Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **44 (1957)**

Heft 4: **Wohlfahrtsbauten - Formgebung**

PDF erstellt am: **24.04.2024**

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

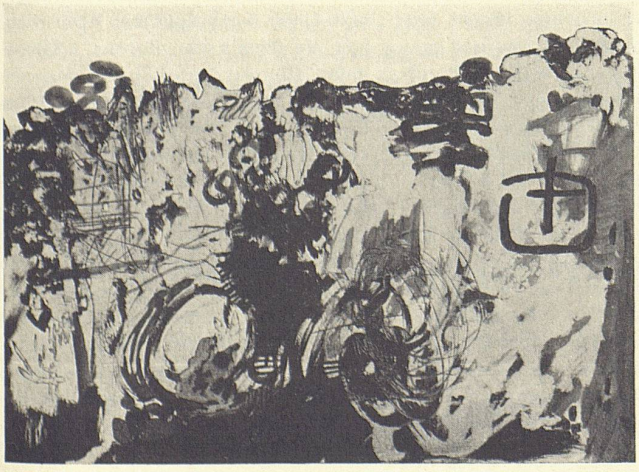
Ausstellungen

Basel

René Acht
Galerie d'Art Moderne
2. März bis 5. April

Wenn René Acht einem gesprächsweise freundlich und bestimmt erklärt, er möchte recht lange leben und sehr alt werden, so gibt er damit, wohl ohne es zu wollen, das Schlüsselwort zu dem merkwürdigen Phänomen seiner künstlerischen Entwicklung. René Acht ist 1920 in Basel geboren, gehört also als 36jähriger schon nicht mehr zu den jüngsten unter den Basler Künstlern. Und doch ist er – nicht nur im geographischen und geistigen Sinn, sondern ganz direkt in Bezug auf die formale, malerische Entwicklung – noch immer in großen Räumen «unterwegs». Wer seine Entwicklung in den letzten zehn Jahren etwas verfolgt hat, bemerkte, wie er sich um 1950 aus dem Bereich einer strengen, geometrisch konkreten Kunst (in der Art Max Bills) langsam zum Malerischen wandte und wie er im Laufe des letzten Jahres ziemlich schnell von der «schönen Materie» zur «strukturierten Materie» überging. Die neueste Ausstellung in der Galerie d'Art Moderne (zuletzt sah man ihn dort im Oktober 1955) enthält nur noch jüngste Werke; es sind 25 Bilder und Aquarelle, die – will man sie mit bekannten Begriffen fassen – so eine Mischung zwischen frühen Max Ernst, heutigem Tachismus und peinlich genau eingemalten farbigen Flächen darstellen. Acht sucht mit diesen urweltlichen Landschaften und «Mauerbildern», wie man sie als Beschauer empfindet, zwar nicht das Psychogramm der Surrealisten und Tachisten, sondern das «Meditative» (wie er es bezeichnet), aber er kommt zu formal ähnlichen Ergebnissen. Dabei gelingen ihm oft überraschend schöne Farbharmonien – ein Rot-Blau-Klang etwa in der Bilddiagonalen als lebhafte Ex-Zentren für ein dunkel strukturiertes Mittelfeld. Seine Entwicklung ist damit in ein neues Stadium gekommen. m. n.

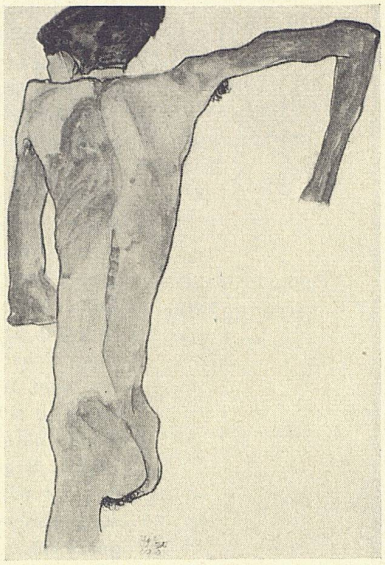
René Acht, Kalligraphisch, 1956. Gouache. Galerie d'Art Moderne, Basel
Photo: Atelier Moeschlin SWB, Basel (Christian Baur)



Bern

Kunst aus Österreich
von Klimt, Schiele, Kokoschka bis zur jungen Kunst der Nachkriegszeit
Kunsthalle
16. Februar bis 24. März 1957

Es ist eine alte Erfahrung, die mit dieser jüngsten österreichischen Ausstellung wieder bestätigt wird: Ausstellungstitel, die zur zeitlichen oder personellen Begrenzung des Ausstellungsinhaltes mehr als zwei Namen für das «von A bis X» brauchen, verraten damit bereits den Mangel an Konzeption. Wie die von Sandberg für das Stedelijk Museum zusammengestellte Auswahl ausgesehen hat – sie wurde in Bern «den Raumverhältnissen entsprechend» gekürzt – wissen wir nicht. Auf jeden Fall besaß die Berner Fassung den Charakter einer der landläufigen Ausstellungen, wie sie so gerne von offiziellen kulturaustauschenden Stellen ins Ausland geschickt werden. Die Räume der Berner Kunsthalle wären wahrscheinlich gerade richtig bemessen, um das weitgespannte Programm der jetzigen Ausstellung in zwei Abteilungen hintereinander zu zeigen: «Kunst aus Österreich I», mit einer gültigen Ausstellung Klimt, Schiele, Kokoschka und vielleicht noch Gerstl (der an der letzten Biennale gezeigt wurde, in Bern aber fehlte), und «Kunst aus Österreich II», mit einer gültigen und interessanten Auswahl der zeitgenössischen und jungen Kunst. Dem war aber nun leider nicht so. Vielmehr zeigte die Kunsthalle in ihren fünf oberen und den drei unteren Räumen insgesamt 127 Werke – eine Musterkollektion von über dreißig Künstlern. Es war zu viel und zu wenig zugleich, wie es bei solchen Übersichtsausstellungen gewöhnlich der Fall ist.
Immerhin waren vier Künstler durch größere Kollektionen herausgehoben. Es war die alte Garde der österreichischen Kunst: Gustav Klimt (1862–1918) mit 11 Werken, Egon Schiele (1890–1918) mit 15 Bildern und Aquarellen, Oskar Kokoschka (geb. 1886) mit 16 Werken in der Mitte der Ausstellung und Herbert Boeckl (geb. 1894) mit 10 Werken.
Daß man bereits in der großen Vorhalle mit dem unbedingtesten und kühnsten der neueren österreichischen Künstler – Egon Schiele – konfrontiert wurde, und mit so großartigen Bildern wie den «Eremiten» von 1912, dem kleinen gequälten Selbstbildnis aus dem gleichen Jahr, mit den ergreifenden Städte- und Menschenbildern und dem eigentlich abstrakten «Vorwinterbaum» – das hatte zur Folge, daß man eigentlich schon mit den ersten zwei Schritten mitten in dem uns so fern liegenden Phänomen der österreichischen Kunst landete. Einen besseren Anziehungspunkt hätte es gar nicht geben können. Obschon damit das beste und stärkste Pulver der Ausstellung verschossen war. Denn dann erst kam man in das kleine Kabinett mit den Bildern Klimts, des Freundes und Meisters von Schiele, und man erlebte die Steigerung des Expressiven durch den Schüler im rückläufigen Sinn. Auch hier großartige Bilder – «Der Kuß» von 1908 und der so harmlose aussehende und dann so unglaublich in der Verschmelzung von Ornament und Naturform sich darbietende «Birkenwald» –, die Frauenbildnisse und fünf unglaublich schöne Zeichnungen, aber eben – all das blieb dann nur Kostprobe. Das Werk Boeckls als das einer Zwischengeneration, die den Weg aus dem saftigsten Expressionismus zu einer schön gebauten Malerei in großen abstrakten Flächen



