Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

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

Heft 2: **Kirchenbau**

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

Roter Perückenstrauch (Cotinus Coggygria rubrifolius)

Photo: Jeanne Hesse, Hamburg

ergänzen bestenfalls grüne Gebüschgruppen am Rande. Es gibt jedoch Sträucher, die uns länger erfreuen und deshalb gern als Solitäre verwendet werden. Zu denen gehört der rote Perückenstrauch (Cotinus Coggygria 'rubrifolius'). Seine langgestielten, abgerundeten Blätter sind im Frühling rehbraun, im Herbst dunkelweinrot. An trockenen Tagen sehen sie durchsichtig und feingeadert aus, während sie nach Regen in der Sonne metallisch glänzen. Von August an steht der feinverzweigte Busch in einer rötlichen Wolke, die seine reichbehaarten, flaumigen Fruchtstände bilden. Der Perückenstrauch, den ich am besten kenne, ist eine ausgesprochene Persönlichkeit. Er wächst auf englisch geschnittenem Rasen, mitten in einer anspruchsvollen Aussicht, und hält allen Blicken stand. Er sorgt vom Frühling bis zum Spätherbst für immer neue Effekte, so daß er im Gespräch bleibt und bewundert wird.

Das Gehölz Cotinus ist vom Himalajagebirge bis hinunter an das Mittelmeer, besonders im Balkan, beheimatet. Es wächst in der freien Natur an sonnigen, lichten Hängen auf kalkigem Boden. Am verbreitetsten ist der bis zu 5 m hohe Perückenbaum (Cotinus Coggygria) mit blaugrünen, verkehrt eirund geformten Blättern, die sich im September orangegelb verfärben. Seine vielen Blütchen sind unscheinbar. Die erst weißlichen, dann rötlich-grünen Fruchtstände bilden im Juni/Juli luftig behaarte, altmodischen Perücken ähnliche Gebilde. Das etwas später gräulich-wolkige Aussehen trug ihm in England den Namen «Smoke-Tree» ein. Die Blätter des wilden Strauches werden als Gerbmittel verwendet. Sein Holz, das den Farbstoff Fisetin enthält, wurde früher zum Färben von Wolle und Leder benützt.

Von den wesentlich langsamer wachsenden Gartenformen, die höchstens 2,50 bis 3 m erreichen, sind, außer der eben hier vorgeschlagenen, als Solitäre zu empfehlen:

C. C. 'atropurpureus', mit grünen Blättern, die sich im Herbst orange bis scharlachrot verfärben. Im Spätsommer von einer Masse zuerst hellrosa, dann rosagrauer Fruchtstände umgeben.

C. C. 'folliis purpureis' oder C. C. 'Notcutt's Variety' oder C. C. 'Royal Purple', deren junge Blätter bereits im Frühling pflaumenfarbig sind und sich im Herbst in leuchtend rote Töne verfärben. Fruchtstände ähnlich wie oben.

In den Baumschulen erhält man Exemplare, die 0,60 bis 1,30 m hoch sind. Natürlich muß man auf eine von allen Seiten ausgeglichene Form achten. Die beste Pflanzzeit ist von November bis März. Alle Cotinus-Büsche lieben sandig-lehmigen, also nicht zu schweren Gartenboden und eine sonnig-geschützte Lage. Sie wachsen, wenn auch nicht kugelförmig, so doch in einer natürlich abgerundeten Form. Diese, wie auch ihre Höhe, ist durch sachgemäßes Ausschneiden im Frühling leicht zu verbessern.

Der Perückenstrauch, früher Rhus Cotinus genannt, hat sein interessantes Aussehen und seine auffallenden Farben nicht gestohlen. Er gehört der Familie der Anacardiaceen an und ist somit ein naher Verwandter der Pistazie, des Pfefferbaums und des Stars der modernen Gartenarchitektur, des Hirschkolben-Sumach. J. Hesse

Ausstellungen

Basel

Aus den Sammlungen des Gewerbemuseums Basel: Keramik. Koptische und altperuanische Textilien
Gewerbemuseum
11. Dezember bis 22. Januar

Mit erfreulichem Mut hat das Museum etwas von der eigenen Problematik gezeigt: Vor lauter Wechselausstellungen vergißt man leicht die eigene Sammlung im Magazin. Das aber ist einer Sammlung abträglich, denn es fehlt der Anreiz, sie auszubauen und zu pflegen. So gerät der eigene Besitz in Vergessenheit und wird zu dem, was als «Museum» (im staubigsten Sinne des Wortes) zu Recht verpönt ist.

Die Keramik, so wurde an der Eröffnung seitens der Veranstalter bemerkt, wurde ausschließlich unter ästhetischen Gesichtspunkten ausgestellt, weil die Sammlung zwar zusammengetragen, mangels geschulter Bearbeiter aber nie richtig durchgearbeitet wurde. Dabei ist, was gezeigt wurde, hochinteressant und der fachmännischen Erschließung wohl würdig. So einfache Gegenstände wie Ofenkacheln würden sich dann kulturhistorisch als höchst aufschlußreich erweisen, und es könnten die vielfachen Beziehungen dieses Kunstgewerbes vor allem zur Druckgraphik seiner Zeit anschaulich werden. So freut man sich immerhin an den Formerfindungen; aber es hängt alles etwas in der Luft.

Die Gefäßkeramik war in schönen Beispielen von Irdenware alter Kulturen, von Bauerntöpferei, Steinzeug und Fayence vertreten. Begeisternd waren insbesondere zwei Vitrinen: eine mit persischen Gefäßen, die andere mit ostasiatischer Keramik, darunter drei japanische Teeschalen, die den Vergleich mit berühmten Stücken aushalten.

Die Textilien kamen frisch von der fachmännischen Bearbeitung; die Ausstellung konnte hier also einwandfrei aufgebaut werden. In einem ersten Abschnitt wurde die Aufmerksamkeit vor allem auf die technologische, im zweiten auf die motivische Seite gelenkt. Auch hier war der Reichtum der Sammlung überraschend – dabei soll es sich, wie bei der Keramik, nur um Kostproben aus den Beständen handeln. Mit Vergnügen zu erwähnen ist die tadellose, frische Präsentation, die dem Besucher den Zugang zu den nicht leicht auszustellenden Gegenständen erleichterte.

Kam man von der Keramik zu den Textilien, erlebte man das Vor-der-Kur-Nach-der-Kur-Gefühl, und wir fragen uns hinterher, ob das nicht absichtlich so arrangiert war, als eine Art chiffrierten Versprechens. Da heute, da wir schreiben, Silvester ist, glauben wir's zuversichtlich. c. h.

Bern

Sammlung und Stiftung Prof. Max Huggler
Kunstmuseum
23. November bis 15. Januar

Die Sammlung, die sich Prof. Max Huggler während seiner Tätigkeit als Ausstellungs- und Museumsleiter in Bern (Kunsthalle, dann Kunstmuseum) aufgebaut

hat, soll später zum Hauptteil als Stiftung an das Kunstmuseum gelangen. In einer kleinen Sonderschau werden die rund neunzig Kunstwerke erstmals der Öffentlichkeit gezeigt.

Man spürt schon bei einer ersten Kontaktnahme, daß es sich um die Sammlung eines Kenners, eines dem Schöpferischen Engagierten handelt, nicht um die Kollektion eines mit mehr oder weniger unbeschränkten Mitteln ausgerüsteten Kunstliebhabers. Sie umfaßt zum größten Teil Studien und Skizzenblätter, ausdruckssträchtige Zeugen jener Künstler des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, zu denen Prof. Huggler eine besonders tiefe Beziehung hatte, in deren Werk sich Gesetzlichkeiten des Schöpferischen, also der Formulierung geistiger Situationen, exemplarisch ausprägen. Man kann sich vorstellen, was es für Huggler bedeutet haben mag, etwa die schöne Baumstudie des verehrten Paul Cézanne, die Theaterzeichnung Degas' oder das lebhafte Studienblatt Delacroix' im eigenen Heim zu beherbergen.

