

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 52 (1965)
Heft: 12: Fünf Bauten ; Paul Klees Spätwerk

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: 20.02.2026

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

Kunstpreise und Stipendien

Eidgenössische Stipendien für freie und angewandte Kunst

Das Eidgenössische Departement des Innern teilt mit: Schweizerkünstler, die sich um ein eidgenössisches Stipendium für das Jahr 1966 bewerben möchten, werden eingeladen, sich bis zum 15. Dezember 1965 an das Sekretariat des Eidgenössischen Departements des Innern zu wenden, das ihnen die Anmeldeformulare und die einschlägigen Vorschriften zustellen wird.

Die Bewerber wollen angeben, ob sie auf dem Gebiete der *freien Kunst* (Malei- rei, Bildhauerei, freie Graphik, Architektur) oder der *angewandten Kunst* (Kera- mik, Textilien, Innenausbau, Photogra- phie, angewandte Graphik [Buchillustration, Plakate, etc.], Schmuck usw.) konkurrieren. – Altersgrenze für die Beteili- gung am Wettbewerb für freie Kunst: 40 Jahre.

Prämiierung der besten Plakate 1965

Der nächste Wettbewerb zur Ermittlung der besten Plakate des Jahres wird anfangs 1966 in Zürich stattfinden. Schwei-zer Künstler und seit mindestens zwei Jahren in der Schweiz wohnhafte aus- ländische Künstler, schweizerische Drucker und Auftraggeber, die Plakate zur Jurierung vorlegen möchten, werden gebeten, sie bis zum 15. Dezember 1965 an die Direktion der Allgemeinen Plakat- gesellschaft, Postfach 8027 Zürich, ein- zusenden, wo auch die Anmeldeformu- lare zu beziehen sind.

Gemäß Reglement werden nur die im Jahre 1965 hergestellten und ausgehängten Plakate berücksichtigt.

Eidg. Departement des Innern

sammengestellt. Der Gesamteindruck war von großer Gepflegtheit, mehr als von ursprünglicher plastischer Wucht. Die Auswahl umfaßte vor allem Werke aus den letzten zehn Schaffensjahren der Bildhauerin, deren künstlerische Anfänge in den späten zwanziger Jahren liegen. Je eine Plastik von 1936 und 1949 waren da, um die Kontinuität zu markieren, mit der sich dieses Werk entwickelt hat. Barbara Hepworth besuchte die Akademie von Leeds zusammen mit Henry Moore, mit dem sie auch das formale Anliegen der Hohlform in der Plastik verbindet: die erste «durchbohrte Form» von ihrer Hand datiert von 1931. Will man den Bereich abstecken, in dem sich die Kunst von Barbara Hepworth abspielt, so sind außer Moore noch Brancusi und Arp zu nennen, die sie 1932 in Paris kennengelernt. Ihnen ist sie in den einfachen, monumen-talen Außenformen ihrer Plastiken verwandt; doch Barbara Hepworth bricht die geschlossenen Körper auf und bringt die Hohlform in Spannung zum Gesamtvolume. Charakteristisch sind die Saiten, mit denen sie oft diese Hohlräume ausspannt, um Perspektive vor- täuschend, Raum einzufangen.

Das ganze Werk ist von einer archai- schen Haltung geprägt: in Biographie und Katalogtext wurde denn auch das Erlebnis Griechenland sehr betont, auf das auch die Titel der Plastiken öfters an- spielen. Ich muß gestehen, daß mich der Geist der griechischen Plastik durch das Werk von Barbara Hepworth nicht bee- rührt hat, wie ich überhaupt ihre Werke kaum je als plastisch empfunden habe. Dagegen war die kühle Vornehmheit äußerst angenehm, die aus jedem ihrer Werke spricht.

c. h.

GSMBK, Sektion Basel – Marguerite Ammann

Kunsthalle
23. Oktober bis 21. November

Für einen Monat gehörte die Kunsthalle den Künstlerinnen. Das brauchte nicht besonders erwähnt zu werden, wäre nicht in Reden und Besprechungen so viel Wesens daraus gemacht worden. Solange man Bilder nicht einfach gut, mäßig oder schlecht finden kann, ohne in den Verdacht zu geraten, die Qualität für ein sekundäres Geschlechtsmerkmal zu halten, und solange noch so viel von Emanzipation geredet wird (wenn auch in schonendsten Umschreibungen), ist sie jedenfalls noch nicht vollzogen. Ge- nug davon: die Basler Künstlerinnen der GSMBK, «Gsambinen» genannt, füllten die Räume der Kunsthalle ebenso ehrenhaft wie vor kurzem noch die Gsambisten. Ihre Zahl und die Gerechtigkeit

(gegenüber den von dieser Chronik eben- falls vernachlässigten Männern) erlaub- ben es jedoch nicht, im einzelnen auf diese interessante Ausstellung einzugehen.

Für Marguerite Ammann (1911–1962) wurde im großen Oberlichtsaal eine Gedächtnisausstellung veranstaltet. Der Liebreiz ihres Werkes hat der Künstlerin eine getreue Sammlergemeinde geschaf- fen, die freudig zu dieser Ausstellung beigetragen hat. Von allen Basler Künstlerinnen ist Marguerite Ammann wohl diejenige, die es am besten verstanden hat, einen unverkennbar eigenen Stil zu prägen, dem sie, wie die Ausstellung nun zeigt, bis zuletzt treu geblieben ist. Daß kaum eine stilistische Entwicklung fest- zustellen ist, mag daran liegen, daß Mar- querite Ammann Peinture naïve pflegte, die von Natur ahistoisch ist. Diese Be- merkung ist sogleich zu korrigieren: naiv ist ihre Stellung zur Welt, in der sie lebte, oder genauer: in der sie sich ein künst- lerisches Paradiesgärtlein ausgespart hat. Die künstlerischen Mittel dagegen sind mit voller Kenntnis eingesetzt; ja es zeigt sich in jedem Bild das technische und geschmackliche Raffinement der ausgebildeten Graphikerin.

Verschiedene Elemente haben sich in ihrem Werk zu einem eigenen Stil ver- schmolzen: die Welt der persischen und indischen Miniaturen, der jugoslawi- schen Hinterglasbilder (Generalic) und der Appenzeller Bauernmalerei gehörte zur Erlebnissphäre dieser kultivierten Städterin. Verklärte Stadtansichten von Paris, Venedig, Basel, wirkliche Landschaften und märchenhafte Parkanlagen bilden die Welt, die Marguerite Ammann mit Paradiesvögeln, Schwänen, Einhörnern und Pegasusen, mit Prinzessinnen und Pierrots bevölkert.

Die Welt von Marguerite Ammanns Kunst ist ein Jungmädchenraum ge- nannt worden. Diese Bemerkung stimmt, aber sie hat zwei Seiten: der Poesie der liebenswürdigen Reinheit kann wohl nie- mand die Sympathie versagen; aber es ist vorstellbar, daß so viel Lieblichkeit manchmal schwer zu ertragen ist. c.h.

Ausstellungen

Basel

Barbara Hepworth

Kunsthalle
14. September bis 10. Oktober

Der British Council in London hat für den Kontinent diese Auswahl aus dem Werk der gefeierten englischen Plasti- kerin zu einer Wanderausstellung zu-

Les peintres et le livre

Kupferstichkabinett
4. September bis 31. Oktober

In der modernen Sammlung des Basler Kupferstichkabinetts nehmen die Bücher mit Originalgraphik einen Vorzugsplatz ein. Es handelt sich nicht um «illustrierte Bücher» im herkömmlichen Sinn, in de- nen der Schriftsatz mit Reproduktionen nach dekorativen Zeichnungen aufgelok- kert wird. Es sind bibliophile Ausgaben, in denen Maler und Bildhauer dem Text

vollgültige Kunstwerke gegenüberstellen: Radierungen, Holzschnitte, Lithographien, in limitierter Auflage direkt von der Platte, vom Holzstock oder vom Stein gedruckt.

Es ist ein neuer Buchtypus, der da in dem so gerne als ungeistig verlästerten 20. Jahrhundert von den Künstlern und Kunsthändler-Verlegern in Paris geschaffen wurde.

In den frühesten Werken, zum Beispiel in den Vergil-Ausgaben, die Maillol mit Holzschnitten ausgestattet hat, besteht eine direkte Beziehung zwischen Bild und Text. Seit 1911, das heißt seit dem Erscheinen von Max Jacobs «Saint Matorel» (mit vier kubistischen Radierungen von Picasso), gehen Bilder und Text frei nebeneinander her. Was sie verbindet, ist die geistige Haltung mehr als äußerliche Übereinstimmungen.