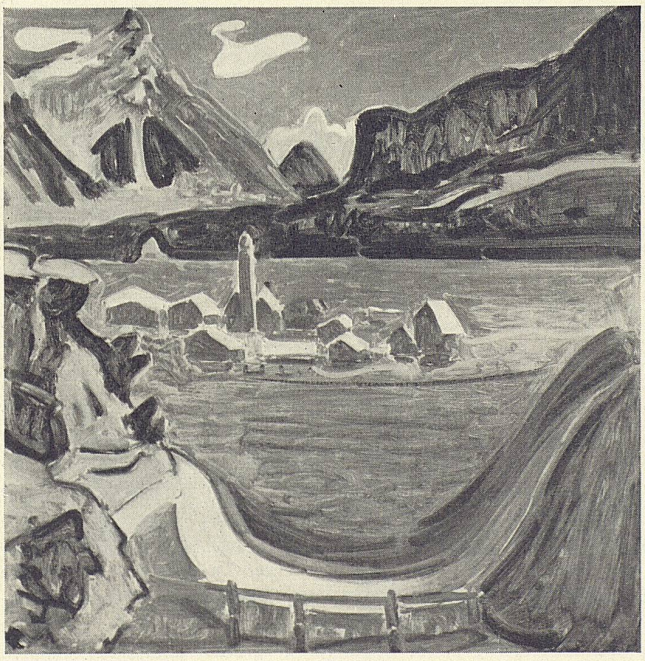
Egon Schiele, Rückenakt, 1910. Aquarell. Sammlung Dr. Leopold, Wien
Photo: F. Maeder, Bern

findet, leitete zu dem Ensemble Kokoschkas im großen Mittelsaal über. Hier wurde vor allem das Werk zwischen 1907 und 1936 gezeigt, Schritt für Schritt an 14 Bildern, die man sonst wenig zu sehen bekam. Prächtige Porträts, Landschaften und Tierbilder – nur zwei stammten aus jüngster Zeit, das schöne Bildnis von Pablo Casals (1954) und die Ansicht der Wiener Staatsoper (1956).

Vom frühen Kokoschka wurde der Besucher dann sofort zu einem der allerjüngsten und allerdings auch besten Österreicher geführt, zu einem Abstrakten, dem 1929 geborenen Josef Mikl. Hier fand sich – ebenfalls in Form einer Musterkollektion im Kleinformat – die Plastik. Sogar von Fritz Wotruba, von dem wir schwere Steinfiguren gewöhnt sind, wurden nur zwei kleine Bronzen geschickt, kubisch und idolförmig. Sie standen etwas verschämt und verloren herum.

Im unteren Geschoß folgte dann eine Auswahl der Jüngeren und Jüngsten: der primitive und narzistische Hundertwasser mit seinen Labyrinthen und Köpfen war dabei, ein sehr guter, pastos und farbig kraftvoll malender Abstrakter, Karl Unger, einige Tachisten und schließlich noch ein paar mit naturalistischen, oft grotesken Verformungen arbeitende Surrealisten.

Turo Pedretti, Sommermorgen in Celerina



Wenn man auch nicht den Eindruck hatte, diese Ausstellung vermittle ein zuverlässiges und geschlossenes Bild von der Kunst aus Österreich in den letzten fünfzig Jahren, so verließ man die Kunsthalle doch immerhin mit dem Wunsch, es möchten nicht erst wieder zwanzig Jahre vergehen (die letzte Ausstellung dieser Art in der Kunsthalle Bern war im Jahre 1937 zu sehen), bis man sich in der Schweiz erneut dieses Ausstellungsthema stellt. m. n.

Aquarelle und Graphik amerikanischer Malerinnen
Kunstmuseum
26. Februar bis 30. März

Mit dieser Ausstellung, die in der graphischen Abteilung des Museum-Neubaus in Bern untergebracht ist, tritt zum ersten Male die Gruppe der «National Association of Woman Artists» in der Schweiz auf. Die Vereinigung ist vor 65 Jahren durch fünf Künstlerinnen in New York gegründet worden und umfaßt heute rund 800 Mitglieder. Außer ihrer Tätigkeit in den U.S.A. selber veranstaltet sie Wanderausstellungen von Aquarellen und Graphik; im Austausch damit werden ausländische Ausstellungen in New York aufgenommen, so z. B. im kommenden Frühjahr eine Gesellschaftsausstellung der Schweizer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen.

Die Ausstellung im Berner Kunstmuseum umfaßt etwa 30 Aquarelle und eine etwas kleinere Zahl von Farblithos, Holzschnitten, Radierungen und weiteren graphischen Blättern. Jede Künstlerin ist mit einer einzigen Arbeit vertreten; trotz dieser Vielfalt (bei der man sich kaum einen Einzelnamen merken wird) erreicht die Ausstellung aber eine spürbare Geschlossenheit, da die Gliederung das thematisch und stilistisch Verwandte zusammengefaßt hat. Es ergibt sich eine Gruppierung, in der sich ähnliche Tendenzen erkennen lassen, wie sie auch im aquarellistischen und graphischen Schaffen der Alten Welt auftreten – eher wäre zu sagen, daß Amerika in dieser einen Dokumentation sogar mehr Zurückhaltung und Disziplin gegenüber neuen Experimenten übt. Ein spürbarer Zug von Spannkraft und Frische, von klarer Entscheidung zu einem bestimmten Ausdruck, von spontaner Anteilnahme am Motiv und von Tüchtigkeit und Rührigkeit im Handwerklichen spricht aus der Mehrzahl dieser Arbeiten und macht dem Beschauer den Zugang leicht. Gegenständliches und Ungegenständliches hält sich dabei ungefähr die Waage. W. A.

Chur

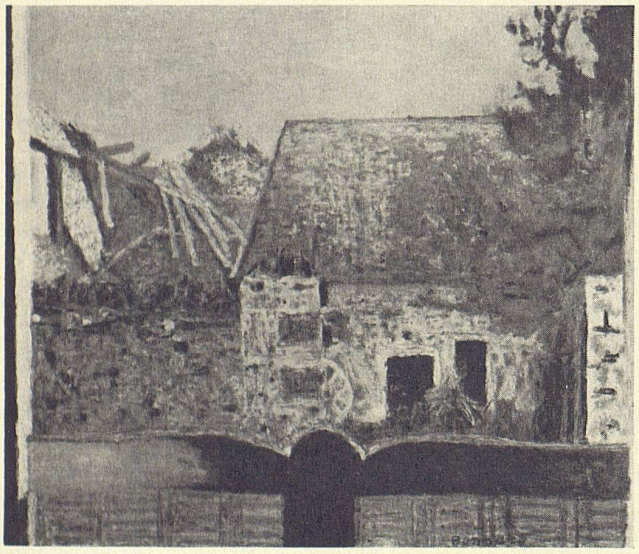
Turo Pedretti
Bündner Kunsthaus,
24. Februar bis 31. März 1957

1917, also genau vor vierzig Jahren, wurde der damals 21jährige Turo Pedretti von Giovanni Giacometti zur künstlerischen Laufbahn ermuntert und in der Folge von ihm freundschaftlich beraten. Er ist der malerischen Konzeption seines Lehrmeisters treu geblieben, ohne sich jedoch dem zu verschließen, was später Munch und Matisse an die Weiterentwicklung der Malerei aus dem Impressionismus und Fauvismus beigetragen haben. Die über achtzig Bilder aus den letzten zehn Jahren und eine Anzahl Aquarelle zeigen Pedretti als Maler, der sich zu dieser Tradition bekennt, sich aber innerhalb derselben mit einer Selbständigkeit und Freiheit bewegt, wie sie nur einer starken Persönlichkeit gegeben sind. Die spontane Art, mit der das Augenerlebnis ins Bild umgesetzt wird, ergibt oft Anklänge an den deutschen Expressionismus. Dabei ist es aber für Pedretti kennzeichnend, daß er nicht das Außerordentliche sucht, sondern das Alltägliche zum Außerordentlichen macht. Er holt seine Motive aus der ihn umgebenden Landschaft des Engadins; er malt seine Familie, seine Jagdbeute oder den blühenden Garten. Sie genügen ihm, darin mit Amiet vergleichbar, als Themata zu seinen farbenfrohen Bildern, die, ohne flachen Optimismus, ein Bekenntnis zum Leben und dessen Schönheiten sind. Bei aller Farbigkeit wird doch nirgends eine fieberhafte Übersteigerung spürbar. Seine gesunde Vitalität setzt ihm auch hier die Grenzen, und sie ist es auch, die es ihm erübrigt, nach illegitimen Effekten zu suchen. Die starke Wirkung seiner Bilder geht als etwas Selbstverständliches aus dieser Fülle hervor.

