

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **50 (1963)**

Heft 2: **Mobile Architektur - Siedlung Halen**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

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.

gewerbemuseums, knapp im Wort, wesentlich im Sinn. Wir sehen ihn frontal mit großen dunklen Augen, fragend – erfaßt von der Größe, vom Zauber, vom Elend und von den unerhörten Möglichkeiten der Welten, in denen die Menschen leben und schaffen. Hans Curjel

Ausstellungen

Zürich

Peintures et dessins de Le Corbusier
Galerie Heidi Weber
11. Dezember 1962 bis 20. Januar 1963

Heidi Webers Galerie am Neumarkt, die auf Le Corbusier spezialisiert ist – man dürfte sie ruhig «Le-Corbusier-Galerie» nennen –, wartete diesmal mit einer ganz vorzüglichen Auswahl von Gemälden, Pastellen, Aquarellen