

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 54 (1967)
Heft: 7: Schulbauten

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

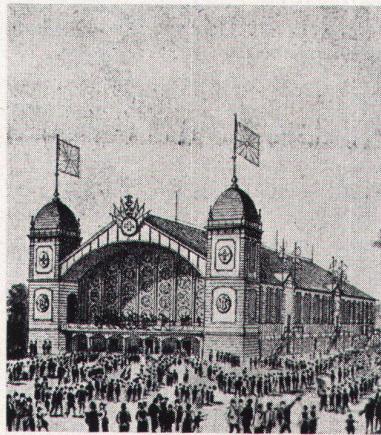
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

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



8



9

8 Festhalle für das Sängerfest 1905 in Zürich von R. Kuder

9 Festhalle für das Sängerfest 1893 in Basel von Reber & Lutz

tuktur Finnlands. Trotzdem ist selbst noch im Badischen Bahnhof in Basel von Moser ein Einfluß Olbrichts fühlbar. (Noch leichter gelingt dieser Nachweis zum Beispiel mit dem Entwurf des 2. Wettbewerbes für ein Kunsthaus in Zürich 1904 von K. Moser.) Schade, daß die Beleuchtungskörper als besondere Elemente in der großen Bahnhofshalle einer Neonröhrenmodernisierung zum Opfer fallen mußten. Die Durchdringung «frei aneinandergereihter verschiedenartiger Baukuben» (Adolf Reinle) mit klassischen Elementen ist in dieser Bahnhofsanlage sehr interessant. Wobei die strenge klassische Richtung, wie wir sie zum Beispiel durch Otto Wagner kennlernten, so weit mit dem Begriff «Wiener Schule» verbunden wird, daß ein Teil der jungen Generation der österreichischen Architekten, voran Johann Georg Gsteu und die Gruppe 4, sich in Rückbesinnung auf die Wiener Tradition, im Gegensatz zu sehr stark ausgeprägten Tendenzen in andern Ländern, der rational-klaren klassischen Tendenz verschrieben haben (vgl. «Niemandsländ Kirchenarchi-

tekur», «Presse», Wien, April 1966, Günter Rombold).

Wir dürfen aber nicht vergessen, daß Joseph Olbricht schon im Projekt des Basler Hauptbahnhofes einen neuen Weg andeutet, der freier ist als das, was uns die Otto Wagner-Schule lehrt. Auch hier beginnt bereits eine interessante Komposition einzelner Baugruppen; die straffe, unbedingte Zentralisierung auf einen Akzent wird langsam abgebaut. Am schönsten erkennen wir diesen Weg im 1907/08 erbauten neuen Zentrum der Darmstädter Künstlerkolonie, dem «Hochzeitsturm». In diese gebaute Landschaft «bürgerlicher Baugruppen», wie sich der Kritiker C. W. Schäfer 1909 in der Schweizerischen Bauzeitung Nr. 24 ausdrückt, fährt das Element des Turmes wie ein Blitz. Mit diesem «uniformierten Wächter», dieser «fünffingrig ausgestreckten Hand» findet man sich schwer zurecht, meint C. W. Schäfer. Nikolaus Pevsner («Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius») findet an diesem Turm einen wirklich neuen, bemerkenswerten Zug: «Vom heutigen Gesichtspunkt aus sind die zwei engen horizontalen Streifen mit kleinen, um die Ecke gezogenen Fenstern wohl das fröhteste Beispiel für dieses bei späterer Architektur so beliebte Motiv». Der bewußte Gegensatz von lot- und waagrechter Linie, welcher als straffer Turmbau wieder im Gegensatz zur weichen Silhouette der übrigen Massen steht, ist wirklich der Wurf in die Zukunft. Zu Stein gewordene Töne stehen hier selbständig nebeneinander, sie haben keine gemeinsame Schwingung mehr. Wir finden hier eine Antwort der Architektur auf die Versuche der Wiener Zwölftontbegründer Hauer und Schönberg.

Ein besonderes Kapitel in der Schweizer Baukunst bildet die Festhüttenarchitektur zum Anlaß der Schützen- und Sängertage. Sie sind die gelungenen Karikaturen der jeweiligen Tendenz. R. Kuder errichtete 1905 für das Sängerfest in Zürich eine Halle, welche der Wiener

Schule pfiffig zuruft: «Wir können's auch!» Bei diesem Festbau ist auch dekorativ alles dran. Wenn wir auf die Konzerthalle des Sängertages in Basel 1893 von Paul Reber und W. Lutz zurückblicken, dann ist ja der 1909 tatsächlich vollendete Hauptbahnhof Basels gespensterhaft vorweggenommen.

Wird fortgesetzt.

O. Birkner

Ausstellungen

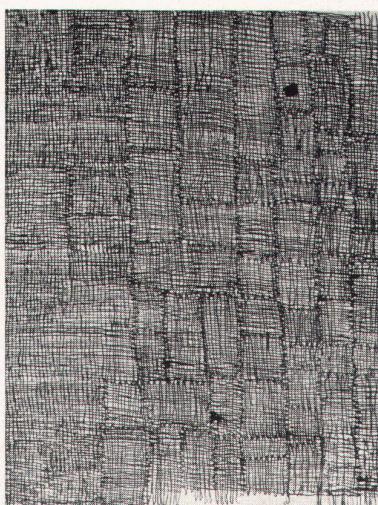
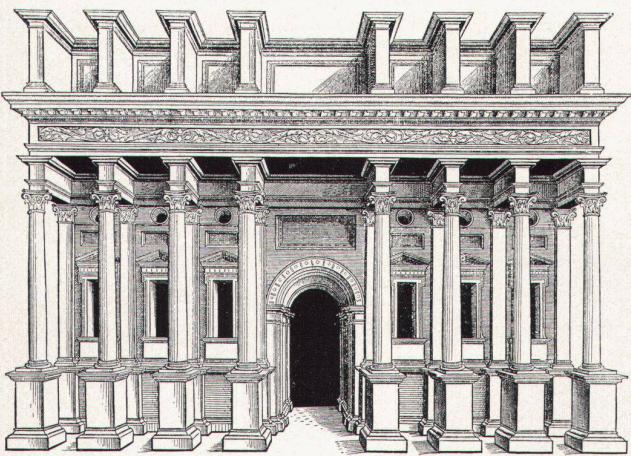
Basel

Architekturtheoretische Werke
Gewerbemuseum
30. April bis 28. Mai

Wenn wir in einem Buch blättern, verwandeln sich die Bilder plötzlich, genau so überraschend wie die Telari einer Renaissancebühne. Bücher wollen geblättert werden und durch ihre besondere Eigenart überraschen, Blatt für Blatt wie aufflammandes Feuerwerk, das sich zum Wunder entfaltet wie in der «Architectura» Wendel Dietterlin.

Die Ausstellung «Architekturtheoretiker» des Gewerbemuseums Basel lud primär dazu ein, die Schätze dieses Hauses in Zukunft in der Bibliothek auszukosten, gab aber zunächst zu denken, ob wir das Phänomen «Buch» nicht neu entdecken sollten. Antonio Hernandez schreibt in der hervorragenden Einführung des Katalogs, die eine jahrelange Beschäftigung mit diesem Thema vermuten läßt: «... Aber im allgemeinen spricht die Architektur aus diesen Kupferstafeln so wohltuend direkt und rein zu uns, wie man es nicht von vielen modernen Photobüchern über Bauwerke sagen kann.»

Wer die Ausstellung als Dokumentation und Geistesgeschichte erlebt, federt und strauchelt wie auf einem gespannten Netz und verliert den Boden gewohnter Architekturanschauungen! Welchen Faden sollen wir packen und über tausend Verknüpfungen verfolgen, bis wir ihn doch wieder verlieren? Aus dem Jahre 1511 sehen wir die älteste illustrierte Vitruv-Ausgabe aus Venedig. Die Epoche des bewußten Manierismus mit ihren raffinierten Perspektiven bricht an; ein Meister Hans Niesenberger baut um diese Zeit, zuletzt aus Mailand kommend, an der spätgotischen St.-Leonhards-Kirche in Basel. Welche Kräfte auch hin und her wogten und selbst über die gar nicht so isolierenden Alpen spülten, die Vitruv-Ausgaben selbst werden zum Spielball der Gedanken und unerfüllter Ziele. Die antike Resonanz entfaltet sich



zum vieltönenden Glockenspiel. Vitruv, Basel 1575. Hier entstehen zu dieser Zeit die Geltenzunft und der Spießhof. Wir sahen im Buch einen Schnitt durch den Mailänder Dom aufgeschlagen. Wir finden ihn auch in früheren italienischen Ausgaben, dramatisch könnte man sagen: Gotische Steinmetzmeister grüßten vom «Tiburio» des Domes Leonardo da Vinci, welcher 1490 in der lombardischen Hauptstadt die «Festa del Paradiso» gestaltete.