Nur wenige Bilder der Ausstellung im Bündner Kunsthaus sind aus Bundes-, Museums- und Privatbesitz herbeigeholt. Unter ihnen figurieren «Der Kranke», ein Bildnis Men Rauchs, «Spiegelung» (Bundesdepositum im Museum Sitten), «Blauer Morgen I» und der Hund Dino, die mit der großen Landschaft «Frasüroulas», der Komposition «Die Taufe» und dem «Sommermorgen in Celerina» zu den Höhepunkten der Ausstellung zählen.

Turo Pedretti ist am 7. Dezember 1956 sechzigjährig geworden, so daß diese Schau eine verdiente nachträgliche Ehrung des Künstlers bedeutet, dessen Werk nicht nur einen wertvollen Beitrag zum bündnerischen Kunstschaffen darstellt, sondern weit darüber hinaus Beachtung erheischen darf. W. K.

1



2

Zürich

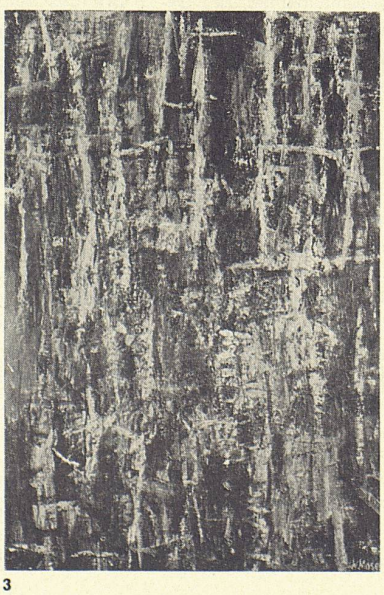
Sammlung Ragnar Moltzau, Oslo

Kunsthaus

9. Februar bis 31. März

Mit der Sammlung des norwegischen Reeders Ragnar Moltzau – oder besser mit Teilen dieser Sammlung – stellte das Kunsthaus die Aktivität eines für die Schweiz besonders interessanten Sammlers vor. Moltzau verbindet das Interesse für die großen Meister des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit einer, wie es scheint, wahren Leidenschaft für das allerjüngste Schaffen. Und da die Großzahl der Erwerbungen offenbar in den letzten Jahren gemacht worden sind, läuft er ein doppeltes Risiko: das Risiko der enorm hohen Preise für Werke der großen Meister und das Risiko, das mit Ankäufen der jüngeren Generation verbunden ist, auch wenn ihr Preisbarometer im Moment geradezu irrational hoch steht. Umso sympathischer, daß das versammelte Kunstgut keinen hektischen, sondern einen natürlichen, entspannten Eindruck hinterläßt.

Unter den Bildern der Anerkannten befinden sich eine Reihe von Werken hervorragender und origineller Qualität. Von Munch – selbstverständlich – eine Gruppe von Meisterwerken; vier fahle Supraporten aus dem Lebensfries, der sich früher in den Reinhardtschen Kammerspielen in Berlin befand, eine wundervolle Version der «Mädchen auf der Brücke» und das wild gemalte «Mädchen unter dem Apfelbaum» (1904). Von Renoir das meisterlich gestaltete und gemalte Porträt der «Madame Choquet» (neben anderen Beispielen Renoirs von wechselnder Qualität), von Bonnard das Gruppenbild der «Familie Terrasse», beste Peinture und Kulturdokument zugleich. Von Cézanne eine kleine Gruppe von «Badenden» aus der Mitte der achtziger Jahre, ein merkwürdig mildes, fast etwas verblasenes Bild, und eine Fassung der «Carrière de Bibémus», die man vor kurzem im Kunsthaus aus dem Besitz der Galerie Beyeler gesehen hatte. Ein wahrer kleiner Edelstein ist Vuillards «Abend im Garten».



3

Vlaminck ist mit einer vorzüglichen Fauve-Landschaft und mit einem präkubistischen Stilleben von 1908 vertreten. Neben Modigliani erscheint Soutine mit drei Beispielen seines mitreißenden Farbpathos. Picasso nimmt mit einigen Gemälden – darunter einem Stilleben «Le Violon (Jolie Eva)», das den synthetischen Kubismus ankündigt – und Zeichnungen den gebührenden Platz ein. Besonders eindrucksvoll ist die Léger-Gruppe mit zwei vorzüglichen frühen und zwei späten Bildern; die Frühwerke bei aller inneren Größe der Form eher zart, die Spätwerke voll jugendlicher Spannkraft. Mit dreizehn Bildern ist ein sehr starker Akzent auf Jacques Villon gelegt, von denen der weitaus größere Teil aus den letzten zehn Schaffensjahren des Malers stammt. Mit dieser Betonung zeigt der Sammler eine seiner Vorlieben, vielleicht, wie man gesagt hat, die Neigung des Nordländers zu südlichem Licht, zur hellen Farbe und möglicherweise zur leichten Hand. Allgemein gesehen, zeigt die Begegnung mit Jacques Villon die Qualitäten des freundlich Künstlerischen, das Spiel mit der Umsetzung realer Formen und Vorgänge in abstrakte Struktur, den Übergang vom Dynamischen ins Dekorative – einen ungemein sympathischen, versierten und zugleich echt phantasievollen Vertreter des Bildidioms unserer Zeit. Miró – mit drei Bildern aus jüngster Zeit, darunter die herrliche und höchst monumentale «Malerei» von 1952 (etwas geschmäcklerisch in einem alten italienischen Rahmen) – gibt den Übergang zu der mittleren und jüngeren Generation.

Hier herrscht das vor, was man mit dem bequemen, undeutlichen und mißverständlichen Wort «Ecole de Paris» nennt. Das Positivum der Sammlung Moltzau und der Ausstellung besteht darin, daß die Manessier, Singier, Bazaine, Bertholle, Estève, Soulages, Ubac sowie Hartung, de Stael, Vieira da Silva oder Wilfried Moser mit gleicher Akzentuierung dargestellt werden wie die Großen. Die Qualitätsfrage erscheint also auf dem gleichen Boden. Hier zeichnen sich nun, wie mir scheint mit aller Deutlichkeit, Grade innerhalb der in ihrer Vielseitigkeit doch homogenen Bildsprache ab. Den einen fließt sie leicht, bedenkenlos (und hier geht es rasch zum Sinnlosen) von der Hand; bei den anderen verbindet sie sich mit inne-

Aus der Sammlung Ragnar Moltzau, Oslo

1
Edvard Munch, Mädchen auf der Brücke

2
Pierre Bonnard, Bauernhof in Vernon

3
Wilfried Moser, Kathedrale von Rouen
Photos: Walter Dräyer, Zürich

ren Vorgängen, die ihrerseits wieder optisch in der Malerei sichtbar werden. Das Letzere beobachten wir bei Hartung, bei de Stael, bei Vieira da Silva (obwohl sie nicht mit bester Arbeit vertreten ist), in seiner Art bei Wilfried Moser, das erstere bei Bazaine, Estève, Lanskoy, insbesondere bei Jean le Moal. Erscheinungen wie Manessier und Singier, die ebenfalls von der Routine bedroht zu sein scheinen, liegen in der Mitte zwischen den beiden Typengruppen. Bei solchen, in mancher Beziehung vielleicht unerwünschten Feststellungen hat man sich andererseits darüber klar zu sein, daß es zu allen Zeiten in der Kunst (wie im Leben) Grade gegeben hat und daß auch die Werke zweiten, dritten und weiteren Grades ihre Funktion besitzen – in höherem Sinn nur nicht die Werke modischer, oberflächlicher und geschwätziger Art.

Zur Sammlung Moltzau, wie sie sich in Zürich darbietet, wäre noch zu sagen, daß keine neuen Namen, keine Entdekkungen erscheinen – vielleicht ist es nicht die Zeit, der Entdeckungen – und daß eine wesentliche Bildform unsrer Zeit, die konkrete, überhaupt nicht in Erscheinung tritt. Prachtvoll und eines großen Reeders würdig ist der Katalog, der eine Reihe vortrefflicher farbiger Reproduktionen neben vielen Schwarz-Weiß-Abbildungen enthält. H. C.

Hans Vollenweider und seine Johannespresse
Heinz Hajek-Halke: Lichtgraphik
Herbert Bayer: 33 Jahre seines Schaffens
Kunstgewerbemuseum
9. Februar bis 17. März

Eine Ausstellung, die drei in sich völlig verschiedene Persönlichkeiten und Gebiete umfaßt, Zeichen der Vielseitigkeit und des Reichtums im künstlerisch und angewandt künstlerischen Schaffen unsrer Zeit.