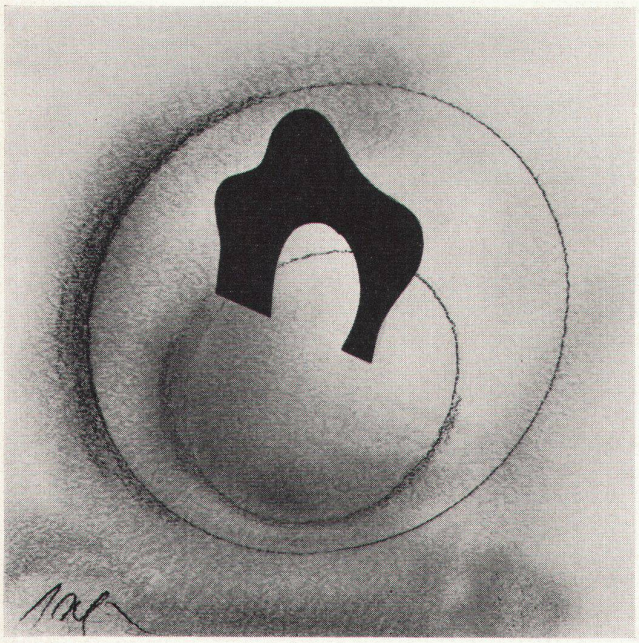
Die meisten der gesammelten Arbeiten lassen sich wohl direkt mit einer Ausstellung (Kirchner, Degas, Van Gogh, Munch, Klee usw.), einem Museumsankauf (Delacroix, Cézanne, Miró, Léger, de Stael usw.) oder aber mit einem Seminar an der Universität in Zusammenhang bringen. Das Berner Kunstmuseum erhält durch diese Stiftung wichtige Ergänzungen zum Bestand seiner Sammlung europäischer Kunst der letzten beiden Jahrhunderte.

Neben den genannten Werken sind unter andern die Zeichnung Van Goghs («Armenhaus»), die Aquarelle von Picasso («Etude pour les demoiselles d'Avignon»!) und Léger, die überraschenden «Segelbarken» von Rouault, das farbige Blatt Paul Klees – das an die Aufnahme der Stiftung Rupf ins Kunstmuseum erinnert – und vor allem die herrliche Gouache «Fête» von Miró hervorzuheben. Bei der Graphik ist auf den Porträtholzschnitt des Sammlers von Kirchner, das lithographierte Mallarmé-Bildnis von Munch und die Picasso-Blätter hinzuweisen.

Zu diesen intimeren Arbeiten kommen auch einige größere Werke, die als eigentliche Museumstücke gewertet werden müssen: das Gemälde «Mann mit Katze» (1930) von Kirchner, mit dem der Sammler lange befreundet war, die Assemblage «Ausgerenkte Kräfte» von Schwitters, die strenge grau-schwarze Komposition Mondrians von 1925 und Klees «Tor zum Garten» (1926). Aus der europäischen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg wählte Prof. Huggler Arbeiten von de Stael, Tobey und Sam Francis.

Unter der stattlichen Anzahl von Beispielen einheimischer Künstler, die von der Stiftung ausgenommen sind, fallen vielleicht in erster Linie die Aquarelle von Amiet und Moilliet auf, ferner die Blätter von Auberjonois, Meyer-Amden und Hans Berger, während anderes eher von Freundschaften und Bekanntschaften Zeugnis ablegt.

Interessant ist die Auswahl unter der jungen Generation: an dem sich sehr logisch und methodisch aufbauenden Schaffen von Hansjörg Mattmüller scheint Prof. Huggler die Gesetzlichkeiten der konkreten Kunst fasziniert zu haben, bei Peter Stein und Rolf Iseli dagegen die eher meditative Formulierung aus dem Augenblick. P. F. A.



Hans Arp, Rêve d'un aimant. Collage

Photo: Alberto Flammer, Locarno

St. Gallen

Hans Arp
Galerie im Erker
5. November 1966 bis 31. Januar 1967

15 Skulpturen und 31 Collagen, Aquarelle und Zeichnungen aus den letzten Lebensjahren zeugen von einer ungebrochenen Schaffenslust. Mit den Blättern brach Arp gelegentlich aus aus dem Formengut, das uns als seine Erfindung längst vertraut ist, und fand neue Zeichen, die dennoch unverkennbar seine Geschöpfe sind. Da ist z. B. die unerhört intensive Kohlezeichnung (ohne Titel 1965), die an ein Gesicht gemahnt, aus dem das Leben wich. Sie ist mit Alterserfahrung gesättigt, wie das in unserem Jahrhundert wohl nur noch im Spätwerk von Paul Klee vorkommt.

Der Schwerpunkt liegt dennoch bei den plastischen Arbeiten. Die mit überwältigender Lebensfreude erfüllte große «Paysage bucolique» (Marmor 1963), eine vielfältig bewegte Gruppe, zeigt, wie erfindungsreich, wie wandlungsfähig auch auf diesem Gebiete Hans Arp bis zuletzt blieb.

Ein reich bebilderter Katalog enthält Zeugnisse von Freunden und als Krönung unveröffentlichte Gedichte aus dem Jahre 1966 und Briefe von Hans Arp.

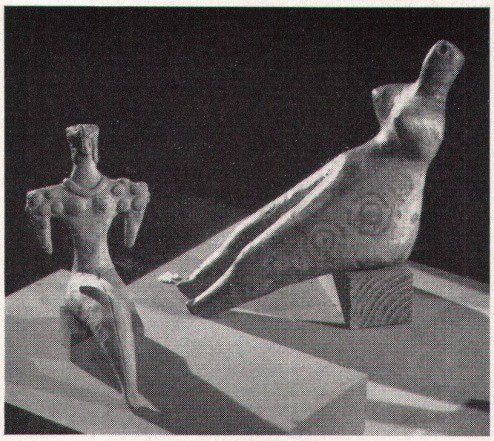
R. H.

Zürich

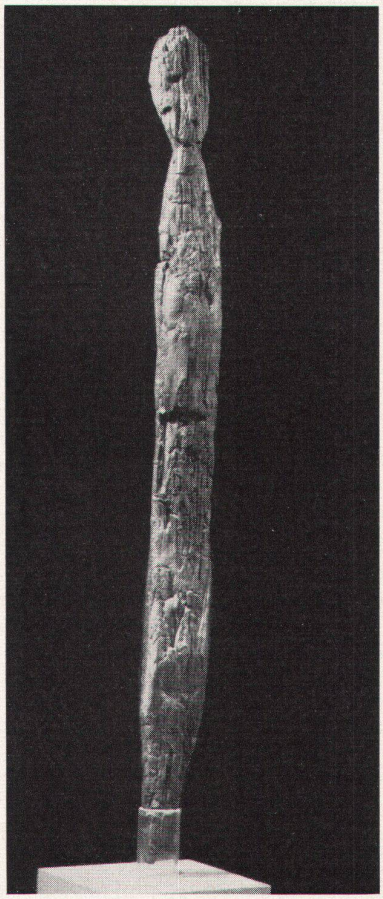
Historische Schätze aus der Sowjetunion
Kunsthaus
17. Dezember bis 26. Februar

Mit Recht greift das Kunsthaus im Verein mit anderen europäischen Museen und Ausstellungsanstalten von Zeit zu Zeit über die rein künstlerische Thematik hinaus und vermittelt Einblick in frühgeschichtliche oder außereuropäische Kulturzusammenhänge. Es ergibt sich von selbst, daß dem einfachen Gerät, dem Schmuck- und Kultobjekt der gleiche oder mehr Raum gegeben wird als dem aus ästhetischer Tätigkeit entstehenden Werk. Angesichts solcher Dinge erweitern sich die im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert entstandenen verengten Kunstbegriffe. Der Blick wird auf die allgemeinen gestaltschaffenden Kräfte gelenkt. Der Besucher schaut nicht nur; automatisch beginnt er zu denken, er sieht sich vor Grundaktivitäten der menschlichen Natur gestellt.