Genug! Schon verlieren wir uns in einem Labyrinth. Alleine die Ausstellung läßt erkennen, daß große Ereignisse und Vorbilder nicht nur zur Nachahmung, sondern auch zur Gegenreaktion anspornen. Ein phantastisches Muschelarrangement war in Joseph Furtenbachs «Architectura civilis» aufgeschlagen, an die Raritätenkabinette der Mediceer-Herrischer erinnernd. In seinen zahlreichen Büchern schildert der vor 300 Jahren verstorbene Meister den Prunk italienischer Höfe, um es nachher, in die Heimat zurückgekehrt, mit einfachen Volksbühnen und Idealkirchlein in «biedermeierlicher» Schlichtheit besser und sozial richtiger zu machen.

Von der Phantastik zur Realistik und umgekehrt erlebte man Schritt um Schritt bis zur Vision Friedrich Gärtners über Sizilien; in gewitrig durchzuckte übertriebene Atmosphäre hineingeworfen, stark an die Darstellungen Boullées und Ledoux' erinnernd: «... Nach der Natur und auf Stein gezeichnet ...», schreibt Gärtner zu seinen Ansichten. Was ist Wirklichkeit? Nach Auguste Rodin haben wir sie mit der Photographie verloren. Aus dieser Ausstellung tretend, hatte man das Gefühl, ein Stück Welt vergessen und ein Stück Welt gewonnen zu haben.

Othmar Birkner

Bern

Niestlé – Obrist – Seligmann – Soutter
Kunstmuseum
24. Mai bis 25. Juni

Von den vier hier gezeigten Schweizer Künstlern war eigentlich nur Soutter «attraktiv». Für die anderen, vor allem was

1
Holzschnitt von Rudolf Wyssenbach aus «Wunderbarliche köstliche Gemälde ...», erschienen in Zürich nach 1558

2
Hermann Obrist, Bewegung. Gips. Kunsgewerbemuseum Zürich

3
Louis Soutter, Filet de tenture de Pompéi. Tusche. Musée des Beaux-Arts, Lausanne
Photo: 3 André Held, Ecublens

Niestlé und Obrist betrifft, brauchte es schon das Wissen um den Zeitkontext. – Von Hermann Obrist (1862–1927) schreibt Hans Hildebrandt 1924 im Kapitel über den Jugendstil seiner «Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts»: «Es hat keinen Zweck, auf Einzelheiten einer künstlichen Stilbildung einzugehen, der hin und wieder eine schöpferische Persönlichkeit wie Hermann Obrist, ihr fanatischer Vorkämpfer mit Wort und Tat, bei allen Seltsamkeiten doch auch erregende Reizwirkungen abzugewinnen wußte.» – Als Vorkämpfer erschien Obrist auch in dieser Ausstellung, denn rein vom Künstlerischen her betrachtet, besitzt sein Werk wenig Faszinierendes. Was er auf dem Gebiet der Ornamentik geleistet hat, ist bedeutend, dann aber auch in der Plastik, vor allem was die Bewegungsstudien angeht. Eine Skulptur wie «Bewegung», ein sich emporschraubender, aus kubischen und vegetabilen Elementen bestehender Körper, antizipiert bereits Strukturelemente des Futurismus; denken wir nur an gewisse Skulpturen Boccionis.

Von Jean Bloé Niestlé (1884–1942) wissen wir, daß er einen entscheidenden Einfluß auf Franz Marc ausgeübt hat. 1905 schreibt dieser über ihn: «... Tierzeichner von einer so genialen Melancholie, daß es einen krank macht, wenn man seine Sachen sieht. Er erinnert technisch an die Japaner, nur noch ergreifender, noch innerlicher und, was das Wunderbare ist, noch genauer! Von einer zeichnerischen Vertiefung, die ans Unglaubliche streift.» – Niestlé war sicher ein hervorragender Tierzeichner und Tierbeobachter, aber ein unbedeutender Maler. Die Bemerkung Franz Marcs ist insofern charakteristisch, als sie eben in die Zeit fällt, in der dieser selbst dem Tier und seinem ureigensten Ausdruck, seinen Bewegungen und Haltungen nachgespürt hat. Niestlé ist aber mit dem Tier zu sehr verbunden, als daß er, wie Franz Marc, auf Grund der Farbe zu einer gültigen Verallgemeinerung von dessen Form schreiten könnte.

Die schöpferische Persönlichkeit von Louis Soutter (1871–1942) wurde in der Ausstellung auf eindrückliche Weise belegt. Was bei Soutter immer wieder überrascht, ist die, trotz zunehmender geistiger Verwirrung, ungebrochene Konsequenz in der stilistischen Entwicklung. «Période des cahiers», «Période maniériste» und «Période des planches au doigt» sind die Hauptetappen dieses leidenschaftlichen, tragischen Werkes. Unter den zahlreichen Motiven zeigen jene religiösen Charakters am deutlichsten den Prozeß der Formauflösung. In «Tout est consommé», einer Kreuzigung, sind die Figuren noch neutral in ein kompaktes Bleistiftstrichfeld eingebaut. Diese erhalten nun in «Depuis l'Ascension à

Pentecôte» («Période maniériste») ein starkes Übergewicht. Eine Folge expressiver, verstörter Gesichter erinnern an Arbeiten Ensors. In den Blättern der letzten Periode wird die Expressivität des Antlitzes unmittelbar in eine Expressivität der Bewegung umgesetzt. Schattenhaft greifen die mit den Fingern gemalten schwarzen Figuren über die Fläche oder verbarrikadieren sie mit der Intensität verzweifelter Endgültigkeit («Kreuzigung»).

Kurt Seligmann (1900–1962) hat seine besten Arbeiten in der Pariser Periode, 1929–1938, geschaffen. Merkwürdig brusk führt der Weg von dem schönen Bildnis «Kind mit Puppe» (1928) zur surrealistischen Malweise. Die Jahre in den USA (1939–1962) scheinen nicht unter einem glücklichen Stern zu stehen. Seligmann kann die Qualität der in der Pariser Zeit entstandenen Werke nicht halten. Die vorher in fast altmeisterlicher Malweise ineinandergefügten ungegenständlichen Formfragmente («Marathon», 1931, «Helm») erscheinen 1947 als organisch zerflatternde und fasernde Gebilde («Dutch Settler») oder 1958 als eine vielschalige, aufgebrochene Frucht («Emerald Rose»). – Der gut bebilderte Katalog enthält die von H. Ch. v. Tavel für das «Künstler-Lexikon der Schweiz, XX. Jahrhundert» verfaßten Artikel über die vier Künstler.

J.-Ch. A.

Hermann Plattner – Werner Witschi
Kunsthalle
27. Mai bis 25. Juni

Nach der Doppelausstellung über junge englische Kunst und jener, die den Shapes of colour gewidmet war, hatten die Berner Künstler Plattner und Witschi keinen leichten Stand. Wenn es ihnen, obwohl nicht ohne Mühe, trotzdem ge-

lang, sich in den beiden Retrospektiven durchzusetzen, so dehalb, weil der Weg, den sie gegangen sind, Ausdruck eines mit intuitiver Konsequenz verfolgten künstlerischen Anliegens ist.

Hermann Plattner, 1909 in Bern geboren, erfährt um 1950 eine wesentliche, bis heute maßgebende Beeinflussung durch den Kubismus. Über das Bildnis – die früheste Arbeit, ein Selbstporträt, datiert von 1934 – kommt er 1940 zu einer Malerei, in welcher das Motiv, Interieur oder Landschaft, zum emotionalen Vorwand für eine räumlich gänzlich neu interpretierte Bildwirklichkeit wird. Die Objekte besitzen nicht mehr eine unmittelbare Beziehung zueinander. Der flächig projizierte Gegenstand als reine, die Farbe bestimmende Bildform, eingespannt in ein strenges, aus ihm entwickeltes Kompositionsgefüge, erweist sich eher als orientierendes, situierendes Element. In den folgenden Jahren verstärkt sich die Abstraktion. Hier wird nun der Einfluß des Kubismus, auch in farblicher Hinsicht, am deutlichsten sichtbar. Wort- und Collagefragmente, Punkt- und Liniendekor rhythmisieren ineinandergreifende, malerisch verfremdete Flächenelemente, verbunden mit assoziativen Formenschüben. Ab 1960 erfolgt eine grundsätzliche Wendung ins Malerische. Die bisher flächig ineinandergeschobenen Raumschichten, Zeichnung und Umrißlinien werden durch den malerischen Einsatz der erzählerischen Geste aufgehoben, die sich als spontane, koordinierte Niederschrift einer Impression erweist. – Wenn das Werk Hermann Plattners, trotz der inneren Geschlossenheit, einen oft unbeteiligt läßt, so ist das sicherlich nicht allein ein Ver sagen des Betrachters!