Hans Vollenweider, 1954 gestorben, Graphiker und Drucker, gehörte zu den Bedächtigen, auf den Grund Gehenden, langsam Arbeitenden und sorgsam Überlegenden, die in unserer Zeit so selten geworden sind. Das Ergebnis entspricht der stillen Intensität: Vollenweider baute mit seiner Johannespresse, von der aus er von 1919 bis 1954 sechsundzwanzig mit höchster Reinheit gedruckte Mappen und Bücher herausgab, ein schmales aber außerordentlich wertvolles Lebenswerk auf, das abseits aller Spielarten der modernen Typographie und Buchkunst steht. Die Letter als handgeformtes Zeichen ist das Grundelement. Die Form der Letter Vollenweiders bleibt mit der Tradition verbunden. Die Leistung liegt im lebendig zeichnerischen und damit bedeutungsmäßigen Ausdruck der Letter, in der Disposition der typographischen Struktur und in der bis ins die kleinste Kleinigkeit überwachten Druckausführung, in der Wahl des Papiers, im Format, im Einband. Zwischen Inhalt – bei dem die Dichtung an erster, das Essay an zweiter Stelle stehen – und Form des Druckwerkes bestehen bei Vollenweider Beziehungen persönlicher Art. Individuelles Druckwerk also, nichts Standardisiertes. So ist Vollenweider, geistig und künstlerisch, ein Verwandter von William Morris, bei aller Gebundenheit an die Tradition Vorbild einer künstlerischen, geistigen und praktisch-technischen Haltung, einer der Meister der zeitgebundenen Druckkunst.

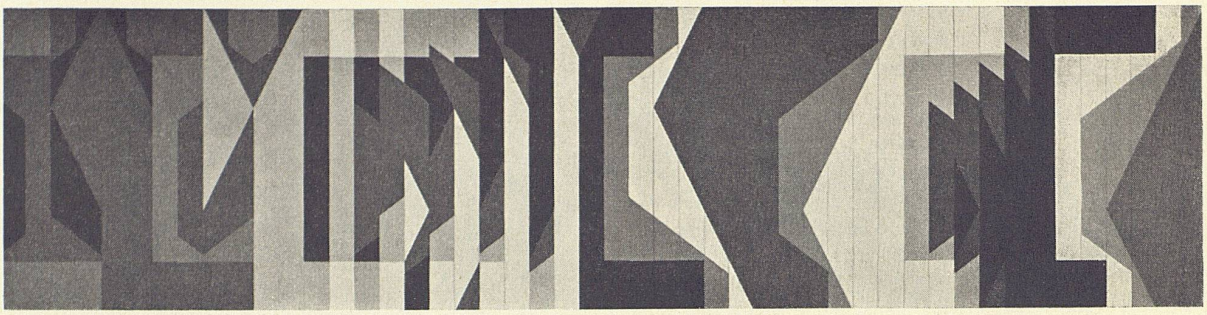
Die «Lichtgraphik» des in Berlin lehrenden Photographen *H. Hajek-Halke* stammt aus anderen Bezirken. Sie führt, wie wir im letzten Februarheft des WERK in der Besprechung einer Publikation über Hajek-Halke vermerkt haben, die Experimente aus dem Beginn der zwanziger Jahre, insbesondere die von Moholy-Nagy ausgehenden Arbeiten weiter. Die Begegnung mit den «Originalen» des Photographen bestätigte seine Phantasie in der Anwendung der verschiedenen Techniken und Tricks sowie die Virtuosität der technischen Ausführung. An sich steht diese Art «Lichtgraphik» auf des Messers Schneide. Die Rolle des Zufalls ist zu verführerisch, die Gefahr des äußeren optischen Effektes zu groß. Man könnte die Vorgänge vielleicht mit denen beim keramischen Brand vergleichen. Aber kaum ist das Wort ausgesprochen, so wird der Unterschied klar. Der innere Reichtum des keramischen Materiales, das Gebundensein an die Form und der elementare Vorgang des Brandes selbst mit allen seinen Differenzierungsmöglichkeiten bietet die Voraussetzungen für das Entstehen eines wahrhaft edlen Produktes – diese «Lichtgraphik» gehört ihrem Wesen nach einer bescheideneren Region an. Ist dies gegenwärtig, so erhält sie ihren eigentlichen Rang und ihre Lebendiges ausstrahlende Bedeutung.

Der Überblick über das Schaffen von *Herbert Bayer* ist vor allem für die Studierenden von Bedeutung. Bayer hat die große Frühzeit des Bauhauses zuerst als Schüler, dann als Lehrer mitgemacht. Anschließend entfaltete er in Deutschland eine umfassende Aktivität als Graphiker und Ausstellungsgestalter. 1938 übersiedelte er nach den Vereinigten Staaten, zuerst nach New York und dann in den Bergort Aspen, hoch oben in Colorado gelegen. Dort kam zur Graphik die Architektur, und vor allem führte Bayer dort seine Arbeit als Maler weiter, zu der er in den früheren Jahren mehr nur sporadisch gekommen war. Als Graphiker ist Bayer der Prototyp unsrer Zeit. Von den außerordentlich schönen geometrischen Strukturen seiner Bauhausarbeiten, die von den Typen aus vielfach weiterentwickelt worden sind, kam er zur bildlichen Auflockerung, bei der die Photomontage eine wesentliche Rolle spielte. Daraus entstand eine eigentliche «Bayer-Bildsprache» – gescheit, balanciert, phantasievoll, elegant im besten Sinn. Hier liegt die Hauptleistung Bayers, bei dem der Strom der Bild-Erfindung unversiegbar scheint. Die malerischen Studien hängen zunächst mit den graphischen Arbeiten zusammen; sie sind Strukturversuche, räumliche Experimente. Immer hat es von da aus Bayer zum freien, selbständigen Bild getrieben. Trotzdem bleibt es im Grund beim «Versuch». In ähnlicher Weise ist Bayer von der Ausstellungsorganisation zur freien Architektur gelangt, in der sich die Eleganz und phantasievolle Atmosphäre der graphischen Arbeiten wiederfindet. Alle diese Stufen und Zwischenstufen zeigte die im Zürcher Kunstgewerbemuseum sehr gut aufgebaute Ausstellung, bei der man vor allem wegen der sehr angenehmen Weiträumigkeit das Werden und die Breite des Bayerschen Schaffens anschaulich vor Augen gebracht fand. H. C.

Maria Pospisilova
Galerie au Premier
16. Februar bis 9. März

Die Ausstellung von Maria Pospisilova, der Pragerin, in den oberen Räumen des «Ateliers» (Galerie au Premier) zeigte Keramik und Malereien. Der Prager Surrealistengruppe einst eng verbunden, hat sich die Künstlerin vom traumhaft Illustrativen immer mehr dem Kompositionell-Gestrafften zugewandt, ohne dabei ihre eingeborene poetische Zartheit zu verlieren. In diesem Geiste auch Motive und Titel: «Nautilus», «Zwischen Tag und Nacht», «Blühende Berge» usw.

Die Keramik weist in ihren besten Stükken eine echte und empfindsame Materialverbundenheit auf, wobei vereinfachte, beinahe bäurische Formen in erdbraunen Schalen und Krügen besonders gelungen erscheinen. Die heimatliche Folklore wirkt hier wie der gesunde und natürliche Hintergrund und Mitbestrahler des durchaus heutigen künstlerischen Geschehens. C. G.-W.



1

Karl Gerstner: Veränderbare Kompositionen in Metall

Club Bel Etage
23. Februar bis 22. März

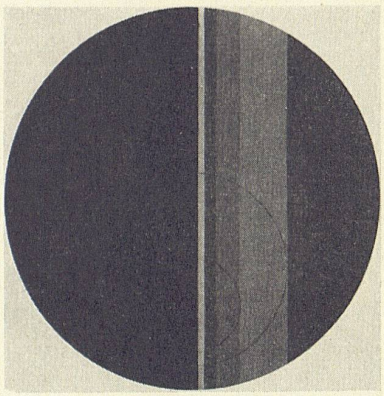
Der Basler Karl Gerstner gehört zu der jüngsten Generation, von der sich ein Teil, im besonderen in der Schweiz, durch Strenge, Konsequenz und logische Sauberkeit des formenden Denkens auszeichnet. Ihr Start erfolgt von den Formideen und vom künstlerischen Schaffen der schweizerischen Konkreten, von Bill, Lohse, Graeser und anderen, aus. Gerstner selbst ist Graphiker seines eigentlichen Zeichens; auf ihn geht unter anderem die neue Typographie unsrer Zeitschrift WERK zurück.