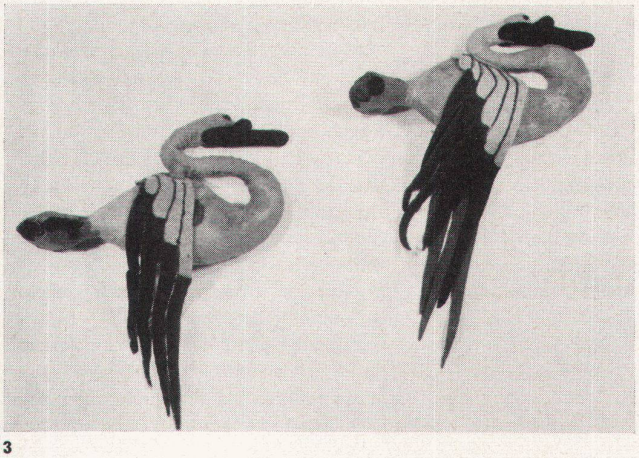
«Archäologie der UdSSR» war ursprünglich der Titel der Ausstellung, die von ersten Fachleuten des heutigen Rußland organisiert worden ist. Sie umfaßte vor allem Funde aus vorgeschichtlicher und frühgeschichtlicher Zeit, die aus dem immensen Territorium der Sowjetunion stammen, das von der Ostsee und vom Schwarzen Meer bis zur Grenze Chinas reicht. Klimatisch, ethnographisch ein Gebiet größter Kontraste, kulturell und geschichtlich ohne jede ursprüngliche einheitliche Bindung, die heute vielleicht durch politischen Zusammenschluß entsteht. Um so interessanter zu sehen, daß die Gegenstände, die die russische Archäologie zutage fördert und mit großer Gewissenhaftigkeit pflegt, prinzipiell den



1



2



3

Dingen gleichen, die sich aus den Frühzeiten der Menschheit in anderen europäischen und außerkontinentalen Gebieten erhalten haben.

Das Material entstammte vielen Museen Rußlands, an der Spitze der Ermitage in Leningrad und anderer bedeutender Sammlungen. Eine einmalige Möglichkeit, einen Überblick über unerhört reiche und vielartige Bestände zu gewinnen, die natürlich zum Teil nur ganz skizzenhaft angedeutet werden konnten. Daß das sowjetrussische Territorium in diesem Maß ein Humusboden kultureller und damit auch künstlerischer Entwicklung ist, kam für uns westliche Menschen einer Entdeckung gleich.

Das Hauptgewicht lag auf Objekten aus den Perioden der Vor- und Frühgeschichte. Sie zeigen, daß die gleichen praktischen Zwecke und kultischen Vorstellungen zu gleichen oder ähnlichen Formen führen. Material und technischer Arbeitsprozeß, bei dem die Freude an der steigenden «Vollendung» greifbar wird, sind identisch. Die Datierungen, sehr früh angesetzt, sind wahrscheinlich ebensolchen Schwankungen ausgesetzt wie in den westlichen Wissenschaften. Eine Reihe von frühen Tonschalen besitzen eine ornamental reliefierte Oberfläche (wie von textilen Arbeitsvorgängen angeregt), durch die ein eigenes Gesicht entsteht. Es sind Erzeugnisse des dritten und zweiten vorchristlichen Jahrtausends, die in der Ausstellung besonders reich vertreten waren. Der übliche Schmuck aus Knochen, Steinen und Metall, aus dem der frühe Sinn für Grazie spricht und damit für subtilere Sensitivität. Neben dem einfachen Schmuck steht das Amulett der frühen Zeit, das aus der Vorstellung von Naturmächten entsteht; die spirituelle Komponente führt beispielsweise bei einem sibirischen Fund zu einer kleinen, handlangen Flachstele mit Menschen- und Tierkopf – Gattungs-Simultaneität. Amulett und Schmuck zugleich sind ornamentale Bronzegehänge, aus denen Schönheit und Feierlichkeit weht. Erstaunlich ein neolithischer Elchkopf aus Knochen, hinter dem zeremoniale Funktion zu vermuten ist. Zeremoniale Objekte sind auch eine große Zahl von höchst subtil gearbeiteten Steinäxten mit scharfen Kannelüren und feierlichen Rundformen, durch die sie gleichsam freie plastische Gebilde von großer Schönheit und Einprägsamkeit werden. Ein ähnlicher Vorgang bei den anthropomorphen Idolen mit der Skala von höchster, abstrahierter (nicht abstrakter) Einfachheit, vom primitiven Fratzengesicht bis zu kleinen, aber voluminösen liegenden Vollfiguren, die wie Ahnen Henry Moores erscheinen. Ein aus dem Gebiet von Swerdlowsk stammendes hölzernes Götterbild wirkt in der Schmalheit und im Körpergestus wie ein unmittelbarer Vorläufer Alberto Giacomettis.

Im Mittelpunkt der Ausstellung steht der Komplex, der Skythenkunst genannt wird, eine Epoche, die sich vom achten bis zum fünften vorchristlichen Jahrhundert spannt. Hier steht bei aller zweifellosen Bindung an kultische Fakten das Künstlerische im Vordergrund. Das handwerkliche Können – bei Arbeiten in Gold, in Bronze, in Ton – ist ebenso hoch wie der Sinn für Form und ihre Abstufungen und wie die innere Vorstellung. Es handelt sich hier um eine tiefe und breite künstlerische Kultur, die der etruskischen analog erscheint. Sie ist nach heutiger Meinung der Archäologie aus einem über Südrußland verbreiteten Völkerkonglomerat entstanden und hat sich über unendliche Distanzen ausgebreitet. Bis zum sibirischen Altaigebirge, wo das Eis in Hügelgräbern Arbeiten aus Holz und textilen Stoffen konserviert hat, die ein unbeschädigtes Bild des Handwerks und der Kunstfertigkeit jener geographisch und zeitlich fernen Region vermitteln.

Auf die beiden großen Komplexe – den frühgeschichtlichen und skythischen –, die beide zusammen schon eine reichliche Ausstellung abgegeben hätten, folgte ein Annex mit Beispielen von Denkmälern aus dem Gebiet des Schwarzen Meers, die unter dem Einfluß der späten griechischen Antike stehen, meist Arbeiten minderer Bedeutung. Zwei eigentlich russische Abteilungen bildeten den Abschluß: frühe slawische Altertümer – Objekte des täglichen Gebrauchs und Werke der Kunstfertigkeit und der Kunst, – die aus der Periode des alten Ruś stammen. Hier ist der Übergang von den primitiven Dingen zu der von Byzanz bestimmten formalen Kultur zu beobachten, die zur eigentlichen alten russischen Kunst überleitet.

Eine Abteilung mit Werken meist kirchlicher Kunst vom Mittelalter bis zum siebzehnten Jahrhundert schloß die Ausstellung ab. In ihrem Mittelpunkt stand eine Sammlung von Ikonen kleinen und auch

1
Frauenstatuetten aus Ton aus süd-turkmenischen Siedlungen. Eneolithikum, Ende 4. Jahrtausend (rechts) und Anfang 3. Jahrtausend v. Chr. (links)

2
Hölzernes Götterbild aus der Siedlung im Gorbunowo-Torfmoor (Mittel-Ural). Bronzezeit, Mitte 2. Jahrtausend v. Chr.

3
Applikationen eines Begräbniswagens in Form von Schwänen. Farbiger Filz. Altaier Bergstämme zur Skythenzeit, 5. Jahrhundert v. Chr.