Werner Witschi wurde 1906 in Urtenen bei Bern geboren. Seine ersten Arbeiten sind Ölbilder, in denen, wie in der «Herbstlandschaft» von 1949, Bäume und Figuren mit kräftiger Umrißzeichnung erscheinen. Bedeutend ist, daß nicht mit der Farbe eine räumliche Wirkung angestrebt wird, sondern mit den doppelt oder mehrfach geführten, bildparallel verschobenen Umrißlinien. Über das Drahtrelief stößt Witschi in der Folge zur freien Skulptur. – Seine Plastiken sind ein komplexes Spiel optisch fixierter Bewegung und Gegenbewegung. Im Katalog werden die aus dem Hauptthema entwickelten Gestaltungsmöglichkeiten ausführlich dargelegt. Ausgangssituation bildet die «Parallelenschichtung des Raumes durch parallel gelagerte Lamellen». Indem er nun diese Lamellen – das

einzelne Element ist quasi normiert, erfährt innerhalb der Skulptur nur eine auf Grund des Formverlaufes bedingte Veränderung (zum Beispiel Verkleinerung) einer gesetzmäßigen Verschiebung unterwirft, ergibt sich eine in ihre Bewegungsmomente aufgeteilte Folge. Aber Witschi geht weiter. Die Skulptur stellt in ihrem idealen Umriß, verschiedentlich durch Eisenstäbe im Sinne einer Kontrastbewegung verdeutlicht, oft selbst einen gesetzmäßig verformten Körper dar, der seinerseits den Formverlauf der Lamellenfolge diktiert. Das Anliegen Witschis besteht also nicht in der Verabsolutierung eines Einzelfalles, sondern in der idealen Ästhetisierung eines Konzeptes. Wir haben hier nur auf eine der zahlreichen Gestaltungsmöglichkeiten hingewiesen; ihr scheint allerdings Witschi am nächsten zu stehen. In den letzten Arbeiten hat er sich erneut dem Mobile zugewendet. «Elferpendel» (1966) zeigt Stäbe mit aufmontierten Eisenplättchen, die in Pendelbewegungen eine Poetisierung des Raumes bewirken. Die Intensität der Linckschen Miniatur-Mobiles erreicht Witschi allerdings nicht.

J.-Ch. A.

La Chaux-de-Fonds
Le Locle

Art polonais contemporain

*La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts
Le Locle, Musée des Beaux-Arts
du 6 mai au 4 juin*

Dans le cadre d'une «Quinzaine polonoise» – troisième édition d'une biennale présentant par la musique, le théâtre, le film, la photo, la conférence et l'exposition la culture nationale d'un pays – les musées de La Chaux-de-Fonds et du Locle ont abrité en mai 1967 près de 300 œuvres d'artistes polonais contemporains, peintures, tapisseries, gravures, affiches. Cet ensemble, d'un intérêt et d'une qualité exceptionnels, est probablement le plus important qui ait jamais été réuni en Suisse. Il donne une image saisissante de l'épanouissement que connaissent dans la Pologne d'aujourd'hui les arts plastiques, comme d'ailleurs la musique, la poésie, le cinéma. Les artistes polonais, franchement engagés dans la vie moderne, dont ils reflètent le caractère mondial, les réalités nouvelles, les problèmes, n'en sont pas moins profondément enracinés dans les traditions nationales et marqués par le destin dramatique de leur peuple. Ce qui frappe d'abord, c'est la variété prodigieuse des techniques et des langages, l'audacieuse liberté des recherches. Une



Werner Witschi, Spiel ovaler Formen im Raum.
Eisen

poésie qui sourd du romantisme particulier de ce peuple pour qui la culture fut longtemps le seul lien national, un sens du tragique où résonne le souvenir des souffrances de la guerre, équilibrés par une intelligence résolument tournée vers l'avenir, par une élégance native, par le goût de l'ironie donnent à ces œuvres leur pouvoir d'émotion et leur charme attachant.

On peut distinguer chez les peintres deux orientations principales, comme le dit fort bien M. Richard Stanislawski, directeur du Musée de Lodz, dans son introduction au catalogue: l'art émotif, lyrique, et la tendance «intellectuelle», où la sensibilité est dominée par la rigueur des recherches structurelles. La limite extrême de celle-ci est représentée par l'ingénieur Winiarski, visualisant des combinaisons mathématiques élaborées par une calculatrice électronique et son sommet par les tableaux-reliefs en plaques de cuivre ou d'aluminium du subtil Stazewski. Toutes les matières d'ailleurs sont utilisées: listes de bois colorées et bombées sur deux plans en «objets optiques» (Jan Ziemiński), cartons, cuirs, étoffes, vieux morceaux de fer-blanc auxquels Krystyn Zielinski sait donner l'apparence de matières précieuses. Les collages (rêveusement émotifs autour d'une photographie ou rapports clairs et précis de quelques signes), les assemblages hétéroclites style pop-art aux intentions parodiques ou satiriques ne manquent pas. Mais il y a aussi d'admirables peintres qui connaissent toutes les ressources des couleurs, comme Teresa Pagowska dans ses grandes compositions lyriques ou Wladislav Jackiewicz. Dans les étranges pétrifications imaginaires de Lebenstein, la couleur est traitée en épaisseurs burinées et elle prend les brillances profondes des émaux, les craquelures, les vermicules de la poterie chez ces merveilleux coloristes, inventeurs d'espaces de rêve, que sont Tchorzewski et Raymund Ziemiński. Elle se réduit au noir et blanc dans les dramatiques peintures de Musialowcz. Enfin les traditions surréalistes de la peinture polonaise sont représentées par Mikulski, dont la «Prairie tatouée» présente, dans une composition parfaite et insolite, cette union de naïveté et de raffinement qui fait le charme du surréalisme, et par Makowski, dont les «cubes volants» et les peintures cabalistiques sont d'une fantaisie bien attachante.

Mais ce sont peut-être les 25 tapisseries qui sont le clou de l'exposition et en particulier celles de Madeleine Abacanowicz. Rompant avec le format rectangulaire, cet artiste pratique des déchirures, épaisse la laine en bourselets, y mêle des touffes de crin, pousse l'a-

dace jusqu'à composer une immense tapisserie en noir sur noir, superbe. Wozciech Sadley, au contraire, part de filets aux tons variés et y coud du cuir, des rondelles de métal, des perles de bois. Comme d'autres, il reprend la vieille tradition de la tapisserie polonaise populaire, qui utilisait les matériaux les plus variés.

La place nous manque pour parler comme il conviendrait de l'art polonais de l'affiche – qui présente la même diversité de recherches avec un bonheur plastique presque constant et une invention étonnante de métaphores – et surtout de la grande exposition de gravures du Musée du Locle. Dans les arts graphiques, la Pologne occupe sans doute aujourd'hui une place de premier plan. Les graveurs polonais allient la beauté d'un métier aux ressources infinies à la puissance et à la subtilité de l'évocation, au sens du tragique et de la vie. Ils ont le don de l'ellipse et de la plénitude. Une planche de Pietsch, de Jacowski, d'Halina Chrestowska-Piotrowska et d'autres a une grandeur, une poésie, un pouvoir d'émotion inépuisables.

J. S.

année la première exposition de l'artiste à Vienne en 1952. Le point de départ y est clairement décelable et l'influence initiale de Klee ne peut faire de doute, pas plus qu'une admiration persistante qui se traduit beaucoup plus tard encore par certaines allusions, et un même goût pour les titres poétiques, en quoi nous voyons d'ailleurs plutôt des compléments littéraires: le peintre se double d'un écrivain de talent. Mais très vite Hundertwasser se distingue de son illustre ainé par la palette dont la vigueur va parfois jusqu'à l'agressivité ou la stridence: les cuivres ont pris la place des violons. Vitalité et densité caractérisent à cet égard «Les tramways» peints en 1953. Puis c'est l'apparition des fameux labyrinthes («Les eaux de Venise», 1955) qui ont si fortement contribué à la notoriété de l'artiste.

La Galerie Krugier, pour sa part, réunissait un important ensemble des œuvres plus récentes, réalisées entre 1964 et 1967. Sans s'écartez d'un domaine formel et chromatique très déterminé, la composition se diversifie et s'enrichit de nombreuses trouvailles, associant avec un extraordinaire brio les éléments objectifs (retour notamment de la figure humaine) et la création mentale dans des tableaux lyriques qui sont le théâtre de prodigieuses rencontres. Hundertwasser est un collectionneur d'images qu'il cueille patiemment à chacune de ses plongées au plus profond de lui-même, mais c'est aussi un enchanteur passé maître dans l'art de la métamorphose.

G. Px.

Genève

Hundertwasser

Galerie Georges Moos – Galerie Krugier
du 18 mai au 15 juin

A la question: «Après l'art abstrait, quoi?», si souvent posée, on pourrait répondre beaucoup de choses, mais pourquoi pas aussi: «Hundertwasser!» A lui seul, il est déjà une réponse qui tranche tous les faux problèmes, en nous rappelant à son tour par sa seule existence, son étonnante présence parmi nous, que seules comptent finalement les fortes personnalités, même et surtout si elles défient les tentatives de classification.

