausstellungen

Isole di Brissago

Piccole mani benedette

10. Juli bis Ende Oktober

Die diesjährige Sommerausstellung auf den zwischen Ascona und Brissago gelegenen Inseln ist den Arbeiten der zehn und elfjährigen Schülern und Schülerinnen der Volksschule in Stabio (Mendrisiotto) gewidmet. Unter der Anleitung ihrer Lehrerin Lisa Cleis-Vela verfertigen sie, meist in der Freizeit, «arazzi» (Gobelins) genannte Klebearbeiten aus Stoff, Papier und anderen Materialien, die der Vorstellung und der Hand des Kindes geläufig sind. Das Ganze gehört in den Bereich der Kinderzeichnung. Die Phantasie und der Spieltrieb werden durch die Vielheit der verwendeten Materialien, unter denen auch Gräser, Blumen, Hölzer, also Organisches, erscheinen, besonders angeregt.

Das Kind geht bei seinem künstlerischen Spiel von Themen aus. Hier ist es das Leben des Dorfes, Haus, Stall, Dorfplatz, der Tages- und Jahreslauf, Legenden, Bräuche und Märchen, die das Kind zu Hause und in der Schule erfährt (also mehr als nur hört!).

Die Resultate sind bezaubernd: der Zusammenklang der Materialien, der in naiver Version den ganzen Reiz der Collage besitzt, die lapidare Sicherheit, mit der das Wesentliche einer Situation getroffen wird, die Mischung von Realismus und Primitivismus, von Detail und Abkürzung, die Sicherheit, mit der eine primitive Perspektive (aus dem Trieb zur dritten Dimension) erreicht wird, die Farbklänge, die teils blumenhaft, teils heftig kontrastierend sind, ohne je laut zu werden, die echte Poesie, in der sich die unbewußte, innere Spiritualität des Kindes ausspricht. Man erkennt hier das Fundament einer möglichen bäuerlichen Kunstübung. Die Pädagogen sollten sich überlegen, was etwa von hier aus für eine bäuerliche künstlerische Kultur geschehen könnte.

Eine Frage stellte sich: Geht eine gewisse Gleichförmigkeit der Gebilde auf die Handführung durch die Lehrerin zurück – positiv oder negativ? Aber wie dem auch sei: Es wäre sehr angebracht, die Resultate des «Kunstunterrichts» in

Stabio in geeignetem Rahmen in Zürich oder in einer der anderen Städte der Schweiz zu zeigen, weil sie zu den entzückendsten Äußerungen der Kinderkunst zählen und, ganz abgesehen davon, vermutlich für die Pädagogen aufschlußreich sind.

H.C.

Locarno

Paul Klee

Galleria Flaviana

31. Juli bis Ende September

Vor fünfundsiebenzig Jahren ist Paul Klee in Locarno-Minusio, wo er die letzten Wochen seines Lebens verbrachte, gestorben. Zur Erinnerung an diese Zeit veranstaltete die seit knapp zwei Jahren bestehende Galleria Flaviana, die in den letzten Monaten unter anderem Kollektionen von Gérard Schneider und Max Bill gezeigt hat, eine Gedächtnisausstellung, zu der Felix Klee den Hauptteil des Materials beisteuerte. Das Ausstellungslokal befindet sich in der Passage des neuen Palazzo Jelvoli; die neue Galerie hat Möglichkeiten, ein kleines Zentrum moderner Kunst in Locarno zu werden.

Die Ausstellung umfaßte gegen dreißig Werke aus den Jahren 1911 bis 1940, darunter einige von allererster Bedeutung und Intensität («Waldeinsiedelei» von 1921, der «Schauspieler» von 1923, «Intérieur mit einem Schreibenden» von 1924, «Flora auf Sand» von 1927, «Gewölk über Bor» von 1928, «Felsen von Kr» von 1932, «Labiler Wegweiser» von 1937, «Kinder spielen Angriff» von 1940). Das alles liegt heute weit zurück. Aber nichts ist gealtert trotz zeitlicher Distanzierung, und viele Bemühungen von heute, so radikal sie gedacht und geplant sein mögen, verblasen vor der inneren Kraft der Bildvorstellung und der Mitteilung, die uns Klee, Künstler ewiger Prägung, zu machen hat.

Der Leiter der Galleria Flaviana, Rinaldo Binda, hat der Ausstellung einen schönen, umfangmäßig gezielten Katalog beigegeben. Klee kommt auf verschiedene Weise zu Wort. Durch die Abbildungen zumal. Dann durch das Faksimile eines handschriftlichen Blattes, das Klee zum sechzigsten Geburtstag von Nolde geschrieben hat, sehr positiv für Nolde, mit dem schönen Schlußpassus: «Jede Region formt und färbt ihre Geheimnisse, und sehr unterscheiden sich die Hände, die sie zeitigen, je nach der Sphäre ihrer gemeisterten Meister. Das Herz der Schöpfung aber speist, für Alles pulsend, die Regionen.» Außerdem enthält der Katalog Auszüge aus Schriften Klees aus der italienischen Ausgabe

des «Bildnerischen Denkens» sowie die Einführung, die Giulio Carlo Argan dieser unter dem Titel «Teoria della forma e della figurazione» erschienenen Ausgabe vorausgeschickt hat.

H.C.