Manchmal ist der Text in der Handschrift des Künstlers lithographisch gedruckt, wie im berühmten «Jazz» von Matisse oder im «Poème de l'angle droit» von Le Corbusier. Ein andermal ist es die Handschrift des Dichters, wie in Pierre Reverdy's «Chant des morts», wo Picasso seine wunderbar einfachen Bildzeichen in und um den Text selbst angeordnet hat. Wo Braque die Hand im Spiele hatte, ist das Ergebnis immer nobel (die gesamte Ausstattung ist dann auch entsprechend luxuriös), und was Chagall in dieser Gattung geschaffen hat, gehört zu den ganz großen Würfen unseres Jahrhunderts.

Noch vor fünf Jahren wäre diese Ausstellung nur aus Leihgaben zu bestreiten gewesen. Die 1961 errichtete Hanspeter Schulthess-Oeri-Stiftung konzentriert ihre Leistungen ausschließlich auf Klee-Graphik und auf das moderne Künstlerbuch; sie hat damit dem Kupferstichkabinett zu einer noblen Spezialität verholfen. Wer gemeint hätte, es handle sich da um ein etwas abwegiges Randgebiet der modernen Kunst, der konnte sich in der Ausstellung überzeugen, daß im Gegenteil ein ganz zentraler Bereich erfaßt wurde.

(Es sei daran erinnert, daß die Bücher, die jetzt wieder in den Regalen stehen, genau wie der sonstige Besitz des Kupferstichkabinetts ohne weiteres in der Bibliothek zu besichtigen sind.) c. h.

Aufträgen und Verkäufen an Museen abgesehen, nur dann Bilder hergab, wenn er Geld brauchte, erklärt, warum seine Werke so selten im Kunsthandel anzutreffen sind.

Es gibt mittlerweile Generationen von Kunstbetrachtern, für die der Gegenstand eines Bildes, wenn nicht völlig gleichgültig, so doch mindestens sekundär ist. Vor den Werken Munchs dürften aber auch sie sich der aufsässigen Thematik nicht ganz entziehen können. Viel von dieser Problemkunst ist heute nur noch schwer zu verstehen oder wirkt etwas kurios: so dramatisch wie Munch (und Ibsen, Strindberg, Wedekind) sieht heute kaum mehr jemand die menschlichen Leidenschaften; die Frau als blutsaugender Vampir dürfte nur noch den Habitués des Gruselfilms eine vertraute Vorstellung sein. Wenn man freilich bedenkt, was das bedeutet haben muß, als eine ganze Generation von Künstlern dem weiblichen Idol den Schleier des Ideals herunterriß und die Verlogenheit entlarvte, die sich hinter gediegener Männlichkeit verbarg, dann begreift man wohl, daß es zu Stilisierungen in der Gegenrichtung kommen konnte.

Doch das alles betrifft nur das Inhaltliche; das Künstlerische wird nur in extremen Fällen davon betroffen. Die Ausstellung hat den Vorzug, daß sie die schwächere Spätzeit nicht sehr betont und dafür genügend Bilder vor 1910 zeigt. Eine besondere Attraktion sind die acht großen Leinwände des «Lebensfrieses», die Munch 1907 im Auftrag von Max Reinhardt für das Foyer seiner Berliner Kammerstücke ausgeführt hat. (Für die von Reinhardt inszenierte Uraufführung von Ibsens «Gespenstern» entwarf Munch die Bühnenbilder: ein Entwurf dazu hängt im Basler Kunstmuseum.)

Die besten Bilder sind aber unter den Landschaften zu suchen; da hat es einige herrlich saftige. Sie erinnern daran, wieviel die Schweizer Malerei einer ganzen Generation Munch schuldet: seine Wälde haben sich als Baumschule für die Schweizer Kunst erwiesen, und mancher Betrachter dürfte sich vor der hellen «Winternacht» an Schweizer Föhnnächte erinnern, an gemalte und selbsterlebte.

c. h.

che gewidmet: der Geste. Nicht die Pose ist gemeint, sondern die Geste, die von einer inneren Stimmung hervorgerufene Bewegung. Die Geste spielt sich im Raum ab, sie durchschneidet und teilt und begrenzt den Raum; andererseits verneint sie das feste Volumen, sie stellt Körper und Gewicht in Frage.

Dieses für einen Bildhauer faszinierende Problem prägt das Werk Walter Lincks. Schon seine frühen Musiker, Tänzer und Pferde schraubten sich fast volumenlos in den Raum hinein; in den starren und vor allem in den mobilen Drahtplastiken der letzten Jahre wird dieses Problem konsequent entwickelt. Die Steigerung der Geste ist der Tanz: taktvoll disziplinierende und doch ausdruckshafte Bewegung. Dem Ursprünglichen des Tanzes setzt Linck die Bewußtheit der statischen Berechnungen entgegen. Wie die Skizzen zu seinen Mobiles deutlich machen, fühlt sich der Plastiker als Ingenieur, als Beherrschter und Lenker der an sich schon in der Natur und im Material vorhandenen Bewegung. Das macht den besonderen Reiz der Linckschen Plastiken aus, ist gleichzeitig aber auch für die etwas spröde Ausstrahlung verantwortlich: man ist sich des technischen Aufwandes, der Erfindung immer bewußt.

Im Untergeschoß zeigte die Kunsthalle neue Gemälde von Rolf Iseli. Als kaum Zwanzigjähriger hat sich Iseli Ende der fünfziger Jahre in schnellem Aufstieg einen schweizerischen Namen gemacht. Es war sofort klar, daß sich hier eine überdurchschnittliche Begabung mit der amerikanischen Action Painting auseinandersetzt. Iseli brachte dazu die Unbefangenheit, die Frische und das sichere rhythmische Gefühl mit. Der frühe Ruhm mag für den jungen Künstler eine schwere Belastung gewesen sein; in klarer Einsicht schien er sich längere Zeit zurückzuziehen und an sich zu schaffen. Die kürzlich vorgestellte Reihe neuer Ölbilder bestätigten noch einmal die gerade für einen Schweizer seltene Farbbegabung, die Töne sind klarer, entschiedener geworden, die Komposition großzügiger und bewußter. (Die gleiche Wandlung hat ja auch bei den amerikanischen Malern dieser Richtung stattgefunden!) Die unbestreitbare Schönheit der Bilder erscheint in gewissem Sinne als Gefahr; man hofft, daß zur Reife des malerischen Könnens auch ein endgültiges Loslösen von den Vorbildern und ein Erschaffen eines gewichtigen persönlichen Ausdrucks kommt, der, wie es sich in den besten Bildern anzutönen scheint, in einer Naturbeziehung (wie etwa bei Tal Coat) zu liegen scheint.

P. F. A.

Edvard Munch

Galerie Beyeler

21. September bis 9. Dezember

Als Edvard Munch 1944 starb, hinterließ er der Stadt Oslo etwa 1000 Bilder, fünfmal so viele Aquarelle und Zeichnungen und eine Unzahl von graphischen Blättern. Das und daß er zu Lebzeiten, von

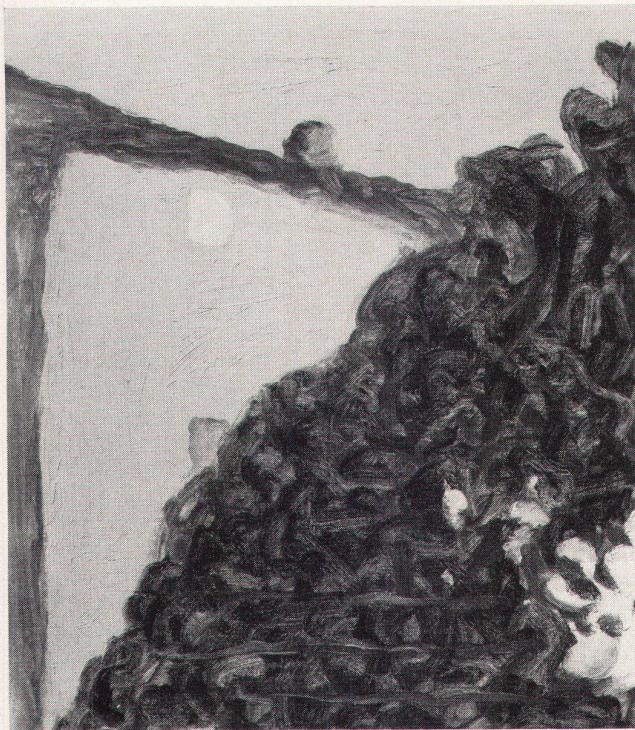
Bern

Walter Linck – Rolf Iseli

Kunsthalle

11. September bis 17. Oktober

Aus dem Rückblick läßt es sich noch deutlicher erkennen als seinerzeit: Walter Linck hat sich eigentlich von allem Anfang an einem Hauptthema unserer Epo-



Giorgio Morandi, Paesaggio, 1961. Sammlung Riccardo Jucker, Mailand.