Photos: 1, 2 Walter Dräyer, Zürich

großen Formates, unter denen sich neben Originalen auch stupende moderne Kopien berühmter alter Meisterwerke befanden. So interessant und wertvoll auch dieses Material gewesen sein mag: es mußte nach den zum Teil einzigartigen Objekten und Werken der frühen Funde zurücktreten.
In der Präsentation war ein ausgezeichneter Mittelweg zwischen der Zusammenstellung nach Fundstätten und der akzentuierten Hervorhebung einzelner in sich besonders starker Dinge realisiert worden. Schwierig war leider oftmals die Identifizierung der nur allgemein beschrifteten Objekte mit den Angaben des Kataloges, der doch die Hauptfragen beantworten müßte, die das seltene und unbekannte Material stellt. Die etwas trocken abgefaßten textlichen Einleitungen zu den einzelnen Abteilungen gaben ein Bild der Denkweise und Methode der sowjetischen Archäologie. H. C.

Zürcher Künstler im Helmhaus
Helmhaus
4. Dezember bis 8. Januar

Die alljährliche Weihnachtsausstellung bleibt ein Sorgenkind. Nachdem das Publikum mehr und mehr thematische Ausstellungen gewohnt ist, haftet einer allgemeinen Zusammenstellung, die Gegensätzliches vereint, etwas Veraltetes an. Sie soll den Künstlern Verkaufschancen geben. Auch in dieser Beziehung ist eine Änderung eingetreten; die Käufer haben sich nach den durch Vernissagen beflügelten Spezialausstellungen verlagert. Sie suchen das Besondere, das ihnen unterstrichen vorgezeigt wird; in der Weihnachtsausstellung dagegen herrscht der Eindruck des Zufälligen vor und der des Durchschnittlichen, was nicht heißen soll, daß nicht doch Typen- und Qualitätsdifferenzen sichtbar würden. Vielleicht könnte man doch neue Möglichkeiten versuchen, zum Beispiel Ausstellungen nach Gruppen, die turnusmäßig wechseln, oder anderes mehr. Der Jury mit ihrem Obmann Hans Fischli blieb die Aufgabe der Straffung, die ihr in gewissen Grenzen geglückt ist. Dazu hat die Beiziehung von Künstlern beigetragen, die sich an der allgemeinen Einsendung nicht beteiligt haben. Sie sind magnetische Pole geworden, von denen aus sich eine Gliederung gebildet hat. Für das Bild der Ausstellung ist es ein Vorteil, daß die Jury die Zahl der angenommenen Werke ziemlich beschränkt hat. So gab es kein Gedränge an den Wänden. Fischli konnte das gesamte Material in übersichtlicher und würdiger Weise präsentieren. Das Übereinander der verschiedenen stilistischen Schichten, das für die heutige Situation bezeichnend ist, trat deutlich, wenn auch nicht dramatisch in Erscheinung.
Die gegenständliche Peinture erscheint, wie überall, stationär. Wesentliche frische Impulse sind nicht zu bemerken. So bleibt es der Unbefangenheit oder dem Tempo der Pinselführung überlassen, lebendige Dinge hervorzubringen. Beispiele hierfür sind die Bilder von Carlotta Stocker oder von Max Hegetschweiler. Die Möglichkeiten der Plastik sind größer, vielleicht weil die Dreidimensionalität eine größere Amplitude besitzt, was an den Arbeiten von Franz Fischer oder Hans Josephson abzulesen ist.
Abstraktion ist in den breiteren Schichten der Künstler zur Selbstverständlichkeit geworden. Die Zeiten sind vorbei, in denen das Bekenntnis zu ihr allein schon ein Plus bedeutete. Heute handelt es sich nicht mehr um das Prinzip, sondern innerhalb des Prinzips um die Probleme der Qualität. Aus dem Durchschnitt hoben sich hervor: eine Temperatafel von Jenny Losinger-Ferri, ein Bild von Carl Liner, Federzeichnungen von Hans Herzog, vor allem aber die Skulpturen von Oedön Koch, diesmal kleinere Formate von überzeugender Gestalt und ausgezeichneter handwerklicher Bearbeitung.
Die geschlossensten Eindrücke gingen von der kleinen Gruppe aus, die unter die Begriffe Konkret und Op zusammengefaßt war. Vor allem eine ausgezeichnete Tafel von Richard P. Lohse, ein Tableau-Relief von Gottfried Honegger, Bilder von Walter Binder, Robert S. Gessner und Hans-Georg Glattfelder sowie Plastiken von Carlo Vivarelli.
Auffallend, daß Pop-Extravaganzen, Kinetisches oder Happeningartiges – abgesehen von Urs Lüthi oder Fred Knecht, der allerdings mehr der Peinture naïve artificielle zuzurechnen wäre – fehlten. Liegt es an den Zürcher Künstlern oder lag es an der Jury?
Als interessanter Einzelgänger ist Alex Sadkowsky hervorzuheben mit großformatigen Zeichnungen, die, thematisch einfallsreich und kompositorisch erstaunlich zusammengefaßt, Ansätze von Fernand Léger eigenständig weiterführen.
Das Gesamtergebnis hat die früheren Eindrücke der Sammelausstellungen nicht verändert. Die bildende Kunst scheint es schwer zu haben, sich mit Zürich zu amalgamieren. So groß die Leistungen einzelner Künstler sind, so sehr die Zahl der Maler und Bildhauer wächst – um das Verhältnis zwischen Kunst und Stadt bleibt es kühl. H. C.

Sigismund Righini 1870–1937
Galerie Läubli
24. November bis 17. Dezember

Righini war jahrzehntelang der gefürchtete und manchmal auch belächelte Zeus des Zürcher Kunstlebens. In einer Gedächtnisausstellung vor ein paar Jahren im Kunsthaus bemerkte man mit Entzücken, daß er ein ausgezeichneter Maler im Geist der Jahrhundertwende war, der den Dingen auf die Schliche kam, die hinter dem direkt Sichtbaren liegen: dem inneren Ton, der gesellschaftlichen Atmosphäre, dem, was zwischen den Menschen knistert. Man darf nicht zu hoch greifen: es war unprovinziell gut, was man sah; es war zugleich sehr schweizerisch – ein schweizerischer Nabi?
Ende des letzten Jahres stellte Läubli eine beträchtliche Zahl seiner Farbstiftzeichnungen aus. Jetzt war ein Arbeitsvorgang zu sehen, das Entstehen von Bildorganismen. Monologische Notizen, die mit höchst sensitivem Strich Essentielles erfassen: Landschaft, Figurengruppen und oft die eigene Person in skurrilen Positionen, die dem skurrilen Aussehen der eigenen Gestalt entsprechen. Aber noch mehr: Skizzen in großer innerer und äußerer Bewegung, mit einer Strichführung, die organischen Naturvorgängen verwandt ist, mit Farbtönungen, die zart sind, aber zugleich bestimmt, stufenweise aufeinander abgestimmt und ein Ganzes ergebend, wie es nicht oft vorkommt. Auf den ersten Blick erscheint alles selbstverständlich und unproblematisch. Dann aber enthüllt sich dem geduldigen und empfänglichen Betrachter eine malerisch-zeichnerische Welt, die sich, wie mir scheint, neben den Werken mancher großen Namen mühelos und einprägsam hält. H. C.

Münchner Kunstchronik II

Nun zu neuer und neuester Kunst: Dr. Röthel, Leiter der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, überraschte die Öffentlichkeit mit dem gesamten *graphischen Werk von Kandinsky*, das er mit bewundernswürdiger Zähigkeit zusammengetragen hat. Das meiste davon war ausgestellt. Es umfaßt ungefähr 200 Arbeiten und bildet eine willkommene Ergänzung zum Frühwerk des Meisters, das die Städtische Galerie durch die Münster-Stiftung besitzt. – War Kandinsky ein Meister der Druckgraphik? Bei seinen Holzschnitten trifft dies wohl unbestritten zu. Sie sind auf eine Weise malerisch und improvisatorisch, daß sich kaum etwas anderes aus diesem Zeitraum dem an die Seite stellen läßt. Beim späteren

Kandinsky finden wir dann nur noch Lithographien und Radierungen, die in seinem Œuvre nicht die gleiche Rolle spielen wie etwa Graphik bei Picasso oder Chagall. Sie gingen als Auftragsproduktion meist nebenher. Es war sinnvoll, diesen Überblick an *einer* Stelle zu vereinen, was ja für das malerische Werk heute schon nicht mehr möglich ist. Trotzdem wünschte man, daß noch je eine bedeutende Malerei aus der mittleren und späten Zeit nach München gelangte. – Direktor Dr. Soehner kaufte inzwischen für die Neue Pinakothek eine späte Landschaft von Picasso und Bonnards «Bergwerk».