St. Gallen

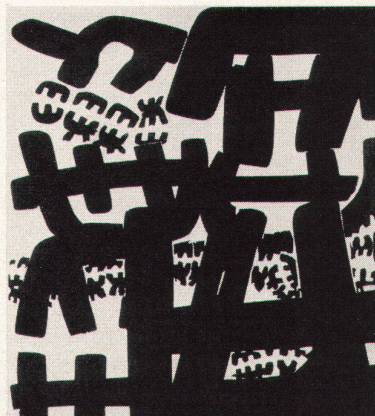
Giuseppe Capogrossi

Galerie Im Erker

24. Juli bis 11. September

Die fröhliche Zeichenschrift Capogrossis entfaltet sich in unerwarteter Vielfalt in dieser Ausstellung, in deren Katalog 27 Werke aus den Jahren 1953 bis 1964 aufgeführt werden und Dietrich Mahlow den Versuch unternimmt, 12 Buchstaben in Capogrossis Alphabet zu unterscheiden. Er lehrt sehen, daß des Malers Formenschatz reicher ist als wir glaubten. Stärker als die Abwandlung seiner Elemente fällt freilich ihre Gruppierung ins Gewicht. Sie reihen sich etwa, als ob sie einen Reißverschluß zu bilden hätten, oder sie verdichten sich zu wildem Gestrüpp. Dann wieder begegnen kleine Formen großen wie Insekten respektablerem Getier. Lust am Fabulieren entfaltet sich mit italienischer Lebhaftigkeit fröhlich und in vollendeter Form – man freute sich, der Kunst von Grüblern und Propheten für einmal entronnen zu sein.

R. H.



Giuseppe Capogrossi, Superficie 479, 1963

Pariser Kunstchronik

Während in dieser Sommersaison immer mehr Pariser Malereiausstellungen einen retrospektiven Charakter angenommen haben und man sich öfters mit der mittleren Generation, das heißt mit jener, die die abstrakte Kunst nach ihren großen

Anfängen weitergeführt hat, auseinandersetzen konnte, oder während man immer mehr «Pop-Art»-, «Op-Art»- oder «Hard Edge»-Anhänger entdecken konnte, sind die zahlreichen der Bildhauerei gewidmeten Ausstellungen besonders aufgefallen. Gerade in einer Zeit, wo es schien, als ob die Galerien mit ihren Hinweisen auf diese «mittlere Generation» oder auf die heute so offensichtlich leicht einzuteilenden Gruppierungen der jüngeren Malergeneration eine Art Introspektion der heutigen ästhetischen Wandlungen fördern wollten, zeigte es sich einmal mehr, wie viele Probleme ganz anderer Natur das Anliegen der Skulptur betreffen.

Nicht nur die Tatsache, daß Galerien viele Einzelausstellungen von Bildhauern organisierten, daß es immer mehr Bildhauermanifestationen zu sehen gab, sondern auch die Tatsache, daß in den großen Salons die der Bildhauerei gewidmeten Säle mehr Gewicht gewonnen haben, spricht für die Lebenskraft der Bildhauerei und zeigt, wie sehr das Interesse des Publikums zugunsten der Skulptur gewachsen ist (Salon des Réalités Nouvelles, Salon de Mai, Salon de Comparaison, selbst der im Juni eröffnete Salon des Artistes latino-américains de Paris, der ja Ausdruck der letzten Tendenzen ist). Es ist auch aufgefallen, wie schwer die einzelnen Bildhauer in klar zu definierende Tendenzen einzuteilen sind.

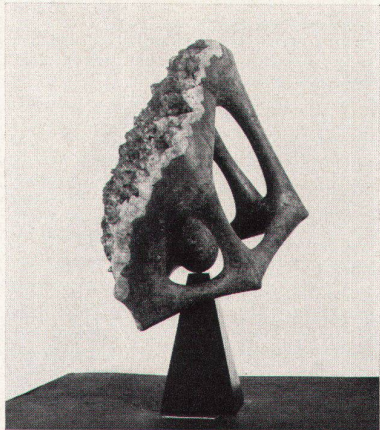
Die sehr schöne Ausstellung von Alicia Penalba, Werke von 1960 bis 1965 (Galerie Creuzevault), hat allerdings nicht eine unbekannte Bildhauerin entdecken lassen, da diese Künstlerin schon internationalen Ruhm genießt. In den letzten Werken Penalbas konnte man beobachten, wie sehr sie sich zu einer streng persönlichen Haltung durchgearbeitet hat. Nachdem man von Penalba eher die totemhaften Figuren kennt, wirken nun ihre letzten Werke viel verinnerlichter. Diese, organisch in sich selbst ruhend, scheinen plastischen Gesetzen zwingender zu gehorchen als die früheren Werke der Künstlerin, die sich mehr an die bestehenden äußeren Lebensformen anlehnten. In ihren Katalog schreibt Penalba selber: «On a bien trop parlé des formes végétales au sujet de mes sculptures. Cette période de mon œuvre, qu'on a appelé 'totémique', était menée par un besoin de spiritualiser les symboles de l'érotisme, source de toute création, état de plus en plus pur et le plus sacré de la vie de l'homme ... Cette première période (de 1952 à 1957) a vidé une nécessité intérieure. Ainsi exorcisée, ma sculpture a pris d'autres chemins qui relèvent d'une époque plus civilisée, plus complexe, à la recherche d'une perfection des moyens sculpturaux. C'est



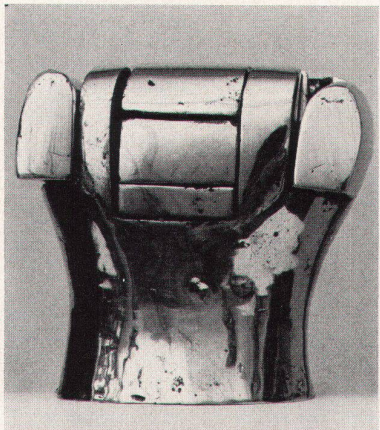
1



2



3



4

ainsi que mes sculptures ont commencé à être plus aériennes, transpercées de lumières, cherchant l'équilibre plastique dans toutes les directions ...»