Photo: Mario Perotti, Mailand

Giorgio Morandi
Kunsthalle
23. Oktober bis 5. Dezember

Durch die Begegnungen mit wirklich großer Kunst gewinnen wir die Maßstäbe zur Kunstbetrachtung, die wir immer neu aufbauen, immer wieder überprüfen müßten. Gewiß, wir haben uns mit allem Neuen ernsthaft auseinanderzusetzen und haben die Wechselwirkungen zwischen Zeitgeist und bildender Kunst zu erforschen, und doch ist es heilsam, nach allen Erklärungen und Deutungen hin und wieder auf einen Künstler zu stoßen, der ganz einfach klassisch ist, dessen Werk jede Deutung zu einem unbeholfenen Umschreiben werden läßt, weil es gar nichts anderes ist als reine, reinste Malerei.

Die Berner Morandi-Ausstellung ist sehr sorgfältig aufgebaut und bietet einen fesselnden Überblick – den bisher umfassendsten – über das Lebenswerk des im letzten Jahr verstorbenen Bologneser Meisters, das sich – mit ganz wenigen Ausnahmen – auf die Umsetzung der drei Grundthemen Landschaft, Blumen- und Gefäßstillleben in Malerei beschränkt.

Von Cézanne scheint Morandi auszugehen, und ohne die «kubistischen Konsequenzen» zu ziehen, die er in wenigen frühen Bildern ausprobiert, wird er zum legitimsten Erben des großen Franzosen,

von dem er vor allem die strenge Objektivität gegenüber dem Bildgegenstand, die klare Formulierung der bildnerischen Gesetze und die Forderung nach totaler Umsetzung des Natürlichen ins «Künstliche» gelernt zu haben scheint. Jeder Versuch, Morandi für irgendeine Richtung zu engagieren, ist vergehlich; er darf ebensowenig als Aushängeschild für das Fortleben einer gegenständlichen Malerei wie als Vertreter einer neuen Sachlichkeit betrachtet werden; die Sage von seiner vielgerühmten Liebe zu den alltäglichen Gegenständen seiner Stillleben beruht auf einer Verweichlung: die Gegenstände sind einzig Träger, und zwar notwendige Träger, seiner geliebten Elemente Farbe, Form und Licht, und in den wenigen Bildern, in denen sich Morandi mit der Pittura metafisica auseinandersetzt, spürt man am deutlichsten, daß er sich gerade bei dem offensichtlich Metaphysischen gar nicht sehr wohl fühlt und es durch das strenge Maß zu neutralisieren versucht. Sehr schnell geht er wieder zu seiner gewohnten Thematik über, da jede literarische Assoziation ihm etwas der Malerei Fremdes und deshalb Verwirrendes beizufügen scheint.

Trotzdem gibt es in Morandis Werk keine Einseitigkeit und Trockenheit; im Gegen teil gehören seine Werke zu den lyrisch sten, klingendsten und reichsten unserer Zeit. Und zu den geistigsten, in denen ohne das geringste Eingehen auf Aktualitäten die Befreiung einerseits und die Suche nach einer neuen Basis, einer neuen Realität, einer neuen Gesetzlichkeit andererseits – die Hauptthemen unserer Epoche also – enthalten sind. Morandi selber hat den Vergleich zwar entschieden zurückgewiesen, für den Nichtselberschaffenden drängt er sich jedoch immer wieder auf: in der Reinheit der bildnerischen Mittel, in der Objektivität gegenüber den Dingen, in der trotzdem überall dominierenden menschlichen Maßstäblichkeit, in der klaren Beschränkung des Ausdrucks auf Verhältnisse und in der fast besessenen meditativen «Untersuchung» liegt eine Verwandtschaft zu dem Künstler, der Cézannes Vorbild in einer anderen Richtung ausgebaut hat, zu Piet Mondrian. Selbstverständlich neigt der Nordländer viel stärker zur Abstraktion; was bei Mondrian die klare Distanz und die Farb- und Größenverhältnisse bedeuten, spielt sich bei Morandi in den Verhältnissen der Gegenstandsgrößen, den Strukturen, den Farbklängen und fast vor allem im Licht ab. (Es erweist sich einmal mehr, daß sich bei den größten Künstlern die Abstammung, besser: Verwurzung, am klarsten ablesen läßt.) Wie der kühlere Niederländer bei seiner Beschränkung auf senkrecht aufeinanderstoßende Flä-

chenunterteilung ungeheure Ausdrucksmöglichkeiten fand, erleben wir in Morandis Stilleben und auch in seinen weniger bekannten Landschaften einen überwältigenden Reichtum an Variationsmöglichkeiten und heiteren, befreiten, gebundenen und auch tragischen Klängen.

Faszinierend wirkt in der Ausstellung die Steigerung von den durch das streng gebaute Hell-Dunkel wirkenden Radierungen über die federleicht zusammenfassenden Aquarelle zu den Ölbildern. Ein wenig bedauert man einzlig, daß – wohl aus technischen Gründen – den letzten, auf das Allernotwendigste reduzierten Kleinformaten nicht auch ein eigener geschlossener Raum gewidmet werden konnte.

Es bleibt zu hoffen, daß sich vor allem auch unsere einheimischen Künstler in dieser Ausstellung davon überzeugen lassen, daß noch über aller notwendigen bewußten Auseinandersetzung mit dem Zeitausdruck die wirkliche reine Malerei steht, in der alles andere wie selbstverständlich enthalten ist. P.F. Althaus

Genève

Décors d'Oscar Kokoschka
Musée d'Art et d'Histoire
du 20 octobre au 30 novembre

Mark Tobey à Lausanne, Kokoschka à Genève – la Suisse, cet automne, a eu une double raison de se féliciter de la séduction qu'exerce en tant qu'asile de paix notre pays sur certains des plus grands artistes de notre temps. A une époque où la grande faiblesse du théâtre lyrique réside la plupart du temps dans la médiocrité de décors et costumes poussiéreux, cette circonstance a valu au Grand Théâtre de Genève la faveur immense d'obtenir pour ses représentations de la «Flûte enchantée» de Mozart des décors et costumes originaux d'Oscar Kokoschka. On ne pouvait rêver mieux pour cette métropole de la musique qu'est la Genève de Bartholoni et d'Ansermet, que cette conjonction du prodige de Salzbourg et du grand peintre autrichien contemporain dont l'attachement à ce haut-lieu de la culture est bien connu. Et ce fut certes l'événement de ce début de saison que la révélation au public international de la ville de Calvin, de cette création originale.

Fort judicieusement, la direction du Musée d'Art et d'Histoire a saisi l'occasion pour présenter dans ses salles les dessins et maquettes de l'artiste. C'était une façon élégante de rappeler certains aspects moins connus de la personnalité



Oskar Kokoschka, Projet de décor pour «La Flûte enchantée», II^e acte, 2^e tableau
Photo: Jean Arlaud, Genève

du grand artiste, non seulement peintre, mais écrivain, poète et auteur dramatique dont l'inspiration s'est toujours trouvée, dans tous les domaines, étrangère aux conventions. Auteur dramatique dont l'œuvre reconnue depuis peu aux Etats-Unis préfigure le théâtre d'avant-garde tel qu'il a triomphé après la dernière guerre sous la plume d'un Ionesco ou d'un Samuel Beckett, Kokoschka, grand esprit indépendant et original, est aussi et avec un caractère qui n'appartient qu'à lui, un homme de théâtre. C'est dire qu'il se trouvait à l'aise et que l'on comblait ses vœux en lui proposant une réalisation si conforme à ses goûts. On a pu ainsi admirer deux maquettes et une trentaine de dessins où se retrouvaient les projets de costumes, décors et mise en scène du fameux opéra, auxquels on avait adjoint un ensemble de dessins antérieurement exécutés par l'artiste pour «Le Bal masqué», opéra de Verdi. D'un trait vif, haché, incisif et en même temps plein de suggestions, au pastel et au crayon de couleur, l'artiste a campé avec une verve éblouissante les tableaux de l'œuvre mazartienne, en dégageant la finesse d'esprit et l'exquise spiritualité en des termes qui servent sans le trahir le musicien, en même temps qu'ils sont un magnifique et précieux témoignage du langage et de la vision du peintre.