Avec Hundertwasser, sous ce rapport, nous sommes servis. C'est la triple affirmation, préemptoire, d'une vision, d'un univers et d'une écriture, avec une vitalité créatrice qui, à l'intérieur d'un domaine clos, rend possibles des renouvellements infinis. Labyrinthe, spirale, ondes concentriques, parallèles de couleurs contrastées ou ton sur ton, ballet onirique des lignes polychromes, durant un mois Genève a vécu sous le signe multiforme et magique du peintre viennois. Les galeries Georges Moos et Krugier, en effet, de part et d'autre de l'antique Grand-Rue, lui ont rendu un magistral hommage. La première présentait, sous une forme condensée, une rétrospective qui s'ouvrait avec une «Négresse» dont la réalisation précédait d'une

Lausanne

Wilfrid Moser

Galerie Alice Pauli
du 12 mai au 7 juin

On a accueilli avec reconnaissance cette première exposition vraiment représentative en Suisse romande de l'un des peintres qui honorent le mieux notre pays dans le concert de l'art actuel international. Dès l'immédiate après-guerre, le Zuricais Wilfrid Moser a choisi de vivre sur les rives de la Seine et y a fait une brillante carrière. Adopté très rapidement par l'Ecole de Paris, il est du nombre toujours plus réduit de ceux qui lui conservent un peu de son prestige si gravement mis en cause. Mais il reste des nôtres et, individualité indiscutable, on ne s'étonne pas, dans d'importantes collectives à l'étranger, de le voir illustrer indifféremment l'art contemporain suisse ou français. En parfaite logique, car il appartient bien à l'un et à l'autre.

Il est on ne peut plus l'homme de ses origines, dans sa nature, dans son tempérament, dans sa sensibilité – en somme dans tout ce qui fait, qu'il est Wilfrid Moser et personne d'autre. Mais il ne saurait renier son appartenance à une ville d'élection à laquelle visiblement le rattachent des liens profonds et qui reste pour lui une source presque constante d'inspiration. La grande ville, son esprit, son atmosphère et son décor dans ce qu'il a de plus populaire, ses types humains sont partout présents dans son œuvre et jusqu'à un certain style de vie évocateur de quartiers bien déterminés, celui des Halles, ses moisissures, ses fortes senteurs et des noms qui remontent loin dans le temps, presque à François Villon: rue de la Grande-Truanderie, rue du Coq-Héron, comme le relève l'admirable et si regretté Charles Estienne dans un fragment de texte qui sert de préface au catalogue de cette exposition. «Métro rouge», «Maison bleue», «Réaumur», «Concierge», titres significatifs de toiles qui le sont bien davantage par le coup de brosse vigoureux et suggestif, la matière nourrie, parfois crayeuse qui «sent le mur» et restitue mieux que l'apparence, de longues années d'usure, d'intempéries, une suite de générations qui successivement laisseront leur empreinte et, touche après touche, ont parachevé le visage de la rue. Mais là où d'autres ont vu des paysages c'est le déroulement de la vie qui fascine Moser et au centre, l'homme et cette sorte d'humus qu'il laisse derrière lui, si caractéristique des très vieilles concentrations urbaines. Dans son désir de toucher au cœur de son sujet, l'artiste approche le réalisme, par exemple dans ce relief en bois de 1962 assez proche parent des affiches lacérées de Hains et de la Villéglé, ou lorsqu'il incorpore à sa peinture quelques lambeaux de papier imprimé, ou encore peint dans le foisonnement des signes des lettres géantes ou un numéro, de préférence le 5 que l'on retrouve sur une fort belle sculpture polychrome fort récente. De 1962 à 1967, l'exposition de la Galerie Pauli a reconstruit en une trentaine de pièces un très riche aperçu de la création de Moser qui apparaît diverse, nullement tributaire d'une manière, mais qui en impose chaque fois par la même exactitude dans l'expression, ce même mélange de subtilité et de franchise dans le langage, et une étrange autorité.

G. Px.

Zürich

Marc Chagall

Kunsthaus

6. Mai bis 30. Juli

Die Ausstellung war ein Fest für den nun achtzigjährigen Maler, der aus der Enge, allerdings der höchst intensiven Enge, zur Weltgeltung aufgestiegen ist. Zugleich heiter und ernst, erfüllt von grenzenloser Phantasie und innerer Vorstellung, aber gebunden an Grundbedingungen des Künstlerischen, wie es seit Jahrtausenden vor Auge und Geist des so verschiedenen gearteten Menschen steht. Es bleibt beim «Bild» in vorgegebenem Wesen und traditionellem Geist. Ein gültiger Überblick über die lange Schaffenszeit, in der Chagall eine Grundlinie festgehalten hat. Die Zusammensetzung ist Dr. Wehrli zu danken, der sich vor allem auf die unermüdliche Hilfe von Chagalls Tochter Ida und auf die Kennerchaft von Franz Meyer-Chagall, dem Autor des grundlegenden Werkes über Chagall, stützen konnte. Neben sehr zahlreichen Hauptwerken stehen Studien und Bilder der künstlerischen Norm, was gut ist. Wir sehen den Chagall der Höhepunkte und der künstlerischen Selbstverständlichkeit, in der sich der Künstler in seiner vollen Tätigkeit beweist. Einen besonderen Akzent gab eine Reihe von Werken aus russischen Museen, zwischen 1915 und 1921 entstanden; Chagall selbst hat sie in Zürich zum erstenmal wieder nach fünfzig Jahren gesehen! Das Echo, das Chagalls Werk hervorrief, war ungewöhnlich stark. Große Besucherströme, vor allem viel junge Menschen, denen viel Zuneigung und Vertiefung aus den Augen sprach. Was ist die Ursache solcher Wirkung?

Chagall ist ein Einzelfall, der keine Schule gebildet hat. Trotz dieser Besonderheit, die ihn von den Großen seiner Generation unterscheidet, steht er mitten in der europäischen künstlerischen Entwicklung, zu der er beigetragen und aus der er entnommen hat. Seine Jugendindrücke und seine Herkunft, von der man sagen kann, sie gehen Jahrtausende zurück, hat sein Aufblühen ermöglicht und bestimmt: die jüdische Welt in der Weite und Enge Rußlands mit all ihrer Bedrängnis und Poesie, mit Brauch und Gegenwartsexistenz, mit Phantasie und Realitätssinn, die zusammenwirken, mit Liturgie und Menschlichkeit. Von diesen Komponenten ist die universale Wirkung Chagalls bestimmt, die gerade auch die Jugend erfaßt. Nicht das schlechteste Zeichen!

Größte Eindrücke gehen von Chagalls Jugendwerken aus. Wie mit einem Schlag ist die Bildform da, die zur Basis der ganzen Entwicklung Chagalls wird.

Verschobene Proportionen von Figur und Umwelt, gestisch ausdrucksvolle Bewegung, Märchenelemente. Zunächst in gedämpften Farben, die sich auf den kleinen Blättern intensivieren und aufhellen. Eine novellistische Darstellung, naiv, aber voll von bewußter Spiritualität und zugleich wahre «Malerei», so groß die Impulse sind, die von der russischen Volkskunst auf Chagall ausgegangen sind. Daneben ein großformiges Bild wie «Der rote Akt» von 1908, eine höchst eigene Analogie zur Malerei der französischen Fauves. In Paris, von 1910 an, beginnt bei Chagall die Intensivierung der Farbe, die leuchtend wird, wogegen der Bildgehalt immer stärker von jüdisch-russischen Bildvorstellungen bestimmt wird. Man könnte sagen, daß Chagall fern von seiner Ursprungsgegend die künstlerischen Möglichkeiten und Hintergründe dieser Gegend zur vollen Entfaltung gebracht hat.

Von einer anderen Sicht wird diese Bildwelt nach der Rückkehr Chagalls nach Rußland (1914 bis 1922) bestimmt. Das Irreale, die Aufhebung der Schwere verbindet sich mit Erfahrungen, die Chagall in Paris im Kontakt mit dem Kubismus und Orphismus gemacht hat. Die kristallinischen Figuren schweben; die Häuser werden zum Spielzeug. Höhepunkte der Phantasie und des Gefühls. Neben diesen Bildern entsteht ein Meisterwerk wie «Der Spiegel» (1915), in großen Formen und in der Komposition auf großartige Weise aus dem Lot.