Wie anders, voller Widersprüche, voller Doppelsinn sind die Skulpturen und Zeichnungen von Chavignier (Galerie Beno d'Incelli). Wenn er für seine «Autres paysages», «Manèges», «Portes» usw. das zerbrechliche Material des Gipses verwendet, so entspricht die Wahl eines so fragilen Materials wohl auch dem Bedürfnis, einem «abstrakt-figürlichen» Bereich der Statik durch beinahe materialfremde bewegte Formenspiele zu erweitern.

Pierluca (Galerie Internationale), dessen große «Lacerazioni» aus Stahl seit längerer Zeit, besonders an der Biennale in Venedig, bekannt geworden sind und im Titel schon die Frage nach einem symbolischen oder materiellen Gehalt stellen, hat sein plastisches Vokabular durch größere Bewegtheit bereichert. Innerhalb seiner großzügig gewölbten Oberflächen werden gleichsam durch Sprengung und Zerreißen wilde Faserungen und Lamellenstrukturen sichtbar. Dieses Bedürfnis nach Spannung zeugt von Pierlucas «Inquiétude», von dem Gegensatz zwischen einer äußerlich ruhigen und einer innerlich gequälten Welt.

Auch Wostan, Maler, Komponist, Dichter und Bildhauer zugleich, überrascht durch einen großen Formenreichtum und sein fast barockes Weltempfinden. Aus seinen Rhythmenspielen liest sich eine spontane Arbeitsweise ab. Eine neue Inspiration läßt ihn auch sofort ein neues Material entdecken. «Le mur habité», «Warschau 1943», «Frühling» – in all diesen Flachreliefs versucht er seinen Exaltationen so natürlich wie möglich Ausdruck zu geben. Gleichzeitig mit seiner kleinen Ausstellung in der Galerie Lara Vinci fand in Grenoble eine große Retrospektive seiner Werke, Gemälde und Skulpturen, statt; auch Kompositionen von Wostan konnte man zur Eröffnung dieser Ausstellung hören.

Der englische Bildhauer Raymond Mason (Galerie Claude Bernard) versucht in

seinen Flachreliefs, seine eher malerisch empfundene Vision der Welt wiederzugeben. Sehr alltägliche Begebenheiten, nämlich: eine Trambahn, den Carrefour de l'Odéon, das Boulevard Saint-Germain oder die Menschenmenge, will er als früherer Maler in neuen Dimensionen bildhauerisch auswerten. Nachdem ihm die zwei Dimensionen der Malerei zu wenig intensiv die ihn bewegenden Tiefen und Hintergründe wiedergeben konnten, drückt er sich jetzt in einer fast expressionistischen Sprache aus. In den «paysages» stellt er gewisse Strukturen sehr stark in den Vordergrund, und wo seine Themen nur noch als Vorwand zum Ausdruck einer fast literarischen Aussage erscheinen, stellt sich eine gewisse Affinität zu der Nouvelle Figuration ein.

In zwei weiteren Einzelausstellungen werden die Bildhauerinnen Magda Frank (Galerie La Roue) und Pat Diska vorgestellt, beide in *taille directe* arbeitend. Holz und Stein fallen durch ihre Materialgebundenheit auf. Während Magda Frank totemhafte Gebilde von streng architektonischer Haltung aus einem einzigen Stück Holz heraus schnitzt, führt Pat Diska – durch Suzanne de Coninck im eigenen Atelier präsentiert – in einer mehr vegetativen Formenwelt ebenso natürlich und auf überzeugende Weise ihren bildhauerischen Dialog mit den behandelten Stein- und Holzblöcken. Auch Anne Doyon berücksichtigt in einem hohen Maße das von ihr gewählte Material, die Faserungen des Holzes nämlich, mit denen sie ihre Reliefs als «Propositions murales» zu beleben versucht (Galerie Le Soleil dans la Tête). In der Galerie du Dragon begegneten wir Cardenas, der in dieser Galerie schon öfters ausgestellt hat. Cardenas, dessen Formenwelt (auch er hat früher Totems aus Holz geschnitzt) noch viel reicher als früher geworden ist, hat sich offensichtlich neuen Problemen gestellt. Neue Spannungsverhältnisse innerhalb seiner erweiterten Formenwelt und eine Vergeistigung, gegenüber gewissen seiner früheren «sinnlicheren» Konzeption, bezeugen auch seine neue Vision der Plastik. Wenn es für Cardenas, dem kein Material ein Hindernis bedeutet, früher ein Anliegen war, durch glatt behandelte Oberflächen eine gewisse Eleganz zu erreichen, so läßt er diese heute mit lebhaft strukturierten Ober- oder Innenflächen abwechseln, wodurch ein stärkeres Spiel des Lichts und ausdrucksvollere Ausschnitte entstehen. Die runden Formen der zugleich an den menschlichen Körper und an mechanische Gefüge mahnenden großen Skulpturen von Berrocal (Galerie Kriegel) zeigen dessen besonders reiche Formbegabung. Seine in Einzelteile zer-