</

étant donné ce que nous connaissons de l'œuvre, très strictement typée, de l'artiste. Si, d'une part, des différences sensibles apparaissent dans le graphisme et les tonalités, les nuances d'une page à l'autre, ce qui n'était pas pour surprendre, on était un peu plus étonné de le voir revenir, dans une bonne partie de ces compositions, à une figuration sans équivoque axées d'ailleurs exclusivement sur la forme humaine. Ce sont des séries de têtes qui ne négligent pas les effets dramatiques d'une certaine accentuation expressionniste identifiable dans un dessin assez large et quelque peu torturé, d'autres jouant au contraire sur la concentration d'un dessin dépouillé et puissant très synthétique. Ce sont aussi des personnages, danseurs solitaires, couples, nus relevant d'esthétiques et de techniques assez diverses, soit que le sujet soit évoqué par les seuls contours allusifs du dessin accompagnés de quelques taches, soit qu'au contraire, plus poussées, les figures avec leur modelé et les effets de matière lisse et pigmentée, bien centrée dans la composition, aboutissent à une sorte de présence physique qui pourrait faire penser à des études de sculpture. Si nous sommes bien informés, Mark Tobey se serait mis à ce procédé d'estampe en 1961. Mais il ne s'est pas contenté de reprendre les procédés habituels. Pour mieux atteindre aux effets recherchés, il a délaissé le verre et les matières traditionnelles pour une certaine qualité de plastique un peu poreux sur lequel il peint à la tempéra. Ainsi que l'explique Annette Michelson, grâce à la texture particulière du polystyrène, la pression laisse des réserves qui contribuent à conditionner la structure de la composition et sa luminosité. Ainsi, l'artiste crée d'une part, et de l'autre suit et corrige ou utilise les accidents, les effets spontanés d'une opération qui lui échappe en partie mais qui finalement est toujours ramenée au sein de l'univers graphique de l'artiste. Et le miracle est sans doute qu'à chaque coup nous nous trouvons en face d'un authentique et prestigieux Tobey. On ne souhaitait rien d'autre.

G. Px.

Jacques Berger
Galerie de l'Entracte
du 22 octobre au 19 novembre

Jacques Berger est depuis bien des années l'une des personnalités les plus en vue de l'art en Suisse romande, et son œuvre est familière à tous les amateurs. Une peinture si fortement pensée, si aboutie dans ses moindres détails qu'on pouvait la croire définitivement fixée dans

son style parfaitement fidèle à l'esprit de son auteur. Sans défaillances, elle ne nous paraissait pas devoir encore nous réserver de surprises.

En quoi nous avons tort. Car sa dernière exposition à la Galerie de l'Entracte ne fut rien de moins qu'un coup de théâtre. C'était, alors que nous ne nous y attendions plus, le nouveau départ toujours aussi silencieusement amorcé, d'un artiste qui, décidément, est loin d'être au bout de ses ressources – ce que nous ne pensions d'ailleurs pas – mais dont la patience, le goût des expériences prolongées ne signifient pas qu'il puisse se contenter toujours des réussites acquises. Sans qu'il y ait rupture, et tout en restant fidèle à l'essentiel de son inspiration, la peinture de Jacques Berger nous apparaît étonnamment renouvelée, tant dans sa palette que dans sa facture et certains détails d'écriture. Toujours douces, délicates, subtilement accordées, les couleurs se sont éclaircies, vivifiées, soulignant des contrastes qui, sans être éclatants, prennent parfois un air de fête. S'associant aux anciennes, de nouvelles formes, plus élancées, viennent comme des signes brefs et nerveux ajouter à l'animation de la composition. Certaines toiles vont plus loin encore, où la forme devenue plus rare, cède le pas aux effets de tension produits par le voisinage de larges plages et procèdent de recherches chromatiques qui sont d'un grand coloriste. La richesse et la variété d'inspiration, la fraîcheur de vision dont témoignent ces œuvres récentes de l'artiste sont un enchantement pour l'œil et pour l'esprit et ont de quoi nous réjouir. Au faîte de sa carrière, il semble bien que Jacques Berger prenne un nouveau départ, et jamais il ne nous a paru plus jeune ni plus maître de ses moyens. Comme libéré, il nous donne l'exemple d'une sérénité souriante et détendue, une belle récompense, en somme, que méritait sa si digne et si féconde carrière. G. Px.

St. Gallen

Picasso. Graphik 1904–1965
Kunstmuseum
2. Oktober bis 14. November

Für St. Gallen bedeutete diese Ausstellung einen Glücksfall. Sie ermöglichte die Auseinandersetzung mit Picasso auf breitestem Basis. Was in diesem Ausmaß bei seiner Malerei überhaupt nie und nirgends zu verwirklichen wäre, ist auf dem Gebiet der Druckgraphik auch einem kleineren Museum möglich. Alle Perioden von Picassos Schaffen konnten mit ihren

wesentlichen Werken gezeigt werden. 233 Nummern führte der Katalog auf. In herrlicher Fülle breitete sich das an Überraschungen so reiche Werk aus, von den Anfängen bis in die letzte Zeit. Vollständigkeit konnte nicht angestrebt werden; sie wäre auch bei der überbordenden Vielfalt von Picassos graphischem Schaffen wenig sinnvoll, eher verwirrend gewesen. Die Ausstellung blieb überschaubar und ließ doch die ganze Breite dieses erstaunlichen Werkes erkennen. R.H.

Sissach

Jakob Probst

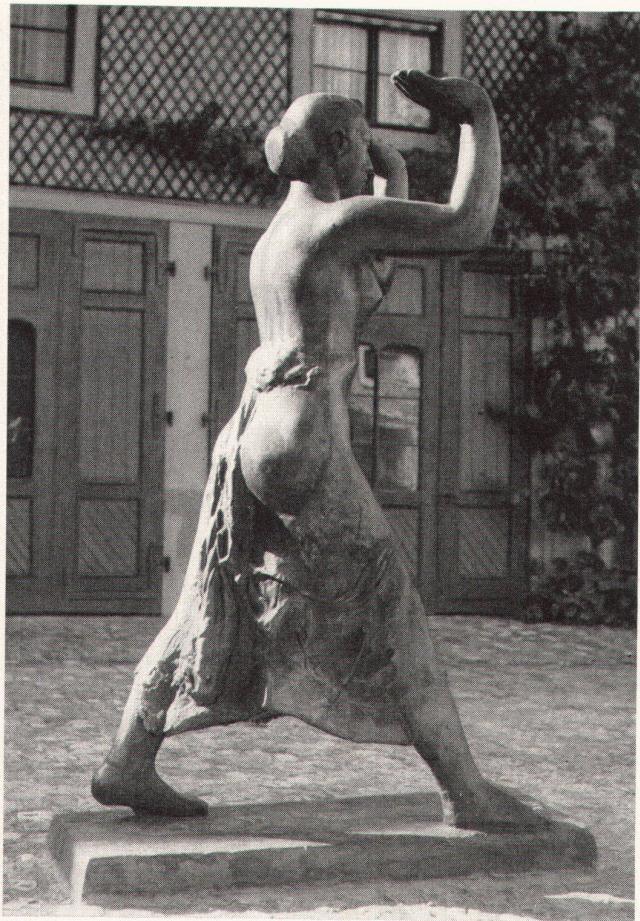
Schloß Ebenrain

25. September bis 31. Oktober

Mit einer großangelegten Ausstellung im Schloß Ebenrain, dem herrschaftlichen Landsitz bei Sissach, ehrte die Basel-Landschaftliche Kunstvereinigung den Grand Old Man unter ihren Künstlern zu seinem fünfundachtzigsten Geburtstag. Daß man schon von Plastiken umgeben war, wenn man den prachtvollen Garten durchschritt, und daß man aus den Ausstellungsräumen immer wieder den Blick auf die monumentalen Werke im Freien hatte, nahm der Ausstellung das allzu trockene Museale und entspricht der Naturverbundenheit des Künstlers.

Bei Probst gerät man für einmal nicht in Verlegenheit, ob man ihn als Plastiker oder als Bildhauer zu bezeichnen habe: er ist ganz Bildhauer: bis auf einige späte Werke in Bronze ist sein ganzes Œuvre aus dem Stein herausgehauen. Man spürt seinen Figuren die Lust an der Anstrengung an, die Probsts künstlerische Kraftnatur bei ihrer Schöpfung empfand. Bei solcher Beziehung zum Material kann es nicht verwundern, daß Probst die Fähigkeit zur Monumentalität besitzt. Schon in der Frühzeit zeigt sich das in den Studien, die er bei Bourdelle machte: für den so veranlagten Schüler war das gewiß der richtige Lehrer. Auch daß es bei der Auseinandersetzung mit dem Werk Carl Burckhardts die steinernen Brunnenfiguren vor dem Badischen Bahnhof in Basel waren, die ihn am meisten beschäftigten, paßt in dieses Bild.

Aus solchen Auseinandersetzungen entwickelte sich Probsts eigener monumentaler Stil, in dem er immer wieder Werke von urwüchsiger Kraft hervorbrachte. Für Probst, den Liebhaber großer Steinmassen, war nicht einmal Rom gut genug: erst auf einer Ägyptenreise (1924) wurde es ihm ganz wohl. Diese Reise schließt eine Schaffensphase ab, in der ihm das Ägyptische immer wieder als Ideal vorgeschwungen hatte. «Wer in Ägypten



Jakob Probst, Landmädchen, 1930. Bronze

Photo: Fritz Maurer, Zürich

ten war, der braucht nicht mehr nach Griechenland zu fahren», soll Probst einmal gesagt haben. Dennoch sind die griechischen Götter in seinem Werk zahlreich zu finden: wie hätte er sich auch, bei seinem Hang zum Urtümlichen, ihrer Macht entziehen können? Seine Gottheiten sind allerdings aus der heimischen Scholle gewachsen, wie auch seine schweren Pferde draußen auf der Wiese Klumpen von Landschäftler Erde an den Hufen haben.