Die Rückkehr nach dem Westen führt zur leuchtenden Vertiefung der Farbakkorde, denen ekstatische Bildvorgänge entsprechen. Es entstehen große Variationen über die Grundmotive, die bei aller Bindung an das Jüdisch-Russische mondiale Züge erhalten. Das Malerische differenziert sich. Der frühere Volkston verwandelt sich ins allgemein Traumhafte. Diese bildhaften und malerischen Grundlagen erlauben eine weitere Entwicklung von Jahrzehnten. Immer wieder taucht plötzlich Neues auf, wie etwa bei den Bildern mit einem unvergänglich herrlichen Blau, die schon 1917 mit dem gewaltig enthusiastisch schreitenden Reisenden beginnen und Mitte der zwanziger Jahre fortgeführt werden.

Die angewandte Malerei Chagalls – er wäre der geborene Bühnenmaler von Strawinskys «Histoire du Soldat», das Werk, das wie vieles bei Chagall zwischen östlicher und westlicher Folklore steht – war in der Ausstellung mit Glasgemälden und vor allem mit Entwürfen und Skizzen zu solchen vertreten. Beispiele dafür, daß eine so eminent individuelle Kunstaußerung wie die Chagalls sich in ein größeres Ganzes einzufügen, ja unterzuordnen vermag, ohne die Kraft des Individuellen zu verlieren.

Auf den Katalog mit 16 ausgezeichneten Farbtafeln und 40 Schwarzweißabbildungen ist diesmal besonders hinzzuweisen. Er enthält den Text einer interessanten, 1946 gehaltenen Vorlesung Chagalls in Chicago und das dichterische Porträt Chagalls, das Blaise Cendrars 1913 in den «Dix-neuf poèmes élastiques» niedergeschrieben hat. Chagall als reale Erscheinung, als Maler des Wunderbaren und als Kamerad der großen Maler aus der Jugendzeit der modernen Kunst

H. C.

obachter schockierte und faszinierte. Bei Appels Lithos ahnt man etwas von dessen zielbewußter Interpretation. Was als reiner Gefühlsausbruch konzipiert und realisiert sein könnte, bekommt bei näherem Studium eine eigene Gesetzmäßigkeit, die durch die technische Erschwerung paradoxerweise entmaterialisiert wird. Der genußvolle Kreidenstrich geht auf die Struktur der Platte, auf der er Gestalt annimmt, ein und verhilft ihr zu ihrem Recht, indem er ihre Körnigkeit steigert.

H. N.

Karel Appel

Galerie Beno

26. Mai bis 16. Juli

Die Vitalität des holländischen Malers Karel Appel erweist sich angesichts dieser Ausstellung in der Galerie Beno als ungebrochen. Wer befürchtete, seine Kunst würde den an sich kleinen Rahmen sprengen, sah sich getäuscht. Das schöne Ölbild «Oiseau et garçon» dominiert den Raum souverän, und darum herum gruppieren sich die freudigen, lebenszugewandten Gouachen.

Erstaunlich an Appel ist die Disziplin, mit der er seine dynamische Malweise meistert. Er ist seiner Sache absolut sicher, auch wenn er wie ein Besessener mit dem Pinsel über die Leinwände und Kartons fährt. Bewundernswert ist ferner, daß Appel durch viele Jahre hindurch seinem eigenen Stil treuzubleiben wußte. Wie sehr er sich in der Hand hat, beweisen seine aus Papiermaché geformten Plastiken, die er nicht aus dem Ärmel schütteln kann, sondern sorgfältig durchzubilden und ebenso sensibel zu bemalen versteht.

Die Galerie ist mit Recht stolz auf diese intime Ausstellung eines berühmten Künstlers, der – allen Unkenrufen zum Trotz – heute noch genau so hoch im Kurs steht wie damals, als er seine Be-

Augusto Giacometti

Galerie Läubli

25. Mai bis 14. Juni

Die Galerie Läubli vermittelte die erwünschte Möglichkeit, wieder einmal eine größere Gruppe von Gemälden, Pastellen und Zeichnungen Augusto Giacometti zu sehen, der wie Alberto und dessen Vater Giovanni Giacometti aus Stampa stammt. Augusto ist 1877 geboren und 1947 in Zürich gestorben. Frühzeitige Reisen nach Paris und anderen Zentren haben seine Horizonte gefördert. Es waren mehr als sechzig Werke vom kleinsten bis zu beträchtlichem Format, die bei Läubli zu sehen waren, mehr oder weniger der Rest des Nachlasses des Künstlers, der nach seinem Tod an den vor wenigen Jahren verstorbenen Kunsthistoriker Erwin Poeschel gegangen war.

Augusto Giacometti war ein merkwürdiger Typus, einer der ausgesprochenen Jugendstilmaler, Klimt verwandt, in manchem Hodler zugewandt, dann wieder der intensiven Farbe Amiets nahestehend, aber auch mit Zügen von Otto Meyer-Amden in zarten, verwischten und doch bestimmten Tönen. Vor allem aber einer der frühesten ungegenständlichen Maler, der lange vor 1910 zur Ungegenständlichkeit nicht durch Abstraktion, sondern durch Versuche mit nichts anderem als mit Farbe gekommen ist. Die schöne Ausstellung gab Beispiele für diese verschiedenen Facetten der Malerei Augusto Giacometti. Am stärksten die kleinen Farbstudien, frei, wie in tachistischen Bildern, aber mit erstaunlicher innerer Disziplin zusammengefügt. Nichts vom Spiel des Zufalls, alles wohlüberlegt und disponiert, aber ohne jede intellektuelle Note. Giacometti scheint

auf evolutionärem Wege zu diesen frühen Ungegenständlichkeiten gekommen zu sein, vielleicht auch im Weitertreiben von Prinzipien der stark von pointillistischen Ideen bestimmten Jugendstilmalerei. Aber auch ein figurales Bild wie die «Drei liegenden Frauenakte» ist ein Werk von hoher malerischer und kompositioneller Qualität. Hier erreicht Giacometti die Grenze der Abstraktion. Dann wieder hat man den Eindruck, daß Giacometti bei einer optisch angenehmen Peinture hängengeblieben ist. Aber es ist noch nicht ausgemacht, wie die Gewichte der Gesamtleistung verteilt sind. Darüber zur Klarheit zu kommen, bedürfte es einer umfassenden, sorgfältig aufgebauten Gesamtausstellung, zusammen mit einer wissenschaftlichen Untersuchung.

H. C.

Helen Dahm

Galerie Palette

12. Mai bis 7. Juni

Helen Dahm, mit 89 Jahren die Seniorin der Schweizer Maler, arbeitet mit schier unglaublicher Intensität und Produktivität. Die Ausstellung umfaßt Werke, die alle in den Jahren 1966 und 1967 entstanden sind.

Abgesehen von ihrer physischen und psychischen Kraft sind es zwei Umstände, die ihr zugute kommen: sie schafft in der Ruhe und Konzentration ihrer dörflichen Existenz, ohne sich um die Händel der Kunst kümmern zu müssen, und ihre Arbeit kommt aus dem Vollen eines langen Lebens, in dem ihr die Kunst zwar innerer Kampf, aber immer auch tiefere Freude gewesen ist. Bemerkenswert, daß ihre innere Sicherheit, die dem Schaffen den Halt gibt, seit ihrer Auseinandersetzung mit der abstrakten, freien Gestaltung gewachsen ist. So sind es auch diesmal «kosmische» Bilder von großer Leidenschaft in der Bewegung der Formen, die die Malerin auf der Höhe ihrer Kraft sehen lassen. So sehr die Bildelemente in dynamischer Aktion sind, so groß ist die Bestimmtheit der bildlichen Ergebnisse.

Zugleich setzt ein neues Kreisen um die Gegenständlichkeit ein. Blumen, Tiere, biblische Themen und vor allem eine Reihe von Selbstbildnissen. Es ist kein Verzichten, keine Umkehr, sondern es sind naive Versuche, mit den durch die Ungegenständlichkeit neu gewonnenen Mitteln frühere Bildaussagen zu intensivieren, auf einen Kern zurückzuführen. Am eindrucksvollsten spielt sich dies bei den Selbstbildnissen ab, in denen sich eine lange Lebens- und Kunsterfahrung spiegelt – und ein Stück Mensch, wie man ihm nicht oft begegnet. H. C.



Karel Appel, Oiseau et garçon



Alan Davie, Golden Drummer Boy No 1, 1962
Photo: Stearn & Sons, Cambridge

er ein freiströmendes Schaffen jeder Organisation vorzieht. Es handelt sich bei diesem Maler um eine Ambivalenz von reiner Intuition und Temperamentskunst einerseits und bewußter Regelung innerhalb der Fläche andererseits. Von den letzten großen Werken des Künstlers geht eine ansteckende Kraft aus. Wenn eines davon erwähnenswert ist, dann «Cross for the white birds». Es ist von einer lapidaren, fast signalhaften Reinheit und Farbenfreudigkeit, die Alan Davie innerhalb des Bereichs dieser Art Malerei einen hohen Rang zuweist. H. N.