1 Raymond Mason, La foule, 1963/65. Gips. Galerie Claude Bernard

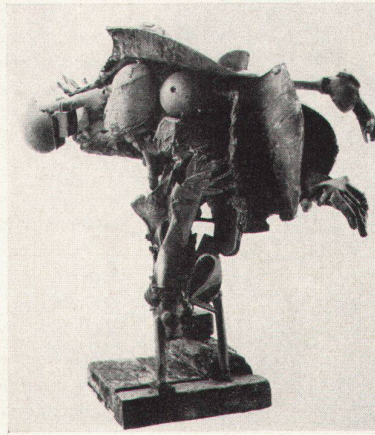
2 Pat Diska, Bal de buis, 1964. Buchsbaumholz

3 Cardenas, Nature vivante, 1961. Bois. Galerie du Dragon

4 Berrocal, Goldfinger, 1965. Polierte Bronze (3 Elemente). Galerie Kriegel



5



6



7

legbaren Skulpturen, wo jeder Einzelteil an sich schon eine Skulptur ist (kann sie doch jeder Beschauer selber wieder zusammenfügen), scheinen auf eine schon bestehende Formengesetzlichkeit hinzuweisen. Werke von Etienne-Martin aus beinahe allen Schaffensperioden, diesmal aber in Bronze gegossen, selbst die sonst im Gips so weiß leuchtenden «Demeures», konnte man in einer Doppelausstellung (Galerie Europe und Galerie Denise Breteau) betrachten. In der Galerie Jacques Massol führte André Bloc, nebst Skulpturen aus Gips, Photos seiner Wohnskulpturen, ebenfalls «Demeures» betitelt, vor, um einmal mehr auf eine Möglichkeit, die Bildhauerei in den Dienst der Architektur zu stellen, hinzuweisen. Eben diese Möglichkeit, mit Metallen Skulpturen verschiedenster Art zu schaffen, konnte man in der Ausstellung «Sept propositions pour le métal» im Student Artist Center, Boulevard Raspail, im Freien studieren. Berrocal, Delfino, Feraud, Guino, Mannoni und Storel haben dieses Material in figürlich oder abstrakter Auffassungsweise besonders belebt. Im Musée des Arts Décoratifs hat François Mathy César, Roël d'Haese und Tinguely eingeladen, ihre drei höchst verschiedenen Konzeptionen der Bildhauerei zu konfrontieren. Alle drei Bild-

hauer, die ja schon sehr bekannt sind, interessieren nur schon wegen der verschiedenen Auswahl ihres Werkstoffs und seiner Verwendung zu einer eigenen Stilschaffung. César, der im Vergleich zu Haese und Tinguely in seinen monumentalen Eisenwänden, selbst in seiner *Voiture comprimée*, fast klassisch wirkt, überrascht durch seine letzteren figürlichen Skulpturen. Neben den an Hieronymus Bosch mahnenden skurrilen Figuren von Roël d'Haese heben sich die poetisch-geistreichen «Maschinen» von Tinguely als echt fröhlich oder sogar tragisch empfundene schlichte Gebilde ab; ihre Formen entsprechen tatsächlich musischen und musikalischen Attributen, die Tinguely seinen Skulpturen bewußt beigibt.

Die sehr formenreichen Plastiken von Liberaki aus Bronze und Gips (Galerie Suzanne de Coninck), die barock anmutenden Gipsgebilde von Fenosa (Galerie Dubourg), die Doppelausstellungen der beiden Steinbildhauer Achiam und Coutelle (Galerie Paul Ambroise), die Schau von Prinner (Galerie Ivon Lambert), zahlreiche Gruppenmanifestationen und die eben erwähnten Ausstellungen beweisen das neue, starke Interesse, das man heute im allgemeinen der Bildhauerei zuwendet. Der Salon de la Jeune Sculpture, einer

der wenigen Orte, wo ein Überblick über das jeweils aktuelle Skulpturschaffen gewonnen werden konnte, ist durch die Ausstellung «Sculpture du XX^e siècle aux Etats-Unis» – ebenfalls im Musée Rodin – ergänzt worden. Hier konnte man von den konventionellsten, noch sehr akademisch arbeitenden Bildhauern über Seymour Lipton, einen sehr konstruktiven David Smith, Claire Falkenstein, Louise Nevelson bis zu den Pop-Bildhauern Oldenbourg, Stankiewicz, Chamberlain und noch viele schon bekannte Bildhauer wie Stackpole eine panorama-

5 Etienne-Martin, Demeure Opéra n°9, 1964. Holz. Galeries Denise Breteau – Europe

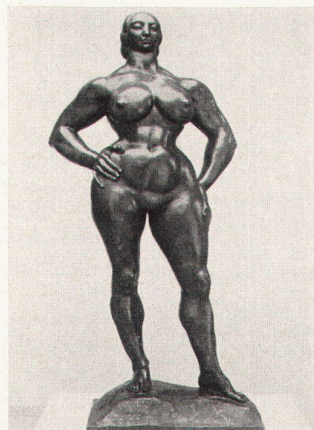
6 Roël d'Haese, La nuit de la St-Jean, 1961. Bronze. Musée des Arts Décoratifs

7 César, Armandine, 1965. Eisen. Musée des Arts Décoratifs

8 Gaston Lachaise, Standing Woman, 1932. Bronze. The Brooklyn Museum, Brooklyn

9 Leonard Baskin, Seated Birdman, 1961. Bronze. The Museum of Modern Art, New York

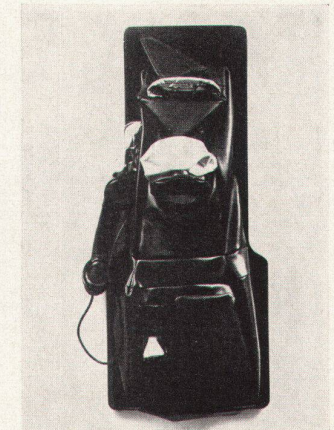
10 Claes Oldenbourg, Doux téléphone, 1963. Vinyl, Kapok, Holz. Sammlung William S. Zielier, New York