Probsts Hang zum Heroisch-Urtümlichen und seine Erdverbundenheit prädestinieren ihn geradezu für die unzeitgemäße Gattung des nationalen Denkmals. Tatsächlich finden sich in seinem Werk neben dem Denkmal für die Schlacht bei Dornach auch ein Hodler-Denkmal, sterbende Krieger und alte Eidgenossen, die in Probst einen Nachkommen von verwandtem Temperament gefunden haben.

In der Bewältigung wuchtiger Massen mehr als im Durchbilden von Detailformen liegt die Stärke dieses Bildhauers, dessen Persönlichkeit dem Betrachter in den Tell- und Moses-Köpfen entgegentritt.

c. h.

Zürich

Naum Gabo. Skulpturen, Zeichnungen, Ölbilder

Kunsthaus

30. Oktober bis 1. Februar

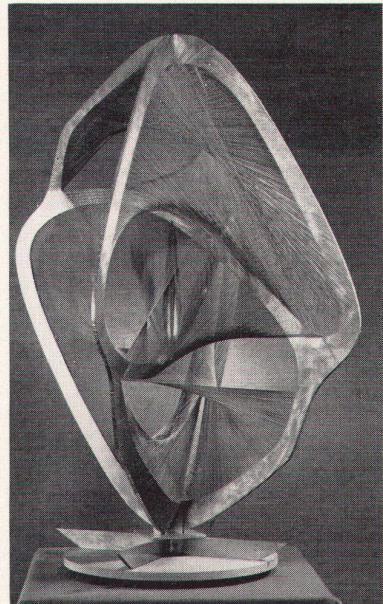
Der Zufall hat dazu geführt, daß im Kunsthause auf Zadkine eine große Œuvre-Ausstellung Naum Gabos folgte. Beide Künstler sind Russen und gehören der gleichen Generation an. Mehr noch: das Geburtsjahr – 1890 – ist identisch, Zadkine wie Gabo leben seit Jahrzehnten in der westlichen Welt. Beide sind frühe Vertreter der Neuen Kunst. Aber Welch ein Kontrast! Neben dem Weltkind Zadkine, der sich dem expressiven Schöpfungsrausch und einer freien mythischen Welt hingibt, steht Gabo, der Konstrukteur, der klaren Gedankenpfaden folgt, dem es um künstlerische Begriffe als solche geht, um die Schwingungen, die mit Raum, Volumen und Linie verbunden sind. Logiker, wie es scheint, bei dem jedoch das innere Vibrato als Signum des Künstlerischen absolute Spannung und Gegenspannung auslöst. Obwohl Gabo in den «einschlägigen» Büchern zu finden ist, obwohl ein monumentales Hauptwerk seiner Konzeption neben Marcel Breuers Kaufhaus «Bijenkorf» in Rotterdam täglich Tausenden in die Augen gerät, ist sein Schaffen weniger bekannt. Er steht ein wenig im Schatten seines großen Bruders Antoine Pevsner, mit dem er zusammen – Gabo ist der eigentliche Verfasser – 1920 in Moskau das «Realistische Manifest» erlassen hat, das den Konstruktivismus stabilisiert. Ebenso ein Zeit- wie ein Personaldokument, in dem fundamentale Sätze stehen wie: «Die Verwirklichung unsrer Weltauffassungen in den Formen von Raum und Zeit ist das einzige Ziel unsres bildnerischen Schaffens. Wir messen unsre Arbeit nicht mit dem Ellenmaß der Schönheit, wir wägen sie nach Pfunden der Zärtlichkeit und Stimmung ab ... Wir erklären die Tiefe zur einzigen Raumform ... Wir erkennen in der bildenden Kunst ein neues Element, die kinetischen Rhythmen, als Grundform unsrer Wahrnehmung der realen Zeit.» Die Gedanken umschreiben und postulieren nicht nur neue Kunstformen, sondern sie entspringen unmittelbar den um die gleiche Zeit entstehenden künstlerischen Werken der beiden Brüder. Pevsner ist nach innen konzentriert, was seinen Werken die einmalige Größe verleiht; Gabo ist der große künstlerische Ingenieur, der zum Wegbereiter, zum Gedanken- und Formenfinder wird. Denkspieler hat Bernhard Diebold einmal den Dichter Georg Kaiser genannt; das Wort könnte auf Gabo geprägt sein.

Die Zürcher Ausstellung ließ den ganzen

Weg überblicken, den Gabo in mehr als fünf Jahrzehnten durchschritten hat: die hochtalentierten malerischen Anfänge mit einigen wenigen Aquarellen, den Übergang zu konstruktiv stilisierter, gleichsam mechanischer Körperform, die Anfänge kinetischer Experimente, das Einmünden in rein konstruktivistische Reliefs und Figuren und zugleich die Anwendung neuer Materialien – Plexiglas –, die Einbeziehung von dünnen Federspiralen und Nylonfäden zur Erzeugung transparenter einfacher und komplizierter geometrischer Flächen. Schließlich die Übertragung dieser Prinzipien auf vollplastische Steinfiguren. Dazu Zeichnung und Malerei. Gabo hat sich einem bestimmten künstlerischen Feld verschrieben, das manchem vielleicht eng umfriedet scheinen mag. Durch die Vielfalt der Varianten und Variationen verliert es jede Enge. Die künstlerische Grunderfindung ist so fundamental, so groß, daß jede neue Fassung der Themen die unmittelbare Frische des Visionären ausstrahlt. In allerster Linie gilt dies für die frühen plastischen Experimente, die wie optische Verwirklichungen mathematischer Intuition erscheinen; für das Flächenspiel der Materialien, wie wir es auch von gleichzeitigen Arbeiten Moholy-Nagys kennen. Dann und im vollen Maß für die Werke mit den prachtvollen Flächenverwindungen, Raumharfen gleich vibrierend. Hier bewegt sich Gabo auf den höchsten Ebenen moderner Kunst. Völlig gelöste abstrakte (oder man kann auch sagen: konkrete) Gestaltungen, denen es nicht schadet, sondern nützt, wenn man auf Spuren der manuellen Anfertigung und damit auf Unperfektion stößt. Bei den vollplastischen Steinarbeiten wird diese Höhe nur vereinzelt erreicht. Aber man verfolgt mit passioniertem Interesse, wie Gabo seine Schaffensprinzipien auf das schwere, massive Material überträgt. Die Reihe der Zeichnungen beginnt mit Blättern großer linearer Sensibilität. Mehr und mehr tritt im Verlauf der Entwicklung die Aufzeichnung konstruktiver Überlegungen hervor, die einen höchst interessanten, aufregenden Einblick ins konstruktive Denken Gabos gibt. Daß der rein zeichnerische Reiz dabei zurücktritt, ist nur selbstverständlich. Die Gemälde besitzen weniger direkte Kraft und eindeutige Physiognomie als die plastischen Werke. Aber auch hier bewegt sich das Künstlerische auf hoher Ebene. Da und dort tauchen Spiegelungen der sichtbaren Realität auf. Aber die konstruktiven Formen überwiegen. In einer Beziehung sind manche der Gemälde höchst aufschlußreich: bei aller konstruktiven Form im einzelnen entsteht eine surrealistische Atmosphäre. Sie liegt nicht nur in bestimmten Farb-



1



2

1 Naum Gabo, Kopf Nr. 2, 1916. Bronze

2 Naum Gabo, Torsion (Variation Nr. 3), 1963

Photos: 1 O. E. Nelson, New York; 2 E. Irving Blomstrann, New Britain, Conn.

klängen, bei denen die Erinnerung an Max Ernst auftaucht, sondern in der Durchdringung von Klarheit (fast möchte man sagen: banaler Klarheit) und merkwürdigem Geheimnis, das in den Umrissen, der Massenverteilung, der mechanischen Belebung erscheint. Diese Durchdringung von «vor unter hinter den Dingen» gehört vielleicht zu den Hauptursachen der magischen Wirkung der Werke Gabos. Wobei sich das Magische gleichsam im hellen Licht abspielt. Man kann dazu auch Gabos Satz heranziehen: «In unsrer Skulptur ist der Raum nicht mehr eine logische Abstraktion, sondern eine transzendentale Idee.» H. C.