Peter Phillips
Galerie Bischofberger
29. April bis 31. Mai

Peter Phillips gehört zu den jungen Engländern, bei denen auch gar nichts mehr von englischer Tradition zu spüren ist. Es ist höchst merkwürdig, daß auf den ersten großen modernen Schub in England, der mit den Namen Henry Moore oder Bacon bezeichnet ist, ein zweiter folgte, der die Begriffe umkrempelt und mit externen Ingredienzien schafft. Er ist rebellisch und extrem zeitbetont, eine Parallelerscheinung zur grotesken jungen englischen Mode und zum Habitus der jungen Menschen mit ihrem merkwürdigen Nebeneinander von farbiger Frechheit und bärig-muffiger Sentimentalität. Phillips kommt merkbar von der Graphik her. Sichtbar in der Aufteilung der Fläche, an der er haftet, und in den Bildfaktoren Girl, Büstenhalter, Auto-bestandteil, Lampen, Sonnenbrillen, Zahlen, Raster. Kein Purismus wie bei Caro, sondern im Gegenteil reichhaltige Kombinationen, in denen sich Dispositionskraft (um das Wort Komposition zu vermeiden) zeigt, Farbsinn und die Fähigkeit, die Bildbestandteile untereinander zu verbinden und zu durchdringen. Auch in der technischen Faktur Phantasie: Spiel von metallischem Bildgrund und Farbe, Photocliché, mechanisch aufgetragenen Rastern; das Zusammenwirken gibt den «Bildern» einen starken Zusammenhang. Zusammenwirken von Hand und Apparat. Die Nähe des Plakat-hafoten ist nicht zu bestreiten; etwas wie Werbewirkung geht von den Arbeiten aus, bei denen man es als Positivum spürt, daß sie Ergebnis eines wirklichen Arbeitsprozesses sind, was als genereller Bestandteil des künstlerischen Tuns zu gelten hat, denn erst im praktischen Arbeitsprozeß wandelt sich die Vorstellung zum Werk. Insofern ist das, was man

in der Ausstellung sah, ernst zu nehmen.

Aber ist die Konzentration auf das Aktuelle nicht ein Zeichen, daß es sich um eine andere Gattung als die des Künstlerischen handelt? Ist es ein optischer Jahrmarkt, amüsant im Moment des Auftauchens und rasch verebbend? Hat es nicht auch etwas von dem Aufgedonnerten, in dem diese farbige und verschrobene Jugend scheinbar heiter daherkommt? Eine Provokation ohne wirkliche Substanz, auf die allzuleicht eine faschistische Schulmeisterei folgen könnte? H. C.

Alan Davie
Galerie Gimpel & Hanover
31. Mai bis 15. Juli

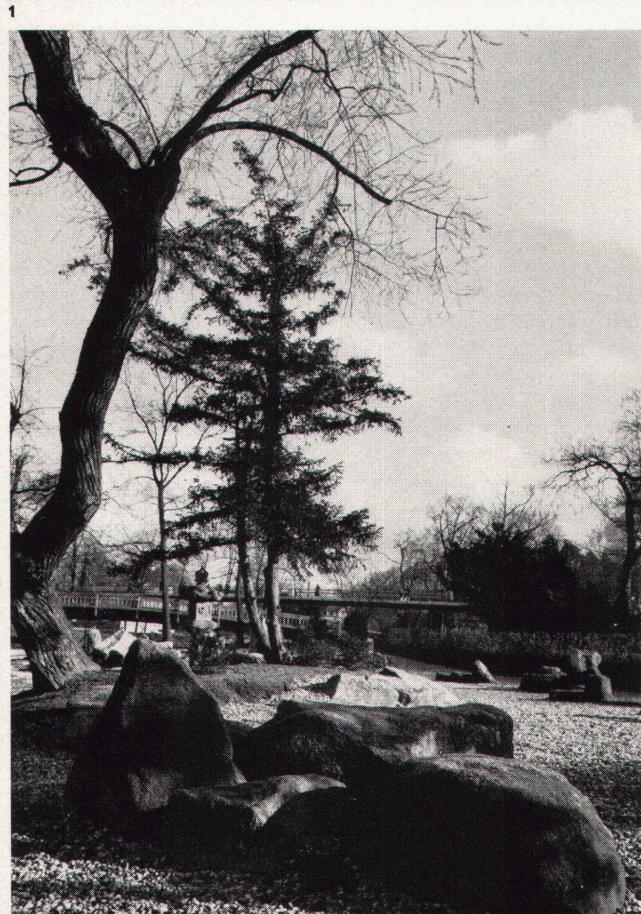
Der englische Maler Alan Davie sucht die große Form oder innerhalb des skurrilen Gefüges mehrere Formthe-mata, die er – wie beispielsweise das Auge – immer wieder abwandelt und einer vom Naturell diktierten Ordnung dienstbar macht. Aber noch stärker ist er darauf bedacht, das Spiegelbild seiner verrückten Lebensfreude zu vermit-teln. Er tut dies mit einer Vehemenz, die großer Flächen bedarf. Er setzt die Akzente mit einer bewundernswerten Instinktsicherheit, baut oft geometrische Elemente in einen bewußt angerichteten Wirrwarr hinein, erfindet dauernd neue Komplementärfarbsysteme, die in gewissem Sinn an Miró erinnern; nur sind bei Davie die gestalterischen Schleusen viel offener, und auch die eigentliche Thematik wird lediglich eingesetzt, um ein Bildgefüge zu schaffen, das die formalen und farblichen Werte in ein Gleichgewicht bringt. Wüßte man nicht, daß Alan Davie den Entstehungsprozeß dauernd unter Kontrolle hat, würde man vermuten, daß

Karlsruhe

Bundesgartenschau 1967
14. April bis 23. Oktober
Künstlerische Oberleitung: Prof. Walter Rossow, Berlin und Stuttgart
Gärtnerische Oberleitung: Robert Mürb, Karlsruhe

Die Bundesgartenschauen, wie sie im Nachkriegsdeutschland zur Tradition geworden sind, dürfen nicht als gewöhnliche Ausstellungen betrachtet werden, sondern sind vielmehr städtebauliche Unternehmungen großen Stils, die viele Jahre vor der Eröffnung begonnen werden und die auch mit dem Abschluß der Ausstellung nicht beendet sind. Sie dienen also dazu, einer Stadt, die sich bezüglich ihrer Grünflächen sanieren will, einen spektakulären Aufhänger zu geben und die Bürgerschaft sowie ein weiteres Publikum daran zu interessieren.

Karlsruhe ist in besonderem Maße mit dem Gartenbau verbunden, ja es verdankt seine Existenz den gartenkünstlerischen Leidenschaften der badischen Markgrafen. Den optischen Mittelpunkt der gesamten Stadtanlage bildet der barocke Turm, in welchem, populärer Überlieferung gemäß, der Markgraf seine holländischen Gärtnerinnen untergebracht hatte, mit welchen er sich lieber unterhielt als mit seiner in Durlach verbliebenen Frau. Ausgehend von diesem Turm und dem später dazugebauten großen Residenzschloß, gehen in allen Himmelsrichtungen radiale Achsen aus: die südlichen bilden die Hauptstraßen der heutigen Stadt, die nördlichen führen in den großen Park, welcher der Leidenschaft der Fürsten für seltene Bäume und Fasanen gewidmet war. Die Verbindung des Schlosses zu seiner mehr als Dekoration und Kulisse angelegten Stadt war



zunächst schlecht, da der Markgraf keineswegs gesonnen war, sein südliches Gartenparterre den Bürgern zum Einblick oder gar als Durchgang zu überlassen. Weinbrenner suchte diesem Übelstand abzuhelpen, indem er die mittlere Achse in der Weise verlängerte, verbreiterte und verschönte, daß sie den Bürgern zum eigenständigen Stadtzentrum wurde. Mit dieser Polarität zwischen Schloßstadt und Bürgerstadt hatte auch die Bundesgartenschau zu rechnen. Ihre Anlagen zerfallen deshalb in zwei Teile: den Stadtgarten und den Schloßgarten, zwischen welchen die Besucher der Gartenschau in einem unendgeltlichen Autobus hin- und herpendeln.

Das Schloß, das im Kriege erheblich gelitten hatte, ist wieder aufgebaut und dient als Landesmuseum. Es ist heute flankiert im Osten von den Bauten des Bundesverfassungsgerichts, im Westen von den Ausläufern der Technischen Hochschule. Eines der Ziele der Gartenschau mußte es sein, den Schloßkomplex endlich in eine logische Verbindung zur Bürgerstadt zu bringen, welche Logik bisher darin bestanden hatte, daß der Schloßplatz den Bürgern als Parkplatz diente. Um die Verbindung herzustellen, mußte zunächst der Verkehr verschwinden, den jeder zu überschreiten hatte, der von der Stadt auf das Schloß zugegang. Dieses wurde durch die Tieflegung des innersten Straßenringes erreicht, der nun zugleich in eine unterirdische Parkierungsanlage führt.

Die Ausgestaltung des südlichen Schloßparketts erwies sich als eine subtile Aufgabe, zu welcher man zwei französische Gartenarchitekten (Sgard und Samel) zuzog. Unter ihrem Einfluß entschied man sich, obwohl es nicht viel zu konservieren gab, zu einer historischen Form. Der aus der Stadt kommende Fußgänger wird auf einer Skulpturen- und Baumallee in den eigentlichen Schloßhof geführt, der als teils grünes, teils steinernes Parkett ausgeführt ist. Wenn auch diese Lösung nicht gerade von Kühnheit strotzt, so ist sie doch mit Subtilität ausgeführt. Die vermeintlich kleinen Probleme, wie die Überwindung minimaler Höhendifferenzen und die Übergänge eines Bodenbelages in einen anderen, sind mit einer Selbstverständlichkeit ausgeführt, welche die dahinterstehende Entwurfsarbeit kaum mehr ahnen läßt.

Bundesgartenschau in Karlsruhe

1

Das Schloß, oben Stadtseite, unten Parkseite

2

Im Stadtgarten: der japanische Garten

Photos: 1 Schlesiger, Karlsruhe; 2 Fidelitas, Karlsruhe

Die Zwickel zwischen der großen Aufmarschallee und den flankierenden Bebauungen wurden als Gartenanlagen erhalten. Der westlich gelegene ehemalige Botanische Garten profitiert von den überlebenden Zierbäumen und dem Eisengerüst eines frühen Pflanzenhauses, dem man die Glasflächen entnommen hat. Während der Bundesgartenschau beherbergt dieser Gartenteil eine Serie von Skulpturen, die zum Karlsruher Bürgerschreck geworden sind wie anderswo die Provos oder die Rolling Stones. Horst Antes, Professor an der Kunstakademie daselbst, zierte die Rasenfläche mit buntgestrichenen, popartigen Blechgegenständen, deren Verschwinden mit dem Ende der Ausstellung der Kunstwelt keinen allzu großen Verlust bringen wird. Bedenklich ist nur, daß der harmlose Witz dieser Dekoration Äußerungen hervorlockt von der Sorte, so etwas wäre eben zur Zeit, als noch Ordnung herrschte, nie passiert ...

Der nördliche Schloßgarten war das Arboretum der botanisierenden Markgrafen. Pietät und Geldmangel hatten es allmählich zu einem Wald werden lassen, in welchem die kostbaren Bäume ihre Schönheit nicht mehr zeigten konnten. Der Prozeß der Ausforstung ist durch die Gartenschau erst in Gang gekommen; die freigelegten Bäume werden erst allmählich wieder Gestalt gewinnen, soweit man es überhaupt wagen durfte, sie von einem Tag auf den andern völlig freizustellen. Die allgemeine Tendenz der Ausforstung ging auf die optische Wiederherstellung des alten radialen Systems, ohne dieses allerdings, wie vormals, durch ausstrahlende Wege zu unterstreichen. Das generelle Aussehen der Anlage ist heute das eines englischen Landschaftsgartens. Hier ist den Veranstaltern ganz besonders hoch anzurechnen, und dieses ist das Beispielhafte der ganzen Aktion «Bundesgartenschau» überhaupt, daß sie sich der Zurückhaltung befleißigten, welche der Gartenkunst angemessen ist, und daß sie die traditionellen Veilchenmassaker, Tulpenschlachtfelder und Azaleenfriedhöfe in den Hintergrund drängten. Es ist zu vermuten, daß sich die künstlerische Oberleitung dadurch der Kritik der Veranstalter aussetzt, und man kann ihr dazu nur einen steifen Rücken wünschen.

Wer nun diesen nördlichen Schloßgarten bewandert, stößt hier und da auf Überraschungen. Es sind sechs Skulpturengärten mit mobilen Elementen aus Wasser, Licht oder Metall von Johannes Peter Hörlinger, Bad Nauheim, und Hermann Goepfert, Frankfurt am Main, welche je einen von dichterer Bepflanzung eingefriedeten Komplex bilden. Bei einigen dieser kinetischen Veranstaltungen darf der Besucher mittun: beispiels-

weise durch das Bewegen von Metallspiegeln die Lichtintensität verändern. Andere aber sind hydraulisch bewegt und wollen nur betrachtet werden. Gerade diese letzteren aber laden in einem Maße zum Mittun ein, daß sie ständig Beschädigungen ausgesetzt sind. Es tritt hier ein psychologisches Moment zutage, das zum Weiterdenken reizt.

Vom Schloßgarten führt eine Pforte in den Fasanengarten, in dessen waldfiger Verborgenheit alle jene Unerlässlichkeiten abgehandelt werden konnten, welche nun einmal zu einer Gartenschau dazugehören: Propaganda für Gartenmöbel, für Düngung, für Gärtnerien, für Mähdrescher und für Grabsteine. In dieser Ambiance erfreut eine unkonventionell gestaltete Ausstellung der Equipe um «Heimat, Deine Häuser» (Prof. Max Bächer, Prof. Hans Kammerer und Walter Belz, Stuttgart) über den Hausgarten, seine Geschichte und seine Soziologie.

Noch einen kurzen Blick werfen wir auf den Stadtgarten, der gleich beim Bahnhof beginnt. Er entwickelte sich um die Jahrhundertwende aus einem Zoologischen Garten zu einer städtischen Anlage im Jugendstil. Durch die Aufhebung einer Querstraße konnte er nun zu einem großen Komplex zusammengefaßt werden. Die Beplantung ist intensiver, die Gestaltung reicher als im Schloßgarten; hier mußte der Erwartung des Publikums entgegenkommen werden. Immerhin sind auch hier einige stilvolle Partien entstanden: ein stiller Rosengarten, die großzügige Teichanlage und schließlich das Kernstück: der japanische Garten (Architekt: Prof. Keiji Uyehara, Tokio). Er enthält, getrennt durch die Fußgängerader, beide Stilstufen des japanischen Gartens: im Südwesten eine liebliche Gestaltung aus Erdhügeln und kleinen Büschen, die noch gewinnen wird, wenn die zu grellen Azaleenbüscheln verblassen werden, und im Nordosten eine karge Anlage aus Rheinkieselsteinen und einigen Felsbrocken teils japanischer, teils schwäbischer Abkunft.

«Land + Wasser = Goldener Boden» Landesgewerbeamt

In unmittelbarem Zusammenhang mit der Bundesgartenschau entstand unter den Auspizien des Deutschen Werkbundes die Ausstellung «Land + Wasser = Goldener Boden». Sie wurde von Prof. Walter Rossow und seinem Team zusammengestellt und gestaltet. In ihr wird auf eindringlichste Weise das Problem der immer dichter werdenden Besiedlung der Bundesrepublik und seiner Konsequenzen auf den natürlichen

Wasserhaushalt aufgerollt. Die Ausstellung richtet sich vielleicht nicht so sehr an ein Laienpublikum als vielmehr an die Schicht der «Verantwortlichen»: an Planer, Förster, Regierungsbeamte, Bürgermeister, Stadt- und Gemeinderäte. Der Stoff, der von diesen Gremien begriffen werden muß, ist paradox genug: er besagt, daß derjenige, der das Land retten will, die Stadt fördern muß. Vom Wasserhaushalt her gesehen genügt es nicht, daß eine Gegend noch leidlich grün ist, etwa dadurch, daß sie viele Gärten hat. Wirksam sind nur große, zusammenhängende Waldgebiete und Agrargebiete ohne Streusiedlungen. Zur Erhaltung des Wasserhaushaltes der Natur braucht es ein erneuertes Wirtschaftsdenken: es braucht Verständnis für die Wirtschaftlichkeit ohne buchhalterische Gewinne. Bisher haben die Förster den Wald so genutzt, daß der Besitzer noch leidlich auf seine Rechnung kam. In Zukunft wird er die Rechnung an einer anderen Stelle beglichen finden: wer den Wald pflegt, hat noch Grundwasser. Bisher hat der Staat Millionen und Millionen investiert, um Wasser möglichst rasch abzuleiten: in Abläufen, Sammelkanälen, korrigierten Fließbetten. In Zukunft wird er solche Summen ausgeben müssen, um Wasser zurückzuhalten: durch Aufforstung, durch Berieselung, notfalls in Sammelbecken. Nur wenn der Wasserhaushalt saniert werden kann, können die künftigen Bewohner der Bundesrepublik auf dem einmal gegebenen Territorium leben und produzieren.

Die Förderung der Großstadt und die Verdünnung der Bevölkerung in den intakten Agrargebieten ist nicht nach jedermanns Geschmack. Als Versuch, die verantwortlichen Behörden und weitere Bevölkerungskreise auf die Notwendigkeit verdichteter Schwerpunkte aufmerksam zu machen und gleichzeitig Formen aufzuzeigen, nach welchen sich darin auch leben läßt, ist die Ausstellung höchstverdienstvoll und unseres Applauses gewiß. Dabei muß angemerkt werden, daß die Erhaltung des Wasserhaushaltes, so wichtig sie ist, ein Gesichtspunkt bleibt, der stets im sinnvollen Gleichgewicht zu anderen stehen muß. So würde den Schreibenden interessieren, wie die Soziologie des so verdünnten Landlebens aussieht und wer notfalls dieses Land noch pflegt, sofern einmal die landwirtschaftlichen Monokulturen Europas in eine Krise geraten. Gewiß werden künftige Forschungen von Prof. Rossow und seinem Team die Frage untersuchen, wie einer künftigen nichtagrarischen Mantelbevölkerung das Leben auf dem Lande schmackhaft gemacht werden kann, ohne daß sie die Landschaft zersiedelt.

L. B.

Zeitschriften

Flexible Baustuktur

Jane Jacobs' Vortrag vor den britischen Architekten (siehe WERK 5/1967) hat W. G. Howell dazu veranlaßt, einige kritische Gedanken zur heutigen Stadtplanung und zur zukünftigen Entwicklung im RIBA Journal (GB), April 1967, zu publizieren.

Er räumt zuerst einige Mißverständnisse aus. Jane Jacobs' Aussage treffe keineswegs nur für die USA zu. Keine in den USA begangene menschliche und stadtplanerische Dummheit werde nicht im nächsten Jahrzehnt in Europa wiederholt. Auch sei Frau Jacobs nicht gegen Planung und für Laissez-faire, sondern verlange noch viel stärkere planerische Kontrollen, als sie heute im britischen Wohlfahrtsstaat üblich seien. Allerdings von ganz anderer Art. «Die Entwicklungsplanung versucht, die Art sozialer und ökonomischer Strukturen zu ermöglichen, die die Gesellschaft will, und wenn die Gesellschaft endlich merkt, daß in der Stadt Vielfalt notwendig ist, wird die Planung die homogene Nutzung in größeren Gebieten verhindern. Das ist natürlich genau das Gegenteil von dem, was wir zurzeit tun.»

Der Verfasser folgert daraus, daß diese Art Kontrolle das Entgegengesetzte zu einer Zonenausweisung sei; man müsse eine starke Trennung der Nutzungen unterbinden und vermeiden, daß große Areale abgerissen würden. Heute entstehe beim Neubau großer Areale eine Erosion der ökonomischen Vielfalt, und die Existenz der (oft fruchtbaren) Grenzbetriebe, die sich in alten, bereits abgeschriebenen Bauten befinden, werde in Frage gestellt.

Stadterneuerungen müßten deshalb ihre Berechtigung durch «cost-benefit analysis» für die Interessen der Gemeinde (im Gegensatz zu den Interessen der Bauherrschaft) nachweisen. «Wir können uns die Verschwendungen von Volksvermögen nicht leisten, die damit verbunden ist, Bauten mit einem intakten Innenleben, die wichtige soziale und ökonomische Tätigkeiten beherbergen, welche eine Transplantation nicht überleben würden, abzureißen.» Wichtig sei aber, zu erkennen, daß es durchaus nicht verwirrend ist, wenn innerhalb bestehender Strukturen eine Nutzungsänderung stattfindet, dies bedeute ja, daß die Wirtschaft dort am Leben sei.

Wenn man also einsehe, daß Teile der Stadt, so die Bauten, nicht entsprechend ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung genutzt werden, dann müsse man

Ascona	Galerie Castelnuovo Galerie Cittadella	Max Gubler Meneguzzo – Hafiz Bertschinger	23. Juli 1. Juli	– 15. September – 21. Juli
Basel	Kunstmuseum. Kupferstichkabinett Kunsthalle Museum für Völkerkunde Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler Galerie Riehentor	Tiberius und Marquard Woher. Die Schenkung H. Albert Steiger-Bay Paul Klee Haus und Wohnung Ikatgewebe aus Indonesien Alicia Penalba Unter 40. Schweizer Maler, Bildhauer und Gestalter Présence des Maîtres Klee – Klotz – Barth – Jensen – Schaffner – Herbin – Baier – Hofer – Eble – Völkle – Antes – Spiller	10. Juni 11. Juli 17. Januar 4. Februar – Dezember 10. Mai 14. Juli 5. Juni 17. Juni	– 6. August – 13. August – 31. August 4. Februar – Dezember – 12. Juli – 26. August – 30. September – 15. September
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Haudenschild + Laubscher	Sammlung Dr. Othmar Huber, Glarus Science Fiction Falk – Huser – Montandon	29. Juni 8. Juli 1. Juni	– 3. September – 17. September – 30. September
Brig	Galerie Zur Matze	Wilhelm Dreesen – Werner Zurbriggen	10. Juni	– 31. August
Carouge	Galerie Contemporaine	Peintres suisses et étrangers	29 juin	– 23 août
Eglisau	Galerie Am Platz	Willi Gutmann Werner Christen	20. Juni 19. Juli	– 18. Juli – 14. August
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Albert Chavaz, céramiste	22 juillet	– 24 septembre
Genève	Musée d'Art et d'Histoire Musée Rath Galerie Krugier Cie. Galerie Motte	Images de la Rose Pablo Picasso, Gravures Le Visage de l'Homme dans l'art contemporain Florschheim – Uhlmann – Beyer Nicolas de Staël	22 juin 24 juin 30 juin 22 juin 28 juin	– 31 juillet – 10 septembre – 17 septembre – 22 juillet – 10 septembre
Heiden	Kursaal-Galerie	Georges Dulk	16. Juli	– 22. August
Lausanne	Musée Cantonal des Beaux-Arts Galerie L'Entracte Galerie Alice Pauli	3 ^e Biennale internationale de la Tapisserie Georges Radovanovitch Jean Lurçat Magdalena Abakanowicz	10 juin 8 juillet 9 juin 15 juillet	– 1 ^{er} octobre – 12 août – 15 juillet – 10 septembre
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Marie-Cecile Boog – Franz Max Herzog	24. Juni	– 23. Juli
Luzern	Kunstmuseum Galerie Räber Galerie Rosengart	Miguel Berrocal Max Beckmann Martin Schmid Marc Chagall. Lavis und Aquarelle	18. Juni 30. Juli 12. Juni 16. Mai	– 16. Juli – 10. September – 8. August – 16. September
Martigny	Le Manoir	Erni en Valais	24 juin	– 29 septembre
Rapperswil	Galerie 58	Manfred Schoch Karl Gerstner	25. Juni 30. Juli	– 23. Juli – 27. August
Rorschach	Heimatmuseum	Das Porträt	16. Juli	– 13. August
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker Galerie Zum gelben Hahn	Antoni Tapies. Das graphische Werk Camille Bryen Moritz Baumgartl	4. Juni 17. Juni 20. Juni	– 23. Juli – 31. Juli – 22. Juli
La Sarraz	Schloß	Schweizer Keramik	1. Juli	– 3. September
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Alois Carigiet	2. Mai	– 16. Juli
Stein am Rhein	Galerie am Rathausplatz	Cruizin'4 – Glasmacher – Dizi – Mariotti – Nöfer – Prignann	17. Juni	– 21. Juli
Thun	Kunstsammlung	Frank Buchser	17. Juni	– 13. August
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Helmhaus Städt Haus Galerie Beno Galerie Bischofberger Galerie Suzanne Bollag Galerie Bürdeke Gimpel & Hanover Galerie Galerie Semina Huber Galerie Daniel Keel Galerie Obere Zäune Galerie Orell Füllli Rotapfel-Galerie Galerie Henri Wenger Galerie Wolfsberg	Marc Chagall Zum 100jährigen Bestehen der Sammlung: Schweizer Graphik Sehen. Grundlehre von Oskar Holweck an der Werk- kunstschule Saarbrücken 100 Jahre Graphische Sammlung der ETH Zürcher Brunnen Kumi Sugai Tadaaki Kuwayama Jakob Bill Contrastes VII A. Meier-Steinbruch Alan Davie Antoni Clavé Marc Chagall. Radierungen und Lithographien Die goldenen 20er Jahre Musik – Theater – Ballett Samuel Andres – Eugen Bänziger – Ngo Van Da – André Rawyler Servulo Esmeraldo Reisen und Phantasie. Graphik	7. Mai 4. Juni 10. Juni 4. Juni 1. Juni 21. Juli 24. Juli 16. Juni 21. Juli 24. Juni 30. Mai 26. Mai 19. Mai 13. Juni 24. Juni 6. Juli 1. Juli 6. Juli	– 30. Juli – 10. September – 30. Juli – 22. Juli – 31. Juli – 2. September – 26. August – 18. Juli – 5. September – 13. Juli – 22. Juli – 31. Juli – 15. Juli – 25. August – 19. August – 19. August – 31. Juli – 2. September
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12 und 13.30–18 Uhr Samstag 8.30–12.30 Uhr	