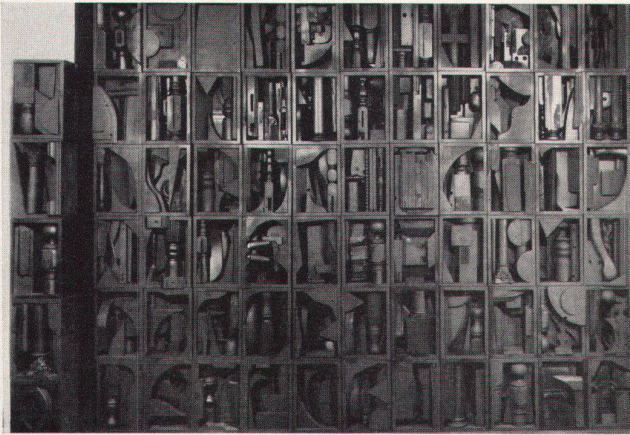
8



9



10



11

11 Louise Nevelson, Totality Dark, 1962. Holz. Pace Gallery, New York



12

12 Isamu Noguchi, Study for The Sun, 1959-1963. Bronze. Cordier-Ekstrom Gallery, New York

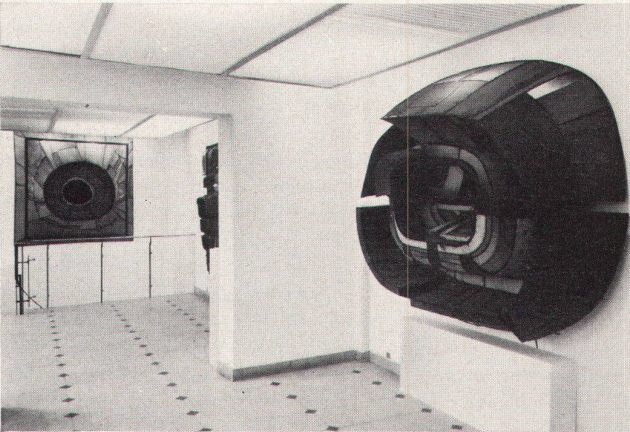


13

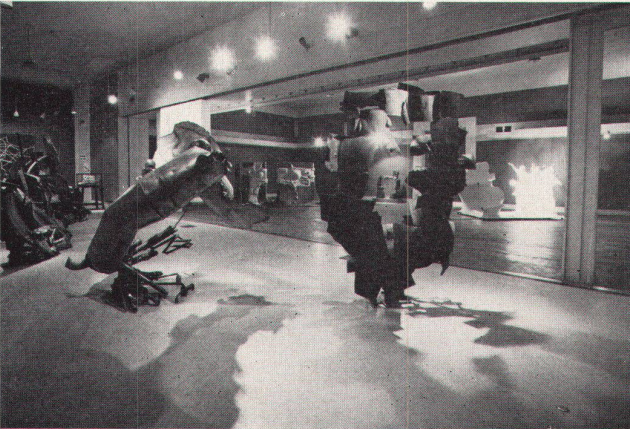
13 Richard Stankiewicz, L'oiseau d'or est souvent triste, 1957. Stahl. Stable Gallery, New York

14 Ausstellung Lee Bontecou. Galerie Ileana Sonnabend

15 Ausstellung «Babel 65» im Musée Galliera, Paris. Vorn: Plastiken von Feraud



14



15

tische Übersicht gewinnen. Auch in dieser Manifestation fiel die Eigenart der amerikanischen Bildhauerin Lee Bontecou, die kurz vor dieser Ausstellung in einer Einzelausstellung in der Galerie Ileana Sonnabend schon zu sehen war, besonders durch ihre eigenartig monumental aufgefaßten, aus Metall und Stoffen zusammengeklebten großen Formen auf. In einem dem Objekt verhafteten und zugleich abstrakt aufgefaßten Bereich läßt sie starke Bewegungen zu Gebilden erstarren, die einen tief gegliederten Raum bewohnen, wo die Grenze zwischen Tier und Maschinenwesen fast unsichtbar wird.

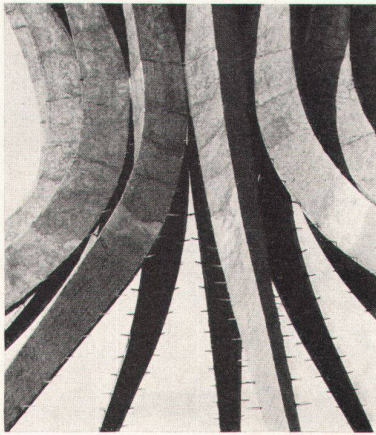
Einen Höhepunkt der großen Bildhauereiausstellungen bildete die sehr schöne Calder-Ausstellung im Musée National d'Art Moderne. Der Katalog dieser Riesenschau umfaßt 334 Werke. Von seinem Zirkus 1923-1926 bis zu den großen Stabiles konnte man über seine Schmuckstücke, die zarten Drahtplastiken, die Mobiles einen umfassenden Einblick in das Schaffen des Amerikaners gewinnen. Die gute Laune, die den Besucher dieser Schau erfaßte, ließ sich aus allen Gesichtern ablesen.