Inzwischen zogen auch die jährlichen Kunstmessen vorüber: die *Große Münchner* und der *Herbstsalon.* Erstere zeigte mehr Pop und Op, als die Abbildungen im Katalog vermuten lassen. Innerhalb älterer Tradition fiel diesmal Babs Engländer mit dem skurrilen Porträt einer alten Dame mit sieben Möpsen auf, Bill Nagel mit einem Stilleben im Stil der Arte metafisica, Horst Janssen, Werner Hilsing und Hinnerk Schrader mit eigenständigen surrealistischen Zeichnungen, während Rainer Wunderlich augenblicklich eine bengalisch-süßliche Phase durchmacht und Oelzes malerisch uninteressante Kopfgewoge inzwischen überschätzt werden.

Unter den Meistern der informellen Malerei sind Prachensky, Hann Trier und Fred Dahmen zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten vorgestoßen. Bei der Plastik gab es einen kräftigen Akzent durch große Arbeiten des Münchners Alexander Fischer, dessen naturalistisches Informel jetzt eine überraschende Aktualität gewinnt. Es lohnt sich, nicht immer «de son temps» zu sein; eines Tages war man es dann um so mehr. – Bei den Malern des deutschen Neoexpressionismus, gemischt mit Pop-Elementen, gebe ich nach wie vor dem jungen Uwe Lausen die größten Chancen. Fesselnd ein Riesenbild von L. Wintersberger, Berlin, der auch die Jury der letzten Künstlerbund-Ausstellung zu Kontroversen zwang. In der Op-Malerei behaupten sich Pfahler und der jüngere Bernd Damke. Subtile Collagen des Münchners Huber-Wilkoff verdienen, daß man sie besonders erwähnt.

Im *Herbstsalon* machten die Farbgeflechte der neuen Gruppe «Geflecht» Sensation. Sie setzt sich aus acht Gestaltern zusammen, von denen Zimmer und Sturm früher der Gruppe «Spur» angehörten. Man überträgt hier das farbige Liniengewirr, wie es etwa bei Mathieu auftritt, in die dritte Dimension und nennt diese Dinge dann «Antiobjekte». Starkfarbige Stäbe und Bänder bilden ein zügiges, aber völlig labyrinthisches Geflecht von zuweilen atemraubender Dynamik, wozu die Kontrastspannungen der Farbe das Ihre beitragen. Diese Dinge folgen insofern dem Zuge der Zeit, als sie die Grenzen zwischen Malerei und Plastik aufzuheben trachten, was bisher hin und wieder in der Vergangenheit versucht wurde: In der Grisaillenmalerei des späten Mittelalters wird Plastik zu Malerei, in barocken Deckenbildern geht Malerei in den Rahmen überspülende Plastik über. Heute versucht man allgemein, Farbe als solche in den Raum zu stellen oder farbigem Licht eine räumliche Funktion zu geben. – Die Gruppe «Geflecht» stellte gleichzeitig in der Galerie Van de Loo aus und verfaßte ein lesenswertes Manifest über ihre Absichten. Von der in der Gruppe K zusammengeschlossenen Malern hat sich Stöver inzwischen zu kraftvollerem Kolorit seiner interessanten Phantommalerei durchgerungen.

In Gedächtsnisausstellungen wurde an Edgar Ende, Meyboden und Wilhelm Heise erinnert. Ende gestaltete, ausgehend von Anregungen der Arte metafisica, eine melancholische, zart-unheimliche Traumwelt, leider im späteren Verlauf in oft allzu mulmigen Tönen. Vielleicht wird man dem stillen Meyboden, der einst von Kokoschka ausging, eines Tages noch mehr gerecht, während von Heise wohl nur die Akribie seiner altmeisterlichen Zeichnungen auch fernerhin noch beachtet werden dürfte.

Ketterer grub vergessene Expressionisten aus, so den Dresdner Felixmüller und den Ungarn Bela Kadar. Felixmüller wird seinen Platz innerhalb eines expressiven Verismus behaupten, während das Talent von Bela Kadar, an Campendonk, Chagall und später am lyrischen Kubismus orientiert, etwas dünnblütig anmutet. – Erfreulich in dieser Galerie die Begegnung mit dem Bildhauer Franz Bucher und dem Maler Hans Schreiner. Beide Künstler haben die Dreißig überschritten und blieben von der sie umgebenden Unruhe ziemlich unberührt. Die sensible Malerei von Schreiner steht in der Tradition einer Abstraction lyrique tachistischer Prägung, und Bucher formt große, glattgeschliffene Holzstelen, die mit ihren Knoten und Buckeln bei überschlanker Dehnung ein wenig an Jugendstiliges erinnern.

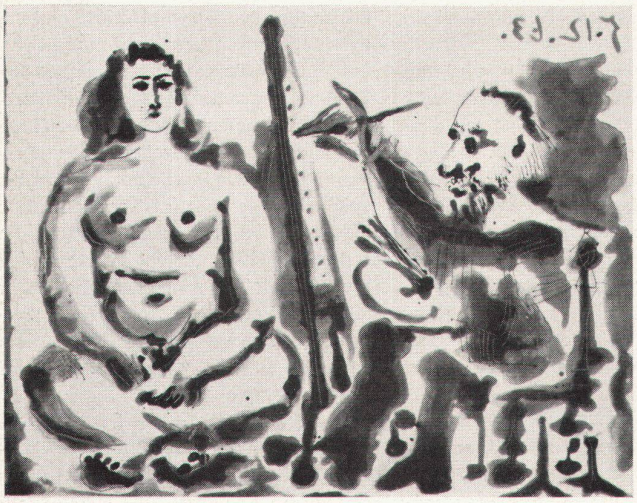
Die Galerie Günther Franke widmete Ewald Mataré eine Gedächtnisschau, der in der Skulptur so überzeugend einsetzte und später nur noch im Holzschnitt seine Identität bewahrte. – Franke machte außerdem mit zwei Malern der mittleren Generation bekannt. Sigrid Kopfermann bekennt sich zu einer blühenden Flekkenmalerei. Sie wurzelt in der Tradition, die von Kandinsky ausgeht, zu Nay führt und in Frankreich in Malern wie Bazaine und Bissière ihre westlichen Partner hat. Frau Kopfermann entwickelt ein erstaunliches Gespür für die räumliche Qualität ineinanderflutender Farben und spielt dabei auf einer ähnlich großen Skala wie Nay, allerdings ohne dessen Interesse an rhythmischen Verspannungen. – Gerhard Baumgärtel dagegen hat sich einer explosiven, energiegeladenen Spontanmalerei verschrieben und ist dabei weniger als andere auf ein Schema festgelegt. Seine Urgesten stehen in stets neuen Spannungskonstellationen. Das Rauschhafte einer bloßen Farbensinnlichkeit liegt ihm fern, weswegen es seine Bilder beim großen Publikum schwer haben, doch zweifeln wir nicht, daß dieses kalte Feuer noch weiter durchschlagen wird.

Der Galerie Heseler gebührt das Verdienst, München zum erstenmal mit Kollektivausstellungen von Dorazio und Vasarely zu konfrontieren, nachdem sie vorher eine größere Plastikkollektion von Zadkine präsentierte. Dorazios Farbgeflechte haben sich in Amerika zu breiten Gitterformen geweitet, wobei wohl Anregungen von Morris Louis eine Rolle spielten. Das Vibrato ist nun ganz aus diesen Bildern verschwunden, und der schon früher manchmal überwiegende Hang zu bloßem «Muster» tritt wieder stärker hervor, so daß Noblesse der Farben und Sparsamkeit der Mittel nicht immer über eine gewisse Langeweile hinweghelfen.

Aus der Arbeit der Galerie Buchholz, die sich vor allem der spanischen und lateinamerikanischen Kunst widmet, seien Ausstellungen der Spanier Millares und Luis Saez hervorgehoben; es folgten eindrucksvolle Zeichnungen des Bildhauers Chillida. – Die Galerie Thomas schwenkt energisch auf die jüngsten Strömungen ein, ohne sich auf eine bestimmte Tendenz festzulegen. Sie zeigte Pop überspielende Folklorebilder von Herbert Schneider, in denen bajuvarische Marterlkunst fröhlich-ironische Urständ feiert. Sie brachte aber auch Coudragen von Micus, die wir neulich im WERK vorstellten. Eine weitere Ausstellung machte mit farbigen Objekten von Kampmann, Lenk, Sommer und Micus bekannt (siehe jenen Aufsatz), welch letzterer inzwischen auch farbige Holzplastik fertigt, die beliebig manipulierbar ist. Anregungen von Ipoustéguy, der zuvor zu sehen war, mögen hierbei im Spiel sein. Dazwischen gab es das Intermezzo Schröder-Sonnenstern, einen naiven Surrealisten, der in der letzten Phase eines turbulenten Lebens plötzlich zu malen begann. Beispiele einer ornamentalen Sexualphantasie von hoher Originalität und erstaunlichem Farbensinn. Kenner werden sich die wenigen Werke dieses Abseitigen bald streitig machen. –

Friedrich und Dahlem wiesen auf drei

1

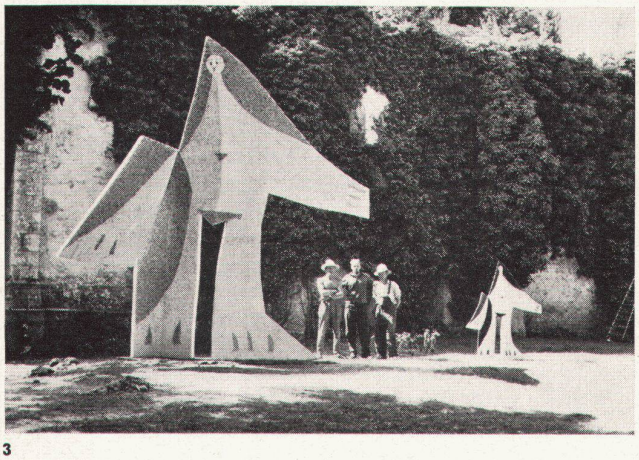


2

1
Pablo Picasso, Nature morte à la tête de mort, 1907. Eremitage, Leningrad

2
Pablo Picasso, Le peintre et son modèle, 1963. Tusche

3
Pablo Picasso, Betonplastik im Landgut von D.H. Kahnweiler, rechts der Entwurf. Ausstellung «Picasso et le béton», Galerie Jeanne Bucher



3

junge Op-Artisten hin, von denen mich nur Lenz Geiger, der Sohn des bekannten Rupprecht, interessierte, obwohl er vorläufig nur die Farbchromatik des Vaters in Gelbstufen abwandelt, also reine Sonnenbilder malt. Gerhard Richter bleibt mir ein Rätsel. Seine verwischten, vergrößerten Photographien sind von Hand gepinselt und seine soeben ausgestellten «Farbtafeln» auch. Gleichgroße, rechtwinklige Farbproben, die man aus Kunststoff wohl fertig kaufen könnte, werden fein säuberlich auf Karton gestrichen und dann reihenweise untereinander gehängt. Wahrscheinlich will man die Kombination der Farbtafeln dem Konsumenten überlassen. Welch erhabenes, bisher unentdecktes Spiel!

In einer Ausstellung des *Berufsverbandes bildender Künstler* hatten sich die rheinischen Maler Götz, Gaul, Brüning zusammen mit dem Münchner Wild und dem Bildhauer Hajek zu einer Ausstellung zusammengetan. Die «Kartographien» von Brüning sind inzwischen abstrakter geworden, einige von überraschender Schönheit, so daß der Maler mit Recht zum diesjährigen Marzotto-Preis vorgeschlagen wurde. Hajek zeigte hier das Resultat seiner «Farbwege»: regelmäßige Holzreliefs, in denen nun die Farbe die Rolle eines Gewichtsentwerters übernimmt; mir scheint, mit mehr Konsequenz als bei den meisten Konkurrenten auf diesem Felde.

Zum Schluß sei noch die neue Kellergalerie von Dr. Richard Hartmann erwähnt, der sich dem Nachleben des Surrealismus verschrieben hat. Es gab dort Ars phantastica der Wiener Schule, Radierungen des begabten Berliners Uwe Bremer und Malereien von Eugen Gabritschewsky, einem bedeutenden, leider geisteskranken Wissenschaftler. Ein riesiges Œuvre, das hier als Katalysator für Ängste und Visionen dient, dessen künstlerische Potenz aber nicht an Schröder-Sonnenstern heranreicht.

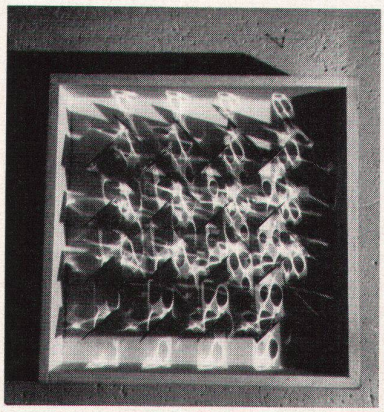
Juliane Roh

Pariser Kunstchronik

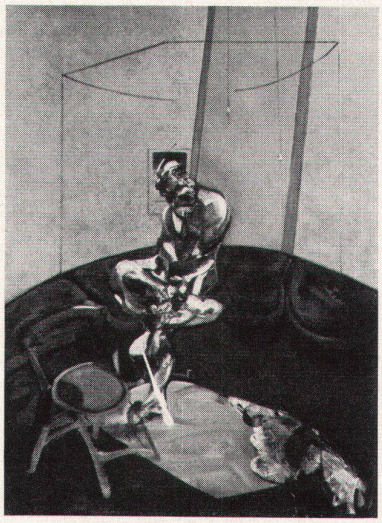
Bereits einige Wochen vor den offiziellen Eröffnungen der drei großen Picasso-Ausstellungen im Grand Palais, im Petit Palais und in der Bibliothèque Nationale am 19. November haben auch zahlreiche private Kunstgalerien (die Galerien Berggruen, Knoedler, Europe, Jeanne Bucher und andere) des großen Meisters 85. Geburtstag gefeiert. Ihnen schließen sich an: Pressekonferenzen, Vorträge in den verschiedensten Sälen der Stadt, im Palais des Sports, sogar in den Vorstädten von Paris, die Tages- und Wochenpresse, das Fernsehen. Das Publikum aller Gesellschaftsschichten und selbst die Schulkinder, kurz die ganze Stadt Paris, erlebt seit bald mehr als zwei Monaten ein wahres Picasso-Fieber.

Jean Leymaries sorgfältige Auswahl aus dem Riesenwerk Picassos für das Grand und Petit Palais und die in bescheidenerem Rahmen gehaltene, aber speziell durch ihre Qualität gekennzeichnete Zusammenstellung des graphischen Werks des Meisters durch Jean Adhémar, den Konservator des Cabinet des Estampes in der Bibliothèque Nationale, gibt – trotz dem Fehlen des weltberühmten Bildes «Guernica» und gewisser anderer Werke von Weltruhm, die aus Transport- oder Konservierungsgründen nicht gezeigt werden konnten – dank dem Mitwirken der Museen aus der ganzen Welt einen Überblick über das unvergleichliche Schaffen dieses zeitumspannenden Genies. Im Grand Palais allein, das anläßlich dieser Schau als Nationalgalerie neu eingerichtet und eröffnet wurde, sind bis Ende Februar 284 Gemälde Pablo Picassos von seiner ersten Schaffenszeit im Jahre 1885 bis zu den letzten Bildern aus dem Jahre 1965 zu sehen, allerdings in einer sehr dichten Bildfolge, was der Schau einen beinahe bazarhaften Eindruck verleiht. Im gegenüberliegenden Petit Palais befinden sich die Plastiken, Keramiken, Theaterdekorationen und Zeichnungen. Der mit zahlreichen Reproduktionen versehene Katalog, von Jean Leymarie und Paul Eluard, zählt 508 Werke auf. In der Gegenüberstellung der beiden Ausstellungen kann nun der Betrachter feststellen, daß in den malerischen, zeichnerischen oder plastischen Ausdrucksformen von Picassos Lebenswerk – neben der unerhörten Arbeitsleistung – auch eine Synthese der europäischen Kultur und der Kultur im allgemeinen offenbar wird. Auch in der Bibliothèque Nationale, wo gleichzeitig 171 graphische Blätter in verschiedensten Techniken zu sehen sind, fällt auf, wie sich Picasso in seiner unvergleichlichen Begabung immer wieder nebeneinander herkömmlicher und neuer Ausdrucksmittel bedient. All diese Manifestationen Picassos bezeugen einmal mehr die unglaubliche Kraft dieses Genies, schöpferische Elemente aus allen Zivilisationen zu assimilieren und aus überraschenden Gegensätzen, sogar in technischer Hinsicht, neue Einheiten zu schaffen.

Von den historischen Themen und Persönlichkeiten, die in Paris in Erscheinung traten, können wir aus Platzmangel in dieser Chronik nur die wichtigsten Ausstellungen erwähnen. Vor der Orangerie stand das Publikum bis zum letzten Tag vor dem Museum Schlange, um in der Ausstellung «Dans la lumière de Vermeer, de Van Eyck à Cézanne» 12 von den 35 bekannten Gemälden des



4



5

4
Julio Le Parc, Relief soumis à des contingences de la lumière. Galerie Denise René

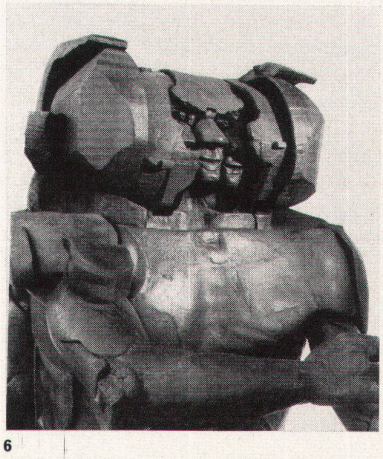
5
Francis Bacon, Georges Dyer, eine Vorhangschnur befestigend, 1966. Galerie Maeght

6
Ipoustéguy, Ecbatane, 1965. Bronze. Galerie Claude Bernard

7
Tom Wesselman, Interior, 1964. Galerie Ileana Sonnabend

8
Raynaud, Psycho-objet, cailloux A. Galerie Mathias Fels

Photos: 5 Claude Gaspari; 6 Jacqueline Hyde; 7 Shunk-Kender, Paris; 8 Jean Dubout, Paris



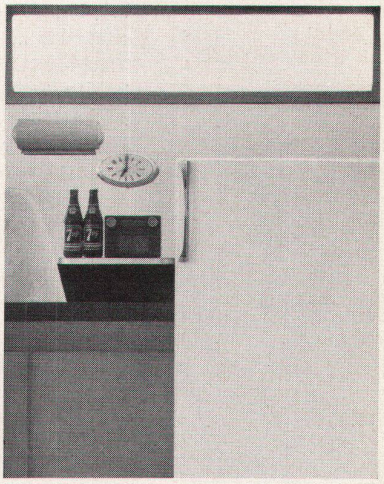
6

Meisters von Delft zu sehen. Wer sich nach dem Genuß von alter Kunst – «L'art d'Océanie» (in der neuen Galerie Kamer), «L'art du Népal» (Musée Guimet) und der außerordentlichen Auswahl «Peinture Japonaise» im Louvre (Galerie Mollien) – nach moderner Problematik sehnte, mußte der kurz vorher in Zürich gezeigten Ausstellung «Dada» im Musée d'Art Moderne einen Besuch abstatten.

Das große Problem des Zusammenwirkens von Bildhauerei und Architektur wurde nicht nur in der kleinen Ausstellung «Projets pour une architecture monumentale» in der Galerie Arnaud behandelt, sondern in zwei großen wunderschönen Ausstellungen, der von François Stahly im Musée des Arts Décoratifs und der Retrospektive Zoltan Kemeny im Musée d'Art Moderne. Auch Stahlys Ausstellung war kurz vor der Pariser Schau im Zürcher Kunsthaus gezeigt worden. Als plastische Erfindungen sind die geometrischen Formgebilde von Julio Le Parc bei Denise René erwähnenswert, die sich ständig bewegen und zu neuen Figuren formen und den Betrachter geradezu zum Mitspielen einladen. Le Parc empfing 1966 den großen Preis der Plastik an der Biennale von Venedig.

Von Francis Bacon, welcher einen großen Teil der jüngeren Generation nachhaltig beeinflußt hat, werden in der Galerie Maeght die letzten Bilder gezeigt. Sie sind weniger beeindruckend als das großartige Ensemble im Kunsthaus Zürich im Jahr 1962, welches – zu einer Zeit von Manifestationen abstrakter Kunst in Paris – geradezu eine Revolution bedeutete. Wie Bacon, der die menschliche Figur in einen neu konzipierten Raum setzte und darin ungewohnte Spannungsverhältnisse erfand und damit der Figuration Narrative neue Impulse verschaffte, wirkt auch Ipoustéguy (Galerie Claude Bernard) insofern als Anreger, als er zeigt, daß die Bildhauerei sich in einer neuen «totalen» Sprache ausdrücken kann: nicht nur in einer rein plastischen, sondern in einer den neuen Bedingungen der Kunst entsprechenden, welche das Vokabular und die Grammatik des Nouveau Realisme, der Figuration Narrative, der Assemblages und auch der Pop Art umfaßt. Gewisse Skulpturenteile bemalt Ipoustéguy, während daneben isoliert auftretende streng figürliche und traditionell behandelte Details überraschen. Wenn dieser Künstler gewisse überlieferte Grenzen der Bildhauerei nicht mehr respektiert, so will er damit den Bereich der Plastik erweitern.

Wesselmann (Galerie Ileana Sonnabend) braucht für seine Aussage das alltägliche Objekt, eine richtige Badewanne, in welcher eine aus Karton ausgeschnittene, mit einem gestreiften Handtuch gestikulierende Frau steht. Im Gegensatz zu Marcel Duchamp, «dont les ready-mades représentent une sacralisation du réel dans un siècle en état de crise politique et morale, son effort vise à insérer les choses dans l'univers de l'art avec l'intention évidente de les discréditer» (Jean-Louis Ferrier). In der Galerie Iolas finden sich die «Bêtes utiles» des Ehepaares Lalannes, die weder metaphysische noch sozio-ökonomische Proteste darstellen wollen. Die an der Wand fixierten Objekte – Gabeln, ausgestopfte Schafe, als Herde dahinziehend, auch ein Rhinozeros als Hausbar – wirken als Haushaltartikel, welche die Phantasie anregen und zur Augenweide werden sollten. Raynauds Psycho-objets in der Galerie Mathias Fels werden im Gegensatz dazu durch den Kritiker Restany in komplizierten Erörterungen erklärt: «L'irrégularité morale est la section d'or de cette parfaite architecture visuelle, trop parfaite pour ne pas trahir la plus irrémédiable des angoisses d'être, valeurs et déréglements, antidote exact de la joie de pein-



7

8

dre, fondée sur la normalité de la règle commune ...» – Pommereule arrangiert Tischchen mit Gegenständen, einem vollen Aschenbecher, einer Spritze. Weil man es leider nicht im Katalog nachlesen kann, wird für den Betrachter einiges als Aussage nicht ersichtlich, so zum Beispiel, daß in einer dieser Spritzen die berüchtigte Droge LSD enthalten ist.