Relativierung in Japan

Kunstgewerbemuseum
22. Oktober bis 21. November

Die von dem jungen Zürcher Architekten Peter Güller konzipierte und aufgebaute Ausstellung beschäftigte sich mit Beziehungen zwischen japanischem Denken, Fühlen und Gestalten. Sie ging vor allem den kleinen Abweichungen von der Norm, der Symmetrie, der konstruktiven Logik nach, in denen der Ausstellungsautor, vermutlich mit Recht, entscheidendes Lebenselement erkennt, den faßbaren Kern des Poetischen, das uns in den japanischen künstlerischen Gestaltungen vom Bau bis zum kleinen Gebrauchsgegenstand so entzückt, das heißt, vor allem in den Gestaltungen der Vergangenheit. Güller formuliert sein Thema selbst: «Die Relativierung von Gesetzen durch das Nicht-Gesetzmäßige, durch Verschummerung, durch Überlagerung mit anderen Gesetzen; Relativierung des Rationalen durch Irrationales, des Selbstheits-Anspruches des Intellektes durch das Zufällige, das nur begrenzt Bestimmbare.» Man sieht, der Gedankengang ist recht kompliziert, vielleicht etwas gesucht und etwas zu geistig-feierlich, geprägt von europäischem Japan-Kult, wie er heute, ein wenig verspätet, gepflegt wird.

Nach den Prinzipien heutiger Instruktionsausstellungen hatte Güller mit Geschick und klarem Sinn auf knappem Raum sein visuelles Argumentationsmaterial ausgelegt, das die Breite des Künstlerischen, Kulturellen und der Lebensform in Japan anschaulich macht. Auch der musikalische Bereich war einbezogen; der Besucher konnte sich vermittelst Kopfhörer alte japanische Musik anhören und versuchen, auch hier nicht nur die Relativierung, sondern die Relationen zum Optischen zu finden. Das reiche Anschauungsmaterial war von ausführlichen Kommentaren begleitet. So ausführlich, daß das Ganze mehr einen Buchcharakter besaß als den einer Ausstellung. Auf einem Doppelblatt (anstelle eines Kataloges) faßte Güller seine Gedanken in konzentrierter Form zusammen. In einem Begleitwort von Tomoya Masuda, Architekturprofessor an der Universität Kyoto, kam die Stimme Japans selbst zu Wort. H. C.

Sonia Delaunay

Gimpel & Hanover Galerie
1. bis 30. Oktober

Eine ungemein angenehme, herzerfrischende Ausstellung! Das Panorama über ein Schaffen von nahezu sechzig Jahren, höchst natürlich, ohne jede über-

triebene Emphase, in leichtem Schritte von Phase zu Phase sich verändernd und doch auf einem stets sichtbaren Hauptnennen stehend. Frisch zu Beginn und frisch heute. Aus leichter Hand entstanden, in sympathischer Form sehr weiblich und sehr dezidiert, vielfältige Variationen bestimmter abstrakter Elemente und eines einheitlichen Grundfarbklanges, meistens hell und heiter, seltener beschattet, aber immer wieder aus dem Schatten in die Helle tretend, gekonnt ohne Gewicht; freie Kunst, die angewandt, und angewandte Kunst, die frei wird; fundamentale Thematik von Einfällen umspielt, gewiß nicht «das Tiefe», aber rund in der inneren Leichtigkeit – so versuchen wir die Eindrücke zu umschreiben, die von Sonia Delaunays Bildern und Blättern ausgehen.

Erstaunlich sind die Anfänge, die in der Ausstellung zu sehen waren: vor allem ein Männerbildnis von 1907, das zwischen Van Gogh und Gauguin steht, zugleich noch sehr russisch in Typus und Gestus. In Paris ist die Malerin um 1908 so gleich ins Zentrum der neuen Ereignisse geraten. Zuerst durch ihren ersten Mann, Wilhelm Uhde, den Entdecker Henri Rousseaus, und dann durch Robert Delaunay. Von 1912 an hat sie ihren Weg gefunden. Vorbehaltloser Anschluß an die neue Malerei bei eigener künstlerischer Physiognomie. Wundervoll die frühen Pastelle, leuchtend lustige Jahrmarktsfarben, so gar nicht «zarte Pastelltöne», sondern saftig und optimistisch, der Grundton, der bis zu den jüngsten Werken durchs ganze Werk Sonia Delaunays erklingt. Meisterwerke einer leichten Muse im schönsten Sinn. Auch die Anwendung dieser künstlerischen Sprache für Bühnenfiguren, für Stoffe und Mode war in der Ausstellung nachzuprüfen; es handelt sich um eines der wenigen Beispiele der glücklichen Übertragung fortschrittlicher künstlerischer Gestaltung ins Gebiet der Alltagspraxis. Die Entwicklung von den zwanziger Jahren an ist eine glückliche Ausbreitung der gewonnenen bildnerischen Elemente. Dabei gelingen der unerhört vitalen Malerin von Fall zu Fall lapidare Kompositionen kleineren und mittleren Formates, die als Zeugen einer von Grund auf echten, ehrlichen Version der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts als bleibende Lösungen gelten dürfen. H. C.

Rufino Tamayo

Galerie Semiha Huber
15. Oktober bis 30. November

Wenn ich nicht irre, war dies das erste mal, daß in Zürich eine größere Gruppe von Bildern Tamayos zu sehen war. Ta-

mayo, 1899 geboren, gehört zu den führenden mexikanischen Künstlern. Er bewegt sich in der Nähe Picassos und hat Bindungen zur mexikanischen Volkskunst, eine interessante Durchdringung von zwanzigstem Jahrhundert und geschichtsloser Vorzeit. In Europa ist Tamayo in den fünfziger Jahren bei der Venediger Biennale hervorgetreten. Die Bilder der Ausstellung bei Semihai Huber stammten fast alle von 1965. Zwei-fellos sind es Werke einer starken Persönlichkeit, aber sie wirken etwas müde; die Eindrücke verflüchtigen sich, als ob die künstlerische Substanz in einer gewissen Monotonie verfließe. Die Farben sind meist wie durch eine Mattscheibe gesehen; die Form, obgleich (wohl absichtlich) unbestimmt, erhält dadurch unheimlichen Charakter, in dem sich primitive kultische Elemente bewegen. Manchmal leuchten in den gedämpften Farben starke, hell-intensive Töne auf. Dann erreicht das Bild einen starken, spontan sprechenden Ausdruck, in dem sich eine echte künstlerische Natur abzeichnet.

H. C.

Pierre Terbois. Gemälde und Gouachen
Galerie Palette
9. Oktober bis 4. November

Der 1932 geborene Genfer Pierre Terbois hat eine merkwürdige Entwicklung durchlaufen, die nicht leicht verständlich ist. Noch vor wenigen Jahren standen geometrisch bestimmte, konstruktive Formen im Zentrum seiner malerischen Arbeit. In gewisser Beziehung stand er seinem Landsmann Jean Baier nahe, mit einer sehr eigenen bildnerischen Sprache, von deren Entwicklung Georg Schmidt viel erwartete.

Seit einiger Zeit hat Terbois sich einem, wie es scheint, diametral entgegengesetzten malerischen Idiom zugewendet. Von der Strenge zur schwebenden, fließenden Farbe und zur entsprechenden Form, zu Luftgebilden, hell, dampfend gleichsam, ineinanderfließend. Aber die Formen, in denen und um die sich diese lichtvolle malerische Auflockerung abspielt, sind bei aller Lösung von der Strenge klar und bestimmt geblieben. Bei aller lichten Farbdurchdringung, bei allen steigenden Farbnebeln grenzen sich die Teile artikulierend voneinander ab.

Was geht hier vor? Da die malerische und auch die thematische Qualität der Bilder Terbois' stark berührt, zieht man rasch die natürlichen Bedenken ob der Wendung zurück. Die Deutung mag man sich so vorstellen: die Faszination des bewegten Lichts scheint vor das Auge des Malers getreten. Die früher geübte kom-

positionelle Disziplin verwandelt sich in fließende Zusammenhänge. Das ist die eine Seite. Das andere glaubt man aus den Bildern unmittelbar ableSEN zu dürfen: unverstehens geht es von Farbwolken zu Naturwolkenstrukturen und von da zu Landschaftsvisionen. Es wäre also der umgekehrte Verlauf, der wieder zum Kontakt mit der Natursichtbarkeit führt. Die Bildtitel geben (teilweise) Hinweise in dieser Richtung, wenn sie lauten: *Terre d'hiver*, *Sandy light*, *Plein sud* oder *Cloudy*. Die Wendung Terbois' mag manchem als ein Balanceakt erscheinen; mir kommt es vor, als ob Georg Schmidts Hoffnungen für Terbois auf dem Wege sind, sich zu erfüllen.