Eine in ihrer Problemstellung sehr interessante Gruppenausstellung, Babel 65, erregte im Musée Galliera, das sonst eher nur althergebrachte Werte zeigt, viel Aufsehen. In dieser Manifestation wurde nämlich ein früher sehr angenehm und geistreich wirkender Slogan in Frage gestellt. Im Vorwort zu dieser Ausstellung, wo Etienne-Martin, Boussac, Chavignier, Singer, Bischoffshausen, Cardenas, Kowalski, Viseux, Guino, Feraud, Berrocal, Bedard, Lee Bontecou, Roussil, Weinbaum und Hannich ausstellen, schreibt François Mathey: «... Il me semble en effet que l'intégration dans les conditions économiques et sociales actuelles ne peut être qu'un alibi pour les médiocres; souhaitable idéalement, elle ne sera en fait qu'une panacée décorative, une occasion de se donner bonne conscience à bon marché

en associant (ou faisant semblant) les artistes à l'édification du monde de demain. L'intention est noble, méritoire, mais l'expérience prouve que les vrais créateurs seront toujours les dupes de cette entreprise car je ne connais pas d'exemple d'une quelconque réussite. Si, il y en a une, c'est Corbu, mais à quel artiste fait-il appel lorsqu'il éprouve le besoin d'une forme ou d'une couleur à sa juste place, si ce n'est à Corbu lui-même.» In seinen Schlußfolgerungen stellt François Mathey die Frage, ob es nicht Zeit wäre, dem Künstler und dem Architekten diejenige Freiheit zu gewähren – was allerdings zur Anarchie führen würde –, daß eine gegenseitige Durchdringung zustande kommen könnte. «Il convient que l'architecte, lui-même un peu artiste, préserve l'art et, c'est sa seule justification, préserve l'artiste égaré et lui donne sa liberté totale d'expression, toute seule en marge, pour le plaisir. Il y aura des heurts, des contradictions, mais en définitive les antagonismes seront plus apparents que réels; une harmonie supérieure ... Les Architectes, ne serait-il pas temps qu'ils s'intègrent à leur tour à l'Art?»

Obgleich eine solche Manifestation viel mehr ihrer geistigen Hintergründe als der hier gezeigten Werke wegen wichtig wird, ist diese neue Stellungnahme dem Problem der Integration der Kunst gegenüber sehr ernst zu nehmen.

Gleichzeitig mit dem Pariser Kongreß der UIA (Union Internationale des Architectes) wurden drei wichtige Architekturausstellungen gezeigt. Modelle und Photos der Strukturen von Ricolais (der übrigens demnächst, von Amerika kommend, an der Ecole des Beaux-Arts lehren wird) im Palais de la Découverte. Strukturen und Kuppeln von Buckminster Fuller im Jardin des Tuileries und Projekte und Photos von Niemeyer im Musée des Arts Décoratifs. Es handelte sich um die Realisationen in Brasilia, die Universität in Jerusalem usw. Diese drei Architekturausstellungen



16
Oscar Niemeyer, Kathedrale von Brasilia. Aus der Ausstellung im Musée des Arts Décoratifs

Photos: 1 Delag; 3 Pierre Golendorf, Paris; 4, 15 Augustin Dumage, Paris; 5 Léni Iselin, Paris; 6, 7 Luc Joubert; 9 Soichi Sunami; 11 Eric Pollitzer, New York; 12 Rudolph Burckhardt; 14 André Morain, Paris; 16 Forces vives, Paris

waren um so erstaunlicher für Paris, als hier leider selten Ausstellungen von noch lebenden Architekten zu sehen sind.

Jeanine Lipsi

Bücher

Herbert Read: **A Concise History of Modern Sculpture**

310 Seiten mit 339 Abbildungen
Thames and Hudson, London 1964. 35 s.

Herbert Read baut sein Buch über moderne Plastik entwicklungsgeschichtlich in Gruppen auf und durchleuchtet das komplexe Ganze gleichzeitig von psychologischen Aspekten her, denn die rein historisch-chronologische Methode erscheint ihm von nur bedingter Exaktheit. Was sein Werk interessant, aufschlußreich und anregend macht, ist gerade diese geistige Vielschichtigkeit. Wenn Dvořák die Kunstgeschichte aus der Geistesgeschichte ableitet, so will Read Geistesgeschichte durch Kunstgeschichte erfassen, wie er ankündigt. Die Begriffe der Vitalität, harmonischen Schönheit und Transzendenz (mit symbolhaften Ausdrucksmitteln) bilden dominierende Kategorien, die er schon in seinem vorangehenden Buch: *Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness*, Faber and Faber, London 1950, anwandte. Der Doppelgriff, mit dem er einerseits chronologisch gliedert und gleichzeitig – von erweiterten Gesichtspunkten her – das

Material geistig deutet, bestimmt den speziellen Charakter seiner Betrachtungsweise. Er eröffnet damit ein dichtes Beziehungsspiel zwischen den psychischen Energien und den sinnlichen Kunstformen, wie er es in seinem Buch *«The Forms of Things Unknown. Essays towards an Aesthetic Philosophy»*, Faber and Faber, London 1960, eingehend behandelt hat.

