Aus den Museen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **54 (1967)**

Heft 8: **Vorfabrizierte Wohnbauten**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

liegen dazwischen. Die linke, verkürzte hohe Böschung wurde ganz mit rosablühenden Steinnelkenpolstern bepflanzt, während rechts der flachgehaltene Rasen das etwas längere Ufer umsäumt. Hier und da spreizen sich einzelne Ziergrasbüschel zwischen Steinen hervor. Die höchsten Pflanzen, nämlich ein paar weißblühende Iris germanica, markieren die Ufer.

Vielleicht können die beiden Beispiele zu weiteren trockenen Bachbettanlagen als Auflockerung eines Gartens anregen? Jede sich flach anschmiegende Steingartenpflanze hilft dabei. Wer keine großen Steine oder Baumstammscheiben zur Verfügung hat, kann auch Flächen mit blaugrauem Kies oder möglichst hellem Sand ausfüllen. J. Hesse

Aus den Museen

Die neuen Mayenfisch-Säle im Kunsthaus Zürich

Der 1957 verstorbene Zürcher Bankier Dr. Hans Ernst Mayenfisch gehört zu den großen und vor allem großzügigen Donatoren des Kunsthauses. Schon 1928 übermachte er dem Institut seine bis zu seinem Tode ständig wachsende Sammlung schweizerischer bildender Kunst seiner Lebensspanne zur freien Verfügung, ohne jede Zwangsklausel, ja sogar mit der Ermächtigung, nach Gutdünken der Direktion abzustoßen, was den Zeiten nicht standhält oder nicht standzuhalten scheint. Nachdem die Sammlung Mayenfisch 1952 als Ganzes im Kunsthaus gezeigt worden war, sind jetzt im ersten Geschoß des Altbaus als eine Art Dauereinrichtung drei Räume als Mayenfisch-Säle installiert worden.

Mayenfischs Sammelprogramm beginnt mit der Malerei nach Hodler und führt bis in die fünfziger Jahre. Er erwarb, was seinen Sinnen Freude machte. Dazu gehört die ungegenständliche Kunst ebensowenig wie das thematisch oder handwerklich Problematische, nicht das Experimentelle. – Bleibt also das Harmlose? Nein, es bleibt mehr. Im Wirbel der Ereignisse, in der Erfassung – vermeiden wir das Wort Eroberung – neuer Regionen des Sichtbaren und Spürbaren, die uns ergreifen, weil sie uns aus der Seele sprechen und Tore der Zukunft auf- und zuschließen, vergessen wir leicht, daß es stillere, weniger heftige spirituelle Bewegungen und physische Erregungen des Menschengeistes gibt, daß enthusiastische, aber gleichsam abwartende Künstlernaturen produzieren, denen es auch gegeben ist, Unsichtbares, Unaussprechbares zu realisieren, auch wenn die Zeit sich in anderen Paradiesen und Slums umsieht. Morgenthaler zum Beispiel oder Maurice Barraud. In solchen Naturen fand Mayenfisch sich selbst, mit ihnen identifizierte er sich als Sammler und als Donator. In der persönlichen Freundschaft mit einigen Künstlern weiteten sich seine Perspektiven, und auch die Kontakte erst mit Wilhelm Wartmann, dann mit René Wehrli wirkten sich auf den Radius seiner Sammlung aus.

Das Ergebnis haben wir jetzt in den Sälen vor uns. Es ist die stille, auf natürliche, nicht polemische Weise konservative Komponente der neueren schweizerischen Malerei vor allem – die Bildhauerei tritt in den Hintergrund –, der wir in qualitativ zum Teil erstrangigen Werken begegnen. Die Grenzen sind abgesteckt mit den Namen Morgenthaler, Gimmi, Barraud, Berger, Schnyder einerseits, mit Gubler, Zender andrerseits. Dazwischen als Einzelelement ein Ramuz-Bildnis von Auberjonois. Als Gruppe für sich Otto Meyer-Amden mit einem der geheimnisvollen «Vorbereitungs»-Bildern und im Abstand Hermann Huber und Paul Bodmer. Mit fünf Bildern, darunter einigen chefs-d'œuvre, Adolf Dietrich, im Gesamtbild eine einsame Gestalt, auf die man in der kurzen Periode der Neuen Sachlichkeit zu Beginn der zwanziger Jahre gestoßen ist, als man in ihm weniger den Laienmaler als den Bildermann sah, der sich auf eine bestimmte, damals akute Art der Sichtbarkeit aussprach (eben nicht «ausdrückte»).

Wenn wir auch nicht von Problematischem gefesselt oder erregt werden, so stellen wir fest, daß es in einer Reihe von Bildern in den Mayenfisch-Sälen erheblich «knistert». Unter regionaler, aber auch unter allgemeiner Perspektive.

H. C.

Ausstellungen

Basel

Paul Klee

Kunsthalle

3. Juni bis 13. August

Es ist eine ideale Klee-Ausstellung: mit ihren 220 Bildern umfassend genug, um das gesamte Werk zu vertreten und doch noch gut überschaubar. Der peinliche Eindruck einer endlosen Briefmarkensammlung kommt keinen Moment auf. Darüber hinaus wird einem der Besuch durch eine vorzügliche Gliederung und schöne Präsentation angenehm gemacht.

Zusammengestellt wurde die Ausstellung gemeinsam vom Guggenheim-Museum in New York, das sie zuerst gezeigt hat, und der Basler Kunsthalle. Thomas Messer und Arnold Rüdlinger haben ihr volles Gewicht eingesetzt um – ein jeder auf seinem Kontinent – die Leihgaben zu mobilisieren. Nur weil wirklich alle wichtigen Quellen sich aufgetan haben, konnte die Ausstellung so ungemein substantiell ausfallen. Die Prophezeiung fällt nicht schwer, daß nicht so bald wieder in unseren Gegenden eine ähnlich konzentrierte Klee-Ausstellung zusammenzubringen sein wird. Für Europäer, denen die kostbarsten Kleinformate beispielsweise eines Van Eyck zum Grundstock der künstlerischen Erfahrungen gehören, und vor allem für die Generationen, die mit Klee groß geworden sind, war es überraschend, den New-Yorker Besprechungen zu entnehmen, daß die Kleinheit von Klees Bildformaten dem amerikanischen Publikum zu schaffen gab. Vielen war es offenbar rätselhafte Kammerkunst, zu der der Zugang noch um den zweiten Punkt schwerer wurde, daß Klees Malerei intellektualistisch geprägt ist (die Titel jedenfalls und das umfangreiche theoretische Werk sprechen dafür), während die neuere amerikanische Kunst die größtmögliche Unmittelbarkeit anstrebt, bei der sich keine Elemente aus anderen Sparten, etwa der Philosophie oder der Literatur, zwischen das Bild und den Betrachter einschieben kann.

Noch vor wenigen Jahren, da er gegen Angriffe aus allerlei Richtungen zu verteidigen war, kamen die gegenständlichen Zufügungen Klees, die die Assoziationen des Betrachters in eine bestimmte Bahn lenken, sehr gelegen, denn sie boten einem breiteren Publikum einen etwas leichteren Einstieg. Heute sind es diese gleichen Partien, die einen ärgerlich stimmen können, denn sie wirken oft oberflächlich aufgepfropft, und gar zu leicht hängen sich gerade an sie die allzueinfachen Interpretationen, vor deren Sentimentalität man Klee gerne bewahren möchte. Auch die Titel verleiten oft zu einem schnellen Scheinverständnis, das nicht bis zur künstlerischen Substanz vordringt; dennoch sind sie immer wieder eine Quelle lauteren Vergnügens. Richtet man beim Blättern im Katalog das Augenmerk auf die Titel, so realisiert man auch an der großen Zahl derer, die neu klingen, wie außerordentlich treffend diese Ausstellung ausgewählt wurde.

c. h.