Jeanine Lipsi

Bücher

Justus Dahinden:
Bauen für die Kirche in der Welt
144 Seiten mit 227 Abbildungen
NZN Buchverlag, Zürich 1966. Fr. 32.–

Der heutige Kirchenbauer befindet sich in einer Art Dreifrontenkrieg, der ihm sowohl von der formalen als auch von der geistigen Seite her aufgezwungen wird. Er muß sich nicht nur mit den Werten oder Unwerten der Tradition auseinandersetzen (ein schöpferischer Vorgang, der keiner Generation erspart bleibt), sondern auch die liturgischen Gesetze berücksichtigen (was wiederum nichts Neues ist). Die Hauptschwierigkeit, gewissermaßen die dritte Front, ersteht aber aus dem grundlegenden Wandel in der Liturgie, die sich jahrhundertelang nur wenig verändert hat, nun aber als Folge des Zweiten Vatikanischen Konzils selbst solche Forderungen in Frage stellt, die bisher als absolut galten. Der innere und äußere Wandel wird zum Teil bedingt durch den Willen zur «Modernisierung», zum Teil jedoch auch durch die Notwendigkeit der Anpassung einer weltweiten Kirche an jene «neuen» Kulturräume, die es zwar schon bisher gab, die aber vordem für das Christentum lediglich zu missionierende Provinz waren.

Hier nun setzt Justus Dahinden, selbst erfolgreicher und eigenwilliger Kirchenarchitekt, ein, indem er zunächst die Situation einer «veränderten Kirche» schildert. Mit stupender Sachkenntnis zitiert er die verschiedenen und zum Teil sogar dogmatischen Äußerungen von seiten der katholischen Kirche, die heute so wesentlich auf den Gedanken der Ökumene abstellt. Das Wort von der «Gemeinsamkeit durch christliche Gemeinschaft» bedingt neue Formen, die weitgehend überkonfessionellen Charakter besitzen. Und nochmals weitet sich der Gedanke der heutigen Kirchenarchitektur, insofern als er sogar pagane kultische Elemente ins Christliche einzubinden versucht. Aus einer solchen Anpassung heraus entstehen zum Beispiel Gotteshäuser, die sogar das Tanzbedürfnis etwa der afrikanischen Völker berücksichtigen, und ferner Kirchen, die vermehrt auf klimatische und andere Gegebenheiten exotischer Länder abstellen.

Trotz aller anpassungsbedingten Verschiedenheiten, die sich in mannigfaltigstem Formenwandel ausdrückt, sieht sich der christliche Kirchenarchitekt aber dennoch einer einheitlichen Forderung gegenüber: ein würdiges Mahlzentrum zu schaffen, um das sich die Gläubigen scharen können. Freilich: der Begriff «würdig» ist größten einzel- und völkerpsychologischen Schwankungen unterworfen. Und wieder zeigt hier Dahinden in sehr instruktiver Weise die verschiedenen Möglichkeiten, und zwar sowohl in bezug auf die geistig-theoretischen Voraussetzungen als auch (durch das reiche Bildmaterial aus aller Welt) in ihrer konkreten Formensprache. Der Verfasser, dessen Formulierungen manchmal stilistisch etwas kompliziert anmuten, weiß dabei auch die wertenden Akzente klug zu setzen, vor allem wenn er auf die «zeichenhafte Bedeutung» im Kirchenbau zu sprechen kommt. Der Überblick innerhalb der vielfältigen Materie, die von der «Universalität eines Auftrages» bis zum Symbol und zum Komplex der «Cité de Dieu» und von hier weiter zum Kapitel «Kirchenbau als wesenhafte architektonische Strukturform» führt, wird durch die auch topographisch geschickt angeordneten Zusammenfassungen der jeweiligen Leitidee erleichtert.

Ein wesentlicher Gewinn des Buches, das auch drei Vorbemerkungen von Kardinal Agagianian, von Bischof Josephus Hasler (St. Gallen) und von Peter Späni, Präsidenten des Bundes der Missionsarchitekten, umfaßt, ist weiter das aus der ganzen Welt zusammengetragene Bildmaterial, das praktisch alle Möglichkeiten und alle Zonen berücksichtigt. Dahinden, der auch immer wieder die Denker fremder Völker zitiert, beschränkt sich in seiner Auswahl durchaus nicht bloß auf Kirchen und Kirchenmodelle; er greift vielmehr auch in den Bildern zahlreiche wesentliche Sonderprobleme heraus, zum Beispiel einzelne Konstruktionselemente, nichtchristliche kultische Gebäude der «Eingeborenen», «Zeichen» (Sinnbilder) ganz allgemein expressiver und damit bekennender Art, liturgische Gewänder, überkonstruierte Bauten und schließlich in stichprobenartigen Beispielen das Klassische von den Pyramiden bis zum Intrahaus der Zukunft und zu Tinguely, in dessen Arbeiten – wie in jeder schöpferischen Leistung – sich Zeitloses mit Zeitbedingtem verbindet, genau gleich wie im Ringen um eine moderne Sakralarchitektur.

H.G.

Modernes Theater auf kleinen Bühnen
Photographie: Renate von Mangoldt
Text: Walter Höllerer
Literarisches Colloquium Berlin
224 Seiten mit Abbildungen
Otto Walter, Olten 1965. Fr. 43.–

Dieses schon in seiner äußeren Form sehr eindrucksvolle Buch handelt nicht von Theaterarchitektur. Trotzdem ist es für Architekten und jeden, der mit Theaterbau zu tun hat, sehr lehrreich. In ihm sind ausgezeichnete Photos von Aufführungen vereinigt, die im Jahre 1965 in Berlin stattfanden. Das «Literarische Colloquium», eine von Walter Höllerer geleitete Institution der Westberliner Akademie der Künste, hatte eine Reihe von avantgardistischen Bühnen aus den westlichen und östlichen Ländern zu Gastspielen eingeladen, die als Basis zu generellen Diskussionen über Theater – über Werke wie über Aufführungen – dienten. Die Eingeladenen hatten ihre Aufführungen in ihren Ländern auf kleinen Bühnen, in Zimmertheatern und noch einfacheren Voraussetzungen gezeigt. Obwohl einem Teil von ihnen ein großer internationaler Ruf vorausging, waren es die mitten in Experimenten stehenden Außenseiter, die sich in Berlin produzierten. Aber es war in ihnen viel von der Zukunft des Theaters enthalten.

Die Gastspiele fanden auf der Bühne der Akademie statt, die – wie Höllerer schreibt – «kein Guckkasten ist. Die Bühne der Akademie der Künste zu Berlin ist ein Podium mit Zuschauern auf zwei Seiten. Von oben, seitlich von rechts und von schräg vorne agieren die weiteren 'Zuschauer', die ihre Rezeption an Hunderttausende vermitteln: die Fernsehkameras.» Zuzufügen ist, daß auch der Raum des Berliner Akademietheaters eine eigene, vielleicht zukünftige Physiognomie besitzt: nichts von der «Theaterfestlichkeit», von der immer geplappert wird, ein Minimum von technischer Apparatur, abgesehen von den Scheinwerfern, die überall Platz finden können.

Die meist sehr dramatisch angelegten Photos dieser verschiedenen Aufführungen geben ein Bild dessen, wohin das heutige, auf Zukünftiges gerichtete Theater zielt. Das heißt auf Lösung von den Bindungen, die das traditionelle wie das landläufig «moderne» Theaterhaus den Aufführungen auferlegt. Liest man die Photos aufmerksam, so erkennt man die Wendung des neuen Theaters zum sicht- und hörbaren Bild, in dem räumliche Beziehungen, aber nicht die Einrahmung entscheidende Bedeutung besitzen. Der Darsteller wendet sich direkt an den Zuschauer; er spricht oder agiert nicht durch ein Fenster. Dies spürt man aus