Auf den «Vorläufer» der modernen Skulptur, Auguste Rodin, der als humaner und formaler Befreier aus akademischer Erstarrung begriffen wird, folgt als erster heutiger Bildhauer Henri Matisse, mit seiner antinaturalistischen Einstellung und seinen expressiven Akzentuierungen und Deformationen im Sinne der «freien Arabeske» (Matisse). Das Kapitel «Eklektizismus» weist – gegenüber einer sukzessiven und jeweils endogenen Entwicklung zu einer neuen Formensprache – auf die simultan wirksamen Einflüsse hin, die von diversen Richtungen her eindringen und die ästhetischen Neuorientierungen unterstützen: Die primitive, archaische, prähistorische und exotische Kunst erweist sich dabei als vielköpfiges lebendiges Agens für den modernen Gestaltungsprozeß. Hier werden – für den Verfasser – Neigungen zu den instinktiven, natürlichen Kräften spürbar, die gerade von einer Menschheit mit wachsender Industrialisation immer stärker verlangt werden. Als radikaler Bruch mit einer auf Formbeschreibung gerichteten künstlerischen Tradition wird der Kubismus hingestellt, der nur noch auf die Realität «anspielt» und einzig bildnerischen Gesetzen sich unterordnet.

Dem Verfasser ist es im Laufe seiner Auseinandersetzungen immer wieder darum zu tun, die individuellen Kräfte, die beim künstlerischen Schöpfungsprozeß wirksam sind, in den Vordergrund zu stellen. So erscheint ihm auch – wieder im Sinne eines persönlichen Freiheitsbedürfnisses – die spätere Loslösung von der kubistischen Methode bei ihren Erfindern evident, wie bei Picasso und Braque zum Beispiel, was sich aber wohl nicht ganz so eindeutig abgespielt hat, da in späteren Werken Picassos wie zum Beispiel in «Guernica» gerade die kubistische Ausdrucksweise, amalgamiert mit expressionistischen Figurationen, unterirdisch weiterwirkt. Durchaus einleuchtend hingegen ist die Auffassung Reads über die Permanenz des magischen Weltbildes, das auch für unsere Zeit Gültigkeit hat und an verschiedensten Beispielen, wie an Picassos früher Eisenskulptur (1930/1931), exemplifiziert wird, ebenso wie an den dadaistischen und surrealistischen «Objets» von Arp, Schwitters, Max Ernst und Giacometti. Gegensätzlich zu dieser magischen Einstellung wird die Haltung der «Konstruk-

tivisten», wie die Rodchenkos, Tatlins, Medunetskys, Malevichs und anderer, hingestellt, wo das von der Technik inspirierte «Ikon» unserer Gegenwart Verkörperung findet, eine Einstellung, wie sie zuerst von den Futuristen, vor allem Boccioni (1912), in Theorie und Gestaltung manifestiert wurde. Für den Abschnitt über die russische Kunst, in dem man auch dankbar bisher unbekanntes Material aus der Epoche des frühen «Konstruktivismus» sieht, ist es vor allem das 1962 erschienene Werk von Camilla Gray *«The Great Experiment: Russian Art (1863–1922)»*, erschienen bei Thames & Hudson, London 1962, und bei DuMont Schauberg, Köln 1964, auf das sich Read in seinen Beispielen mehrfach bezieht. Die Werke Gabos und Pevsners erscheinen dem Verfasser – vor allem gegenüber denen Henry Moores, der sich zu einem reinen «Vitalismus» bekennt – als Kristallisationen eines neuen Schönheitsbegriffes. Gegenüber einer nicht primär ästhetisch orientierten Kunst (Moore) hier die Dominanz harmonisch ordnender Kräfte. Bei dieser Gegenüberstellung dürfte jedoch die dynamische Räumlichkeit der «Konstruktivisten» auch ihre Gültigkeit besitzen im Sinne einer pulsierenden Lebendigkeit.

Die Gegenüberstellung Brancusi – Henry Moore, das heißt hier: des Vital-Humanen – aus mythischem Urgrund kommend (Moore) –, gegenüber einem Streben nach formaler Simplizität, die auf schlackenlose Reinheit gerichtet ist und nur in universalen Formen einer organischen Vitalität sich offenbart (Brancusi) erscheint jedoch nicht restlos befriedigend. Die auf heutige Komplexität gerichtete Kunst Henry Moores, der ja erst nach den großen Wegbereitern einsetzt, kann – nach unserer Ansicht – nicht lediglich durch die Wahl menschlicher Thematik und Form Humanität erweisen, sondern auch die monolithischen Idolgestalten eines Brancusi können in dieser Richtung wirksam sein. Sein «Seelenvogel», mythischen Ursprungs, bleibt auch nicht nur eine in sich verkapselte Edelform, sondern erreicht durch die hohe Politur kosmische Verschmelzung und innere Ausstrahlung. Dabei ist zu bemerken, daß Brancusi bewußt – wie Arp – den Menschen wieder in den Gesamtbezirk des Kreatürlichen einbeziehen will, dem er sich entfremdet hat. Ebenso ist Brancusis architektonische Himmelsleiter – die «Endlose Säule» – als humanes Symbol ewiger Himmelssehnsucht der Menschheit aller Zeiten aufzufassen. Sollte man nicht dahin den Begriff des Humanen als Auslöskraft wirksam erweitern, wenn auch losgelöst von der humanen Figuration? Gerade das, worauf Read so eindrücklich bei Alberto Giacomettis Plastik hinweist, scheint auch hier