Die Kompositionen, die er in den Räumen des Club Bel Etage – einer privaten Vereinigung geistig interessierter Menschen aus den verschiedensten Berufskreisen – zeigte, sind geometrische Gebilde konkreter Observanz, die nach den Angaben Gerstners technisch hergestellt worden sind, Aluminiumplatten, -streifen und -ringe, auf die homogene Farben nach einem bestimmten Spritzverfahren eingebrannt werden. Technologische Erzeugnisse also, nicht mit der Hand angefertigt, in denen ein Maximum an formaler Präzision erreicht wird. Dies scheint wichtig und folgenreich – nicht das Unpersönliche und nicht das Wiederholbare des technischen Prozesses. Die Idee, eine geistige und sicher auch eine künstlerische Idee, die Gerstner verfolgt, besteht darin, daß jede Komposition aus geometrisch einfachen Teilen besteht, die ausgewechselt, beziehungsweise bewegt werden können. Diese Auswechslung geschieht dadurch, daß die Kompositionen entweder aus einzeln entfernbaren Streifen besteht, die verschieden angeordnet werden können, oder aus einem System von eingelegten Kreisen, die man drehen kann. Die Streifen werden durch einen sinnreichen Magnetismus fixiert, die Kreise (in der Fläche oder auch im Raum) sind frei, aber exakt beweglich.

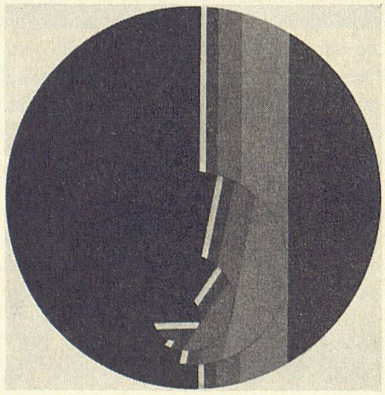
Was entsteht, sind Variationen der verschiedensten Art. Ihren Möglichkeiten liegt die formale Grundkonzeption zu Grunde, von der aus die formale Struktur der Variationen bestimmt wird. Es liegt eine gewisse Analogie zur Reihenkomposition der modernen Musik vor, deren Synthese aus Gesetzlichkeit und schöpferischer Freiheit Gerstner vorschweben mag.

Kein Zweifel, daß hier künstlerisch etwas Wesentliches vorgeht, wenn auch zunächst eine Menge von Fragen sich stellen, wie weit derjenige, der die Komposition bewegt, sich an Anweisungen des Schöpfers zu halten habe, oder ob ihm Freiheit des Spiels und damit die Einbeziehung des Zufalls zu gewähren sei, und andere Fragen mehr. Das erste Zusammentreffen mit den optischen Gedanken Gerstners regt auf jeden Fall sehr an – manche wird es sogar aufregen – und die dahinter stehende Konzeption und Ideologie ist ohne Zweifel ursprünglich und echt. Man wird die Arbeit Gerstners gerne weiterverfolgen – vom Persönlichen und vom Typischen her –, denn – wie mir scheint – hier bewegen sich der Geist und die Bildvorstellung einer neuen Generation.

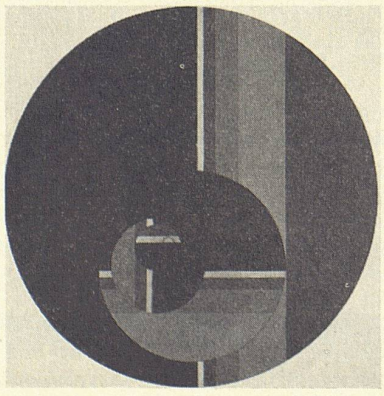
H. C.



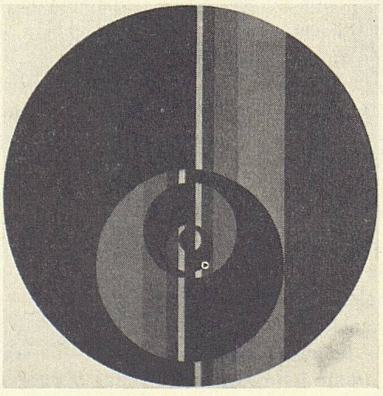
2



3



4



5

1
Karl Gerstner, Das große Gleitspiegelbild, 1953–1955

2–5
Karl Gerstner, Das tangentiale Exzentrum, 1956/57. Grundstellung und drei gesetzmäßig abgeleitete Konstellationen

Willibald Kramm
Galerie Palette
8. Februar bis 5. März

Der aus Frankfurt (Oder) stammende, heute in Heidelberg arbeitende Maler, der erst als reifer Mann zur Kunst als Beruf kam, gehört zu den autodidaktisch sich formenden Künstlern, bei denen das Inhaltliche eine große Rolle spielt, das Inhaltliche als origineller Habitus, als menschliche Geste, als Märchenton im weitesten Sinn. Die Überführung in bildliche Gestalt – hier liegt das Problem. Kramm löst es auf sympathisch einfache Weise durch gewollt primitive Flächenhaftigkeit, durch illustrative Pointierung, durch Spontaneität, die den Bildern etwas von für den Moment überzeugenden Gelegenheitsarbeiten gibt, wie man sie bei Künstlerfesten findet. Daß Kramm ein originales Talent besitzt, lassen die Zeichnungen erkennen, die im Strich sicher und lebendig, im Thematischen und auch im Räumlichen witzig und glaubhaft sind. Neues trägt er nicht bei, aber Gegebenes bringt er mit persönlichem Charme vor die Augen. Der künstlerische Gehalt erzeugt gewiß bei bestimmten (vielleicht jugendlichen) Typen unmittelbare Resonanz. H. C.

Chronique genevoise

Trois expositions ont marqué plus spécialement le mois de février à Genève. Les deux premières étaient consacrées à des artistes suisses dont la réputation n'est plus à faire.
A l'Athénée, *Marguerite Ammann* avait apporté de Bâle une cinquantaine de temperas, gouaches et dessins, dont la poésie merveilleuse, la légèreté, la subtilité de tons et de propos ont enchanté les visiteurs. Cette artiste bâloise occupe aujourd'hui une place à part dans la peinture de notre pays. Une sensibilité exquise ne s'y manifeste qu'avec beaucoup de pudeur: Pierrot ne gesticule pas, Arlequin ne fait aucune grimace, mais ces personnages inutiles d'une comédie frivole nous introduisent au gré d'un dessin souple, spirituel, dans la rêveuse fantaisie de la comédie italienne. Pour peindre ses compositions raffinées, Marguerite Ammann use d'un langage précieux. Ses parcs élégants, ses cavaliers minuscules, ses couleurs harmonieuses évoquent parfois les miniatures orientales. Ailleurs, les fausses perspectives s'effacent devant le labyrinthe d'un espace plus complexe, ou le quadrillage mystérieux et magique d'une surface digne de Paul Klee. Enfin, les techniques employées par l'artiste permettent non seulement de conserver aux improvisations les plus libres toute leur fraîcheur, mais encore de superposer les tons, d'allier les formes qui aident les objets et les personnages à s'unir étroitement, à franchir les limites du décor et s'évader dans un monde de grâce et de pureté qui semble n'appartenir qu'à Marguerite Ammann.
C'est à l'Athénée encore que le peintre *Hans Erni* a attiré un public extraordinairement nombreux, et qui semblait fasciné par la virtuosité graphique de l'artiste. Il est difficile, en effet, de ne pas résister, dès l'abord, au prestige du dessin classique, épuré, précis d'Erni. Le trait fin, rapide, mobile respecte la perspective traditionnelle, l'anatomie humaine, toutes les conventions enfin des styles grec et renaissant. On peut donc se demander si le succès exceptionnel de cette œuvre ne repose pas en fin de compte sur un malentendu, et si ce n'est pas précisément le côté négatif de certains tableaux – je veux dire le côté «pastiche» – qui séduit ce public encore tout imprégné de souvenirs scolaires.
A y regarder d'un peu plus près, la peinture de chevalet de l'artiste lucernois apparaît pauvre, sèche, dénuée de cette sensualité qui doit être à la base de tout art plastique. Où l'art de Hans Erni retrouve, en revanche, son intérêt, c'est lorsqu'il s'efforce, en combinant l'épure symbolique et le modelé réaliste, l'idée graphique et la figure humaine, d'effacer la distance qui sépare l'œuvre moderne de l'homme de la rue, d'intégrer l'art à la vie quotidienne, de faire entrer de force la beauté dans un monde mécanisé, artificiel. C'est pourquoi aux expositions de ses peintures, je préférerai toujours une de ses affiches surgies sur la place publique, une de ses fresques décorant le mur d'un musée, par exemple.
Une troisième exposition, à la Galerie Motte, nous a révélé le jeune peintre sud-africain *Erik Laubscher*. Encore indécise, trop rattachée sans doute à la manière de Léger, cette œuvre riche en promesses méritait pourtant d'être signalée. Dans l'ensemble, les tableaux de Laubscher restent fidèles à la réalité, qu'on retrouve néanmoins largement stylisée au gré de formes épaisses, cernées, de tons plats et violents. La plupart des toiles souffrent encore d'une certaine confusion; les éléments, sans doute adroitement combinés, ne sont pas suffisamment simplifiés et clarifiés. Mais quelques natures mortes plus dépouillées, quelques paysages livrés au seul poids des arbres, des rochers, des couleurs pures, annoncent un art personnel, un peu sauvage peut-être, qui ne serait pas sans analogie avec les recherches des peintres sud-américains. P.-F. S.

Norddeutsche Kunstchronik II

Bremen
Zu den tätigsten Kunstgalerien Norddeutschlands gehört nach wie vor die *Kunsthalle in Bremen*. Sie lockt ein breites kunstinteressiertes Publikum nicht nur durch wechselnde Ausstellungen (durchschnittlich 40 größere und kleinere Ausstellungen im Jahr!), sondern vor allem durch ständige Neuanschaffungen, um die Bestände des einst arg geschädigten Museums zu ergänzen und zu erweitern. Auf diese Weise wird die Kunsthalle nicht nur zu einer einzigartigen Erziehungs- und Bildungsstätte, sondern zu einer der führenden Galerien Norddeutschlands, die das kulturelle Ansehen der Hansestadt wesentlich steigert. Auf einer umfangreichen Ausstellung «*Neuerwerbungen 1955*» waren, von alten Meistern abgesehen (Cornelis de Vos, Jan Fyt, Rosalba Carriera, 37 Handzeichnungen, 40 Blatt Druckgraphik), u. a. folgende bedeutenden Werke der modernen Kunst zu sehen: ein überzeugendes Bild von Charles-François Daubigny «Landschaft bei Pontoise», von Armand Guillaumin «Bildnis einer Frau», von Max Liebermann die bedeutende «Papageienallee», von Lovis Corinth «Die Kindheit des Zeus», von Henri Lebasque «Am Frühstückstisch», von Ker-Xavier Roussel «Der Sommer», von Franz Marc «Kinder im Boot», von Marino Marini «Reiter und Gaukler», von Pablo Picasso das imposante Bildnis der «Sylvette» in Schwarz, Weiß und Grau. Zu diesen Gemälden kamen Pastelle und Aquarelle von Odilon Redon, Pierre Bonnard, E. L. Kirchner und 150 Blatt Druckgraphik von deutschen, englischen und französischen Meistern des 19. und 20. Jahrhunderts (23 Blatt Beckmann, 10 Blatt Kandinsky, 19 Blatt Picasso und mehrere sehr schöne Arbeiten von Léger, Braque, Manessier, Estève, Clavé, Singier und Villon).
Diese Neuanschaffungen eines einzigen Jahres waren nur möglich durch großzügige Stiftungen der Industrie, des Handels, der Verkehrsunternehmungen und von privater Seite. Diese Stifter überzeugt und zu so großzügigen Spenden bewegt zu haben, ist das Verdienst des Direktors Dr. Günther Busch und seines Mitarbeiters Dr. Horst Keller.
Von den großen Wechselausstellungen des Jahres 1956 seien folgende genannt: die *Kokoschka-Ausstellung* mit 77 Aquarellen und Handzeichnungen und 262 Blatt Druckgraphik, die *Beckmann-Gedächtnisausstellung* «Werke aus fünf Jahrzehnten» (71 Gemälde, 5 Aquarelle und 200 Blatt Druckgraphik), die Ausstellung «*Drei Maler der Brücke*» (Pechstein, Schmidt-Rottluff und Heckel), die von Braunschweig kommende *Bonnard-Aus-*

stellung und die weiteste Kreise anziehende Ausstellung des Photographen *Cartier-Bresson*.

Nicht unerwähnt bleiben dürfen die gutausgestatteten Kataloge, die zahlreichen Führungen und Vorträge und die vorbildlichen kleinen Beschriftungen in der Galerie, die den Besucher führen und auf eine ganz instruktive Weise belehren. Die Kunsthalle Bremen ist ein Beweis dafür, daß es durchaus möglich ist, ein Museum zum kulturellen Mittelpunkt eines großen Gemeinwesens zu machen. (Durchschnittlicher Besuch an Sonntagen 800 bis 1000 Personen!)

Die Bremer *Böttcher-Straße,* die so etwas wie eine Fremdenattraktion geworden ist durch ihre kuriose Architektur und ihr groteskes Kunstgewerbe zeigt wechselnde Ausstellungen meist heimatgebundenen Charakters. Die dort befindliche ständige Sammlung von herrlichen Bildern Paula Modersohn-Beckers sollte man endlich von ihren schwülstigen Rahmen nach Hoetgers Entwürfen befreien, damit sie als Bildschöpfungen unmittelbar zu uns sprechen. Es wäre auch eine liebevollere Hängung sehr erwünscht, die die Höhepunkte ihres Schaffens herausarbeitet. Wir leben schließlich nicht mehr im Jahre 1910.

Hannover

Hannover ist durch die Ausstellungstätigkeit der *Kestner-Gesellschaft* und ihren experimentierfreudigen Direktor (Dr. Werner Schmalenbach) so etwas wie ein Vor- und Versuchsfeld für die moderne europäische Kunst, von dem die mannigfaltigsten Anregungen und Weisungen ausgehen, zugleich eine Kopfstation für bewegende und erregende Ausstellungen, die die künstlerische Stagnation in Deutschland immer wieder aufrütteln. Dabei nimmt man eine gewisse Einseitigkeit hinsichtlich bestimmter modischer Richtungen gern in Kauf. Solche Experimente sind, namentlich in Norddeutschland, dringend notwendig, da man sich hier, die Tradition in Ehren haltend, allzugern an das Bewährte und Erwiesene hält.

Von den Ausstellungen des Jahres 1956 waren folgende von wegweisender Bedeutung:

«*Französische Bildteppiche*». Zu sehen waren 35 größere und kleinere Teppiche von Henri-Georges Adam, Hans Arp, Jean Dewasne, Jean Deyrolle, Emile Gilioli, Auguste Herbin, Wassily Kandinsky, Le Corbusier, Fernand Léger, Alberto Magnelli, Richard Mortensen, Sophie Taeuber-Arp und Victor Vasarely, die den unerhörten Auftrieb veranschaulichten, die die Kunst des Bildteppichs seit Ende des Weltkrieges in Frankreich erfahren hat. Gewagt waren einige Teppiche nach Gemälden u. a. von Kandinsky, die als eine Art textiles Äquivalent aus dem Geist der Bildweberei zu den Gemälden zu bezeichnen sind. Vollendete Schönheit zeigten die Arbeiten von Auguste Herbin, Jean Dewasne, Victor Vasarely, Henri-Georges Adam und Emile Gilioli. Die Ausstellung hätte breiteste Verbreitung in Westdeutschland verdient.

Die *Willi Baumeister-Ausstellung,* ein Jahr nach seinem Tod, war eine alte Verpflichtung der Kestner-Gesellschaft. Sie machte das große Werk des Frühverstorbenen eindringlich sichtbar, der zu immer neuen Findungen und Erfindungen unterwegs war. Baumeister stellt auch heute ein Aktivum der deutschen Gegenwartskunst dar, weil für ihn die Kunst nicht nur eine persönliche Lebensfunktion war, sondern zugleich eine Funktion der menschlichen Gesellschaft, weshalb sein Werk stets in die Nähe der großen gestaltenden Geister wie Ozenfant, Le Corbusier und Léger gehören wird.

Die *Hendrik Nicolaas Werkman-Ausstellung* war nicht nur eine notwendige Rechtfertigung des 1945 von der Gestapo erschossenen holländischen Künstlers und Druckgraphikers, sondern eine Vorführung eines wunderbar geschlossenen Werkes, das bis heute so gut wie unbekannt geblieben ist. Diese eindrucksvolle Ausstellung wurde ermöglicht durch das Stedellijk Museum in Amsterdam, die Gattin des Künstlers und holländische Sammler. Komposition heißt das eigentliche und beständige Thema der Kunst Werkmans; dabei ergeben sich Arbeiten von vollendeter Natürlichkeit, Reinheit und Selbstverständlichkeit, die – trotz ihrer strengen, meist gegenstandlosen Formsprache – nach geheimen Entfaltungsgesetzen entstanden scheinen.

Die *Otto Müller-Ausstellung,* die nunmehr auf Reisen gegangen ist, war wie stets, wenn man diesem Lyriker unter den Expressionisten begegnet, ein beglückendes Ereignis. Sie bildete den Abschluß einer Serie von Ausstellungen, die in den letzten Jahren den einzelnen Künstlern der «Brücke» gewidmet wurden.

Aufregend, zum Widerspruch herausfordernd war die Ausstellung der beiden Maler *K. O. Götz und K. R. H. Sonderborg.* Beide Künstler sind Experimentierer, die den Zufall als künstlerisches Element in ihr Werk einbeziehen, ihn aber der Bildform unterordnen. «Ihre Arbeiten haben ausgeprägte Form», wie der Katalog meint, «rhythmisch bei Götz, dynamisch bei Sonderborg. Bei Götz tun sich wogende Räume auf, wo wie unter der Fernwirkung einer Eruption Luftmassen ineinanderströmen. Bei Sonderborg jagen rasante Bewegungen durch einen imaginären Weltraum, gleichsam in Überschallgeschwindigkeit, und reißen Formloses mit. Farbatome werden weggespritzt, energiegeladene Ansammlungen von Farbmassen geraten in das entscheidende Kraftfeld oder drängen sich am Rande der Geschoßbahnen, verformen sich unter der Gegenwirkung unsichtbarer Widerstände.» Die dynamische Begeisterung des Veranstalters für seine Entdeckungen und ihre Werke vermag man nicht immer zu teilen. Auf jeden Fall fordert die Ausstellung heraus. Eine dynamisch-rhythmische, dem Zufall verpflichtete Malerei erhält als Gegenbewegung gegen den leicht erstarrenden Konstruktivismus deutscher Prägung ihre Notwendigkeit, wenn es auch fraglich erscheint, ob diese «rasante Kunst» mehr als eine Mode ist.

Die Ausstellung «*Junge Graphik aus Paris II*» war eine Fortsetzung und Erweiterung der erfolgreichen Ausstellung des vergangenen Jahres. Sie machte wiederum mit der jungen französischen Graphik bekannt. Eine herrliche Schau, die zugleich eine gute Verkaufsausstellung war. Von den 40 Künstlern, die mit 118 Arbeiten vertreten waren, seien folgende herausgehoben: Hartung, Lanskoy, Manessier, Poliakoff, Germaine Richier, Vieira da Silva, Soulages, Ubac, Vasarely. Diese Graphikausstellungen bereiten das Gelände vor für kommende Sonderausstellungen der einzelnen Künstler. Sie werben im voraus Freunde und ermuntern die Sammler. Als erster aus der Reihe der Künstler wird *Hans Hartung* in einer großartigen Sonder-Ausstellung vorgestellt.

Wie seit Jahren sind die Ausstellungen von sehr instruktiven Katalogen begleitet, die durch ihre Bildauswahl und die prägnant formulierten Texte ein großer Gewinn sind, nicht nur für die Besucher der Ausstellung, sondern als Orientierungen ganz allgemein.

Kestner-Museum

Das Kestner-Museum zeigte zwei größere Ausstellungen: Fürstenberger Porzellan, den Welfenschatz und den Schatz der Goldenen Tafel.

Niedersächsische Landesgalerie Hannover

Das wichtigste Ereignis des Jahres 1956 war die Wiedereröffnung der Landesgalerie in friedensmäßigem Zustand. Wenngleich das Landesmuseum selbst noch größerer baulicher Wiederherstellungen bedarf, so ist doch die Landesgalerie nach einer Pause von 16 Jahren im neuen Gewand wieder zugänglich. Aus Anlaß der Wiedereröffnung wurden die durch die Wiedereröffnungs-Spende veranlaßten *Stiftungen und Neuerwerbungen* zur Ausstellung gebracht. Es ist von höchstem Interesse, in dem Sonderdruck der «Neuerwerbungen» zu lesen, welche Unternehmungen welche Werke gestiftet

Arbon	Schloß	Der Schweizer Holzschnitt	31. März – 21. April
Basel	Kunstmuseum	Carl Burckhardt. Zeichnungen	10. März – 14. April
	Kunsthalle	Marguerite Ammann – Walter J. Moeschlin – Heinrich Müller	23. März – 28. April
	Museum für Völkerkunde	1000 Ostereier und Ostergebäcke aus ganz Europa Beduinen von Nordost-Afrika	15. März – 30. Juni 13. April – 30. September
	Gewerbemuseum	Möbel aus Holz und Stahl	23. März – 12. Mai
	Galerie Bettie Thommen	Bertholle – Elvire Jan – Le Moal – Reichel – Hans Seiler	17. März – 15. April
Bern	Kunstmuseum	Friedrich Traffelet	6. April – 19. Mai
	Kunsthalle	Ernst Morgenthaler	30. März – 5. Mai
	Galerie 33	Vier Photoreporter. R. Gnant – J. Dalain – W. Studer – F. Rausser	5. April – 28. April
	Galerie Verena Müller	Hermann Alfred Sigg Serge Brignoni	23. März – 14. April 25. April – 15. Mai
	Galerie Spitteler	Margherita Oswald-Toppi	30. März – 24. April
	Gutekunst & Klipstein	Otto Tschumi	9. März – 15. April
Genève	Musée Rath	Art populaire polonais	30 mars – 28. avril
	Athénée	René Guinand	30 mars – 25 avril
	Galerie Motte	Raoul Dufy	15 mars – 14 avril
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Otto Gampert	16. März – 19. April
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	L'Art à l'Ecole	30 mars – 5 mai
	Galerie des Nouveaux Grand Magasins SA	Charles Clément Ernest Biéler	30 mars – 20 avril 25 avril – 16 mai
	Galerie Paul Valloton	Dunoyer de Segonzac	13 avril – 4 mai
	La Vieille Fontaine	Palézieux	4 avril – 4 mai
Locarno	Galleria Il Portico	Ugo und Milo Cleis	30. März – 22. April
Luzern	Kunstmuseum	Graphik der Graphiker	14. April – 12. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum	Kunst aus Österreich	7. April – 12. Mai
	Olmahalle	Sektion St. Gallen der GSMBA	30. März – 22. April
Winterthur	Gewerbemuseum	Good Design in Switzerland	16. März – 14. April
	Galerie ABC	Irmgard Burchard	2. April – 20. April
Zürich	Graphische Sammlung ETH	Maurice de Vlaminck. Das graphische Werk	23. Febr. – 5. Mai
	Kunstgewerbemuseum	Grammo-Grafik. Schallplattenhüllen aus Amerika und Europa. Entwürfe junger Schweizer Grafiker France d'aujourd'hui. Art et Technique	29. März – 28. April 27. April – 30. Juni
	Strauhof	Franz Carl Opitz	26. März – 14. April
	Helmhaus	Sektion Zürich der GSMBK	20. März – 28. April
	Galerie Benno	Mimmo Rotello	24. April – 14. Mai
	Galerie Läubli	Alfred Leuberg – Gottfried Keller	6. April – 8. Mai
	Galerie Palette	Carl Rabus	5. April – 7. Mai
	Orell Füssli	Max Hegetschweiler	23. März – 27. April
	Wolfsberg	Adolf Herbst – Fritz Bühler	4. April – 27. April

Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17.00 Uhr

bzw. deren Anschaffung ermöglicht haben. Wir nennen nur einige wenige bedeutende Werke: Marc Chagall, «La maison rouge»; Giorgio De Chirico, «Metaphysisches Interieur»; Eugène Delacroix, «Der Löwe»; Alexei von Jawlensky, «Herbst»; Paul Klee, «Beflaggter Pavillon»; Pablo Picasso, «La dame au corsage vert»; Alexander Archipenko, «Archaischer Kopf» und «Stehender Torso»; Aristide Maillol, «Badende», Auguste Rodin, «Eva». H.-F. Geist

Bücher

Paul Klee: Das bildnerische Denken
Nachgelassene Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller
576 Seiten mit über 1200 teilweise farbigen Abbildungen
Benno Schwabe & Co., Basel/Stuttgart 1956. Fr. 78.75

Hier werden zum ersten Mal Vorlesungsunterlagen, die sich über drei Bauhaussemester (zwischen 1921 und 1922) erstrecken mit Eingliederung von losgelösten Manuskripten verschiedener Zeiten veröffentlicht. Nach den vielen Büchern über Klee ist es besonders begrüßenswert, daß der Künstler nun selbst sich theoretisch äußert. Stehen doch innerhalb der modernen Kunsttheorien seine Formulierungen neben denen Kandinskys überragend da. Text, Zeichnungen und beigefügte Bildillustrationen (von Jürg Spiller) erstrecken sich über 500 Seiten. Eine *«Begriffliche Gestaltungslehre»* und eine *«Bildnerische Formlehre»* bilden die Hauptabschnitte des Buches.

Der erste Teil, der etwa hundert Seiten umfaßt, behandelt das prinzipielle Natur- und Kunstgeschehen. «Die unendliche Naturgeschichte» steht bei Klee in Parallelle und Opposition zum Künstlerischen. Aus dem Gegensatz Chaos-Kosmos entschält Klee die natürliche Ordnung, um dann zur gegliederten und in vielen Sektoren meßbaren Formensprache der Kunst zu gelangen. Klees Streben vom statischen zum dynamischen Weltbild wird gleich zu Beginn spürbar. Über unserm irdischen Dasein steht allerdings «der statische Imperativ»; aber Klee sieht in dieser Situation durchaus einen Sonderfall, verglichen mit der Dynamik des makrokosmischen und mikrokosmischen Geschehens. Da Klee zum Unterschied von Kandinsky den künstlerischen Bildungsprozeß meist gleichnishaft zum natürlichen Schöpfungsprozeß stellt, entwickelt er zunächst eingehend die Bewegungs- und Verwandlungsprinzipien in der Natur, die sich vornehmlich im Wachstum offenbaren. Immer ist ihm darum zu tun, von der Erscheinungsform in die innerste Existenzform, in das Wesen und das Wesentliche einer Situation vorzudringen.

Daß der Herausgeber verschiedene in jener Epoche entstandene Schriften in diesen Abschnitt eingliedert, scheint durchaus berechtigt, da es sich jeweils um ähnliche Gedankengänge in veränderter Akzentuierung und Färbung handelt. Es sind «Die Wege des Naturstudiums» (Weimar 1923), der aus der Bauhauszeitschrift entnommene Aufsatz «Exakte Versuche im Bereiche der Kunst» (1928), worauf die schon 1918 in der Kriegszeit begonnene «Schöpferische Konfession» folgt, mit ihrem einleitenden lapidaren Satz: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar». Hiermit spricht Klee das Anliegen einer ganzen Generation aus. Dieses «Bekenntnis», das vor allem vom damaligen graphischen Künstler Klee verfaßt wurde, gehörte wohl an die Spitze der Eingliederungen, und dies nicht nur aus chronologischen Gründen. Daß aber der 1924 in Jena gehaltene Vortrag «Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung», der nach allen Richtungen weit ausgreift, abrundend an den Abschluß des ersten Teiles gebracht wird, ist hingegen begreiflich.

Der darauffolgende zweite, umfangreichere Hauptteil: *«Beiträge zur bildnerischen Formlehre»*, der weitere 410 Seiten umfaßt, besteht aus niedergeschriebenen Vorlesungen und Übungen, die am 11. November 1921 zuerst einsetzen und als solche mit dem Kapitel vom 19. Dezember 1922 schließen. Was in den fortlaufenden Erörterungen folgt und was wir in komprimierter Form aus dem «Pädagogischen Skizzenbuch» (Bauhaus Verlag 1925) schon kennen, bedeutet nun eine mit Form- und Gestaltungsbeispielen reich illustrierte umfangreiche Auseinandersetzung, bzw. Analyse der elementaren Ausdrucksquellen mit methodischen Zeichnungen und Skizzen, denen der Herausgeber, Jürg Spiller, noch ausgezeichnet gewählte Bildbeispiele, meist aus viel späteren Jahren, beifügte. Nur große Taktsicherheit und Einfühlungsfähigkeit konnten diese freien Ergänzungen zum klärenden Bestand des Buches werden lassen. Der Begriff der *Bewegung* spielt wiederum in diesem Teil eine dominierende Rolle; er wird in allen Einzelheiten untersucht und in vielen Bezirken der Formungsmöglichkeiten erläutert und optisch demonstriert. Der Punkt, Urelement im Bildnerischen wie der Keim in der Natur, gerät aus sprungbereiter Ruhe in Bewegung. Ein «Agens», aus dem sich alles weitere künstlerischen Geschehen als Aktivität, Medialität und Passivität von Linien, Flächen und Strukturen entwickeln kann. Von fundamentaler Bedeutung ist der folgende Abschnitt, der das Problem des *Räumlichen* behandelt. Durch die Gesetze der traditionellen Perspektive mit ihren möglichen Abwandlungen führt der Weg bei Klee zu einer freieren und komplexeren Darstellungsmethode auf diesem Gebiet – denn der heutige Gestalter ist – für ihn – «reicher und räumlicher geworden». Der Begriff der *Simultanität* – ein Stichwort unserer Epoche und nicht nur innerhalb der bildenden Künste – wird hierbei akut. Räumlich wird es zum gleichzeitigen Sehen von Oben und Unten, Rechts und Links, Vorn und Hinten, Innen und Außen, was durch die Bewegung des Beschauers um das Objekt, das selbst in Bewegung gerät, hervorgerufen wird.

Steigernd in diesem Sinne kommt auch die Transparenz hinzu, wo – wie in der modernen Plastik – eine Gleichzeitigkeit im Erfassen des Objektes entsteht und eine neue, vielschichtige Bildhaftigkeit erreicht wird, die schon vom Kubismus prinzipiell erfaßt wurde.

Gerade bei diesem Kapitel, das wie viele andere mit Klee'schen Aussprüchen (durch seine Schülerin M. Petitpierre notiert) in Anführungszeichen und Kleindruck weiter ausgestattet wurde, ebenso wie durch Hinweise auf Bücher, aus Klees Handbibliothek bereichert, versucht auch der Herausgeber, im Sinne Klees, die Vielseitigkeit der Aspekte um ein Thema zu gruppieren. So weit alles für den Leser quellenmäßig durchsichtig bleibt und er jeweils die Herkunft der einzelnen Stellen (bei den Bildbeispielen in Kleindruck ist sie nicht immer angegeben) erfährt, ist diese Methode zu begrüßen. Hingegen bringt sie eine gewisse Beunruhigung für den Leser, wenn das Klee'sche Kontinuum von fragmentarischen Notizblättern nach freier Wahl ergänzt wird, ohne daß man genau die Einsatzstellen dieses hinzugefügten Materials kontrollieren kann. Daß dem Musiker Klee die *Rhythmik* besonders nahe liegt, auch als theoretische Auseinandersetzung, war zu erwarten. Mit scharfer Präzision sondiert er die optischen Ausdrucksmöglichkeiten in dieser Richtung, gelangt zu den «dividuellen» (eine Wortableitung Klees) und den «individuellen Rhythmen» und breitet eine Welt von Variationsmöglichkeiten vom Elementaren bis zum Komplexen vor uns aus. Wieder gelangt er, nun in neuen Regionen angelangt, zum *«raum-zeitlichen Bewe-*