H. C.

Plastik in Athen

Athen bot diesen Herbst für den Freund der Plastik ein doppeltes Ziel. Nicht allein die dauernden Bestände des Nationalmuseums, des Akropolis- und des Keramikmuseums waren zu sehen; von den nie auszuschöpfenden antiken Skulpturen dieser Museen konnte man unmittelbar weitergehen zu den «Panathenäen der Weltplastik», die vom 8. September bis zum 8. November am Fuße des Philopapposhügels abgehalten wurden. Die Bezeichnung als «Biennale» deutet darauf, daß zweijährige Wiederholungen der Ausstellung beabsichtigt sind. Dieses erste Mal wurde eine anthologisch breite Darstellung der modernen Entwicklung in Europa gesucht, beginnend mit Rodin – bei den Maler-Plastikern schon mit Daumier und Degas – und endend mit Pevsner, Van Tongerloo, Lipsi, Calder, Prinner, Giacometti, Bill, bei den Malern mit Dalí, Dubuffet, Fautrier.

Als geschlossene Gruppe erschienen einige Griechen, darunter einzelne, die sich auch im Westen schon einen Namen geschaffen haben, wie Couleantianos, Andreou, Sklavos. Die Auswahl war international gedacht, und man spürte auch den Vorsatz, bestimmte Länder mit den konsekrierten Namen vertreten zu haben: Deutschland mit Barlach und Lehmbruck, Italien mit Boccioni, Martini und Marini, Jugoslawien mit Mestrovic, England mit Epstein, Gaudier-Brzeska, Moore und Hepworth. In die Breite ging die Darstellung bei Frankreich, das sich auch in der Zahl und Bedeutung der Leihgaben sehr entgegenkommend gezeigt hatte. Besonders das Musée d'Art Moderne in Paris gab von seinen wichtigsten und bestgehüteten Schätzen her. Sogar Brancusi's «Coq» samt Stein- und Holzsockel stand hier, unter freiem Himmel. Man hörte förmlich, mit welchem rhetorischen Argument Veranstalter und Be-

fürworter um die Präsenz wichtiger Stücke in Athen gekämpft hatten: die Konfrontation mit den Bauten der Akropolis, die Darbietung der Werke unter dem attischen Licht.

Man durfte gespannt sein, welche Plastiken diese Probe ertrugen und in welcher Weise sich die Gegenüberstellung auswirkte. Die Wirklichkeit sah dann etwas bescheidener aus. Renoirs «Vénus Victorieuse» wurde vor dem Hintergrunde der Akropolis-Südmauer nur noch edler und großartiger; auch Henry Moores «Stehende Figur» hielt sich hier gerade durch ihre unklassische vegetative Naturkraft. Sonst aber war die einzige Terrasse, die diese Zusammensicht ermöglichte, von den Kleinplastiken der Maler-Bildhauer unter Regendächern eingenommen. Die übrige Ausstellung war unter den Bäumen des immer noch etwas kümmerlichen Kiefernwaldchens gegen den Museionshügel hinauf verstreut und machte vor allem bewußt, wie sehr die Plastik von der räumlichen Qualität der Umgebung gehoben oder gemindert wird. Was sich nicht energisch absonderte, wie etwa Bills Granittafel, wurde hier zur biederer Gartenfigur, und einzig Germaine Richiers «Orage» und «Homme des bois», die das Waldmotiv ins Dämonische steigerten, vermochten aus der Situation Nutzen zu ziehen. Wenn es in Athen wirklich eine zweite Biennale gibt, wagt sie sich hoffentlich ans griechische Licht.

Auch die Museen hatten Neues zu bieten. Zwanzig Jahre nach Kriegsschluß wurden die Säle der Südseite im Akropolismuseum wieder eröffnet und in ihnen die archaischen Giebelfiguren des Hekatompedon II – nun in der richtigen Stellung, doch mit etwas gar viel Gips ergänzt –, die Koren des Antenor und des Euthydikos, der Kritiosknabe, die Giebelfragmente vom Parthenon sichtbar gemacht.

Die Vorfreude auf die Wiederbegegnung mit diesen herrlichen Werken war nicht ungetrübt. Warteten hier wohl die gleichen Ärgernisse auf den Besucher, wie sie in den Nordsälen Studium und Genuss vergällen: die patisseriefarbenen Hintergründe, die dekorative Anordnung, die um des feierlichen Halbrundes willen die äußersten Koren links mit dem Rücken gegen das Fenster plazierte, das allzuweiche Licht vor allem? Während im Nationalmuseum ein trockenes, etwas graues Licht durchaus zweckmäßig wirkt und die plastischen Qualitäten klar lesbar macht, wurde im Akropolismuseum mit großem Aufwand: stark lichtstreuendem Glas in den wandbreiten Nordlichtfenstern, ein diffuses Licht geschaffen, das auch bei größter Helligkeit schummrig wirkt. Vor einigen Jahren war eine der Scheiben zerschlagen, und

das wenige gerichtete Licht genügte, daß sonst unsichtbare kleine Pläne und Kanten sich abzeichneten, daß die Kristallstruktur des Marmors lebendig und die Prise attischen Salzes in der Archaike spürbar wurde. – In den Südsälen sind die Farben nun neutraler, und einzelne Aufstellungen unter den Fenstern scheinen mehr durch die Raumnot diktiert. Daß hier auch ehrliches, klares Tageslicht in die Räume fällt, verdankt der Besucher allerdings einem technischen Notstand, nicht einer besseren Einsicht: der Lüftung zuliebe sind die niedrigen Klappfenster meist heruntergelassen. Ein Ärgernis freilich, ein schlimmes, ist noch nicht überwunden. Keine der Gruppen oder Einzelplastiken ist angeschrieben, und ein Katalog oder Führer des Akropolismuseums ist noch immer nicht erschienen. Während jede große Ausstellung, die ein paar Wochen oder Monate dauert, ihren wissenschaftlichen Katalog erhält, lassen die Verwalter dieser einzigartigen Sammlung, deren Werke von der Wissenschaft so intensiv wie wenig andere bearbeitet wurden, den Besucher ohne die kleinste Auskunft umherwandern.

Erfreuliches ist von dem kleinen Museum am Kerameikos zu berichten. Dort wurde aus den alten und neuen Funden im antiken Friedhof ein mustergültig konzentrierter Überblick über die Entwicklung der attischen Keramik und eine kleine Sammlung hervorragender Plastiken geschaffen, so daß der Besuch dieser meist übersehenden Sammlung zum reinen Vergnügen wird.

h. k.

bücher zurückgreift, aber durch den Stoff und die Person Gropius' mit dem Phänomen Bauhaus unmittelbar verbunden ist. Auch das äußere Gewand hebt sich von der früheren Reihe ab. Der Umschlag stammt von Herbert Bayer; in Satz und Typographie ist nichts mehr von der alten Bauhaus-Intensität zu spüren. Im Ge genteil: das typographische Bild ist eher schmächtig, vielleicht zu sehr geglättet. Der Text besteht aus zwei Teilen. Das Kernstück in der Mitte ist Gropius' berühmte Darlegung «Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses», die auch das textliche Kernstück der ersten Bauhaus-Publikation von 1923 gewesen ist und seitdem mehrfach nachgedruckt worden ist. Der Nachdruck im vorliegenden Buch hat den Vorteil, daß er bis auf einen kleinen weggelassenen Teil über «Bauhausküche und Bauhaussiedlung» auch in der Einteilung der Paragraphen genau dem Original von 1923 entspricht. Nur in einem nicht: die Sperrungen des Originals, die bewußt bestimmte Punkte hervorheben, sind jetzt weggelassen. Es handelt sich vielleicht um eine Kleinigkeit; aber es ist schade, daß die Deutlichkeit, der gleichsam hörbare Tonfall einer «perfekteren» typographischen Monotonie geopfert worden ist.

Der Text selbst ist auch heute noch, nach mehr als vierzig Jahren, instruktiv, warnend, beflügeln und aktueller, als mancher Schulleiter heute denkt. Er ist eingehakt von den 1935 entstandenen Abschnitten Gropius' über Neue Architektur im allgemeinen, über Standardisierung und Rationalisierung – wie einfach und klar ist das gesehen, im Vergleich zu dem heute üblichen Philosophiebombast! –, über den Weg zum Bauhaus, das Bauhaus selbst und, abschließend, von Bemerkungen über die Wirkung des Bauhauses und über die Neue Architektur, das heißt über das Bauen in der Mitte der dreißiger Jahre. Erstaunlich, in welchem Maß Gropius damals schon die Grundprobleme gesehen hat, die bis heute die immer wieder diskutierten Grundprobleme geblieben sind. So kommt den vor dreißig Jahren niedergelegten Gedanken Gropius' für heute die Funktion der Kopfkürzung zu.

H. C.

geborene Basler Hans Schmidt, der Bruder Georg Schmidts. Wenn er auch nicht zur Generation der Begründer der Neuen Architektur gehört, so hat er sich in vielfacher Aktivität schon in den beginnenden zwanziger Jahren auf die Seite des Neuen Bauens gestellt. Zusammen mit Paul Artaria hat er damals eine Reihe ausgezeichnetner Bauten geschaffen. 1928 war er in La Sarraz bei der Gründung der CIAM dabei. An der Konzeption der Siedlung Neubühl hat er mitgewirkt. Anfang der dreißiger Jahre ging Hans Schmidt zusammen mit der Gruppe Ernst Mays nach Rußland. 1937 kehrte er zurück und hatte es fast zwei Jahrzehnte lang schwer in der Schweiz. 1956 wurde er zur Lösung wichtiger Aufgaben nach Ostberlin berufen.

Die vorliegende, in sympathisch anspruchsloser Form herausgebrachte Broschüre enthält Aufsätze, Kritiken, Referate Hans Schmidts, eingeteilt in drei Abteilungen: 1. Um die neue Auffassung der Architektur 1924–1930, 2. Das Neue Bauen und die Sowjetunion 1930–1937 und 3. Architektur und industrielles Bauen in der Deutschen Demokratischen Republik 1956–1964. Man findet Hans Schmidts Beiträge für die schweizerischen Architekturblätter ABC, über das Bauhaus, über Le Corbusier, über die Frage von Malerei und Architektur, über das Problem Kunst und Fortschritt, um aus der ersten Abteilung nur einiges wenige herauszugreifen. Es sind Gedankengänge von auch heute noch großartiger Frische (auch in der einfachen Diktion) und Richtigkeit – zum Beispiel ein Satz: «Technik ist nicht Komplikation, Überproduktion, Überorganisation, sondern Einfachheit, Gesetzmäßigkeit, Natürlichkeit», den man sich hinter die Ohren schreiben sollte. Die Aufsätze aus der russischen Zeit Hans Schmidts zeigen, mit welcher Intensität und oft auch Kritik er sich mit den Problemen der Sowjet-Architektur auseinandergesetzt hat. Mit bitteren Tönen stellte er 1934 fest, daß sich die Architektur in Rußland, zu der fortschrittliche Kräfte aus Westeuropa berufen worden waren, unabwendbar auf dem Weg der Restauration befand. Unter den Artikeln aus der russischen Zeit ist besonders bemerkenswert derjenige mit dem Titel «Prinzipien meiner Arbeit» (1934), der mit folgenden Gedanken beginnt: «Wenn ich versuchen soll, für meine Arbeit als Architekt ein allgemeines Gesetz auszusprechen, so würde ich sagen, daß ich vom Begriff des Raumes ausgehe. Der Raum bedeutet für mich die elementare architektonische Empfindung. Das ganze Arbeitsgebiet des Architekten vom Wohnungsinterieur bis zum Städtebau ist eine Aufgabe der Organisation des Raumes.» Unter den jüngsten Beiträgen sind Notizen zu einem

Bücher

Walter Gropius: Die Neue Architektur und das Bauhaus
Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption
Neue Bauhausbücher, herausgegeben von Hans M. Wingler
74 Seiten mit 38 Abbildungen
Florian Kupferberg, Mainz und Berlin 1965
Fr. 20.80

Als Gropius in seiner ersten Emigrationsetappe in England war, erschien dort, 1935, die Schrift, die jetzt als einleitender Band der von Hans M. Wingler herausgegebenen «Neuen Bauhausbücher» mit der Verspätung von dreißig Jahren (!) zum erstenmal in deutscher Sprache vorliegt. Die neue Reihe wird also mit programmatischer Bedeutung durch eine Publikation begonnen, die nicht auf eines der früheren Bauhaus-

Hans Schmidt: Beiträge zur Architektur 1924–1964
Zusammengestellt und eingeleitet von Bruno Flieri
198 Seiten mit 150 Abbildungen
«Kleine Reihe Architektur»
Pfalz-Verlag, Basel 1965. Fr. 15.50

Neben Hannes Meyer gibt es noch einen anderen in den Schatten gestellten Schweizer Architekten. Es ist der 1893

Aarau	Aargauer Kunsthaus Galerie 6	Aargauer Künstler Heiner Kielholz – Max Matter – Joseph Zimmermann	21. November – 26. Dezember 4. Dezember – 8. Januar
Ascona	Galerie Castelnuovo	Impressionisten – Expressionisten – Moderne	15. Dezember – 10. Januar
Basel	Kunsthalle Museum für Volkskunde Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler	Basler Künstler Lateinamerikanische Volkskunst Kinder dreier Länder zeichnen den Flugverkehr Gegenwart in Aquarellen, Gouachen und Collagen Edvard Munch	4. Dezember – 26. Dezember 24. August – März 27. November – 19. Dezember 27. November – 12. Januar 21. September – 31. Dezember
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Aktuell Anlikerkeller Galerie Toni Gerber	Jubiläumsausstellung der GSMBA Bernische Maler und Bildhauer Konkrete Schweizer Kunst Max Böhnen Rupprecht Geiger Ida Kerkovius Fred Stauffer Französische Originalgraphik Ruth Steiner Coulieu Karl Brigger	7. November – 19. Dezember 11. Dezember – 23. Januar 18. Dezember – 30. Januar 1. Dezember – 24. Dezember 15. November – 20. Dezember 20. Dezember – 30. Januar 27. November – 28. Dezember 1. Dezember – 31. Dezember 4. Dezember – 9. Januar 2. Dezember – 18. Dezember 14. Dezember – 23. Dezember 28. November – 9. Januar
Chur	Kunsthaus	Schweizer Künstler zeichnen und malen in Graubünden	4. Dezember – Januar
Eglisau	Galerie am Platz	Hermann Schaad	18. November – 15. Dezember
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Henry Wabel	15 novembre – 30 décembre
Genève	Galerie Cramer	André Masson	4. Dezember – 30. Dezember
Grenchen	Galerie Toni Brechbühl	Istrati	21 octobre – 31 décembre 25 novembre – 15 décembre
Lausanne	Galerie Bonnier Galerie M. Bridel	Carl Kyberg Nastasio	30 ottobre – 31 dicembre
Locarno	Galleria Marino	Felice Filippini	5. Dezember – 15. Januar
Luzern	Kunstmuseum Galerie Räber	Innerschweizer Künstler Alex Eggler	23. Oktober – 31. Dezember
Olten	Stadthaus	Heinz Schwarz	20. November – 12. Dezember
Pully	Galerie La Gravure	Pierre Monnerat	12 novembre – 15 décembre
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker Galerie Zum gelben Hahn	Junge Ostschweizer Künstler Alberto Magnelli Carl Liner	27. November – 2. Januar 4. Dezember – 31. Januar 1. Dezember – 15. Januar
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Weihnachtsausstellung	5. Dezember – 9. Januar
Sion	Carrefour des Arts	Icones grecques	27 novembre – 30 décembre
Solothurn	Galerie Bernard	Plastiken, Bildhauerzeichnungen, Bildhauergraphik	4. Dezember – 12. Januar
Thun	Kunstsammlung Galerie Aarequai	Weihnachtsausstellung – Ruth Stauffer Beat Würgler	4. Dezember – 16. Januar 11. Dezember – 31. Dezember
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum	Künstlergruppe Winterthur Kunstgewerbe	28. November – 31. Dezember 26. November – 23. Dezember
Zofingen	Zur alten Kanzlei	Cuno Amiet	21. November – 12. Dezember
Zug	Galerie Altstadt	Carl Liner	27. November – 18. Dezember
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum	GSMBA Sektion Zürich Albrecht Dürer Faser – Farbe – Form. Textile Gestaltung an der Kunstgewerbeschule Zürich Zürcher Künstler Peter Meister – Willy Georg Rieser Mily Dür Hans Fischli Moderne italienische Malerei Picasso Félix Vallotton Walter Roshardt – Hans Rudolf Strupler – Ursula Schneider	15. Dezember – Januar 6. November – 16. Januar 27. November – 9. Januar
	Helmhaus Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag City-Galerie Galerie Semihuber Galerie Daniel Keel Galerie Läubli	Jean Tinguely Martin A. Christ Pierre Didier Hans Breinlinger – Gianfranco Bernasconi – Karl Iten – Ernst Jörg Max Gubler Walter Siegfried Bogoslav Zivkovic, Holzskulpturen – Malende Bäuerinnen aus Uzdin	27. November – 23. Dezember 8. Dezember – 26. Dezember 8. Dezember – 7. Januar 26. November – 24. Dezember 1. Dezember – 31. Dezember 4. Dezember – 24. Dezember 1. Dezember – 15. Januar 30. November – 18. Dezember
	Galerie Lienhard Galerie Orell Füssli Galerie zu Predigern Rotapfel-Galerie	Les beaux livres de l'année Edition MAT	30. November – 31. Dezember 20. November – 24. Dezember 25. November – 31. Dezember 2. Dezember – 8. Januar
	Galerie am Stadelhofen Galerie Staffelei Galerie Walcheturm		30. Oktober – 18. Dezember 20. November – 16. Dezember 10. Dezember – 15. Januar
	Galerie Wenger Galerie Renée Ziegler		1. Dezember – 31. Dezember 3. Dezember – 29. Januar
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