Aarau	Galerie 6	Walter Kuhn Wilhelm Gimmi – Ernst Suter	25. September – 23. Oktober 30. Oktober – 27. November
Ascona	Galerie Castelnouvo	Kleine Meisterwerke großer Künstler	20. August – 20. November
Auvergnier	Galerie Numaga	Montheillet	2 octobre – 31 octobre
Basel	Kunsthalle	GSMBK – Marguerite Ammann	23. Oktober – 21. November
	Museum für Völkerkunde	Südamerikanische Indianer	15. Januar – 30. November
	Museum für Volkskunde	Lateinamerikanische Volkskunst	24. August – März 1966
	Gewerbemuseum	Französische Plakate der Belle Epoque	25. September – 7. November
	Galerie d'Art Moderne	Aspekte des Surrealismus 1924–1965	17. Juli – 20. November
	Galerie Beyeler	Edvard Munch	22. September – 9. Dezember
	Galerie Riehentor	Franz Fedier	16. Oktober – 13. November
	Galerie Bettie Thommen	Roland Oudot Hans Rudi Schiess	29. September – 29. Oktober 30. Oktober – 29. November
Bern	Kunsthalle	Walter Linck – Rolf Iseli Giorgio Morandi	11. September – 17. Oktober 22. Oktober – 28. November
	Anlikerkeller	Maria Uebersax	9. Oktober – 31. Oktober
	Galerie Verena Müller	Hermann A. Sigg Hans Pothoff – Walter Sautter	2. Oktober – 24. Oktober 30. Oktober – 21. November
	Galerie Spitteler	Franz Gertsch Lucette Hafner – Yvan Rančić	1. Oktober – 24. Oktober 30. Oktober – 20. November
Brig	Galerie Zur Matze	Druckgraphik Henri Roulet	4. Oktober – 21. Oktober 22. Oktober – 11. November
Carouge	Galerie contemporaine	Claude Jagat David Rowe	7 octobre – 27 octobre 28 octobre – 17 novembre
Chur	Kunsthhaus	Otto Meyer-Amden	19. September – 24. Oktober
Eglisau	Galerie am Platz	Heinrich Müller	25. September – 24. Oktober
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Genève et le Mont-Blanc Estampes japonaises	16 octobre – 12 décembre 28 août – 31 octobre
	Athénée	Laffont Adrien Holy	8 octobre – 27 octobre 29 octobre – 17 novembre
Lausanne	Galerie Bonnier	Lucio Fontana	15 septembre – 31 octobre
	Galerie Bridel	Ninon Bourquin Nicole Rossat	30 septembre – 20 octobre 28 octobre – 17 novembre
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Hélène Chmetz	16 octobre – 31 octobre
Luzern	Galerie Räber	Axel Egglar	23. Oktober – 31. Dezember
Pully	Galerie La Gravure	Nanette Bussat – Pierre Siebold	1 ^{er} octobre – 23 octobre
Rorschach	Heimatmuseum	Willy Koch	26. September – 24. Oktober
St. Gallen	Kunstmuseum	Picasso. Graphik 1904–1965	2. Oktober – 14. November
	Galerie Zum gelben Hahn	Werner Kreuzhage	8. Oktober – 6. November
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Werner Schaad	26. September – 7. November
Sion	Carrefour des Arts	Charly Cottet	16. Oktober – 5. November
Sissach	Schloß Ebenrain	Jakob Probst	25. September – 31. Oktober
Solothurn	Galerie Bernard	Louis Soutter Hans Berger	2. Oktober – 28. Oktober 30. Oktober – 1. Dezember
Thun	Kunstsammlung	Fred Stauffer – Rudolf Zender – Gustave Piguet	18. September – 24. Oktober
	Galerie Aarequai	Fernand Giauque	9. Oktober – 2. November
Winterthur	Galerie ABC	Hans Georg Kägi	2. Oktober – 30. Oktober
Zofingen	Galerie Zur alten Kanzlei	Bettina Heinen	16. Oktober – 7. November
Zug	Galerie Altstadt	Max Gubler	23. Oktober – 20. November
Zürich	Kunsthhaus	Zadkine Gabo	11. September – 24. Oktober 30. Oktober – 30. November
	Kunstgewerbemuseum	Beispiel Japan. Bau und Gerät	11. September – 24. Oktober
	Strauhof	Friedrich Keller – Hermann Jakl – Clément Moreau	13. Oktober – 31. Oktober
	Galerie Beno	Hans Dannacher – Rolf Gautschi – Pierre Gürtler – Werner Thaler	29. September – 30. Oktober
	Galerie Suzanne Bollag	Vera Haller	15. Oktober – 16. November
	City-Galerie	Alain Jacquet	7. Oktober – 31. Oktober
	Gimpel & Hanover Galerie	Sonia Delaunay	1. Oktober – 30. Oktober
	Galerie Semiha Huber	Rufino Tamayo	9. Oktober – 30. November
	Galerie Daniel Keel	Phan Dac Thiem	28. September – 23. Oktober
	Galerie Orell Füssli	Peter Thalman Karl Landolt	25. September – 16. Oktober 23. Oktober – 13. November
	Galerie Palette	Pierre Terbois	9. Oktober – 4. November
	Rotapfel-Galerie	Franz Rederer Ernst Denzler	1. Oktober – 26. Oktober 30. Oktober – 27. November
	Galerie am Stadelhofen	Max Gubler	23. Oktober – 18. Dezember
	Galerie Staffelei	Bruna Gasparini – Luciano Gaspari	25. September – 21. Oktober
	Galerie Walcheturm	Ingendahl	1. Oktober – 31. Oktober
	Galerie Wenger	Jeunes graveurs suisses	1. Oktober – 31. Oktober
	Galerie Wolfsberg	Adolf Herbst – J. Jones	7. Oktober – 30. Oktober
	Galerie Renée Ziegler	George Baker Miguel Berrocal	18. September – 19. Oktober 19. Oktober – 25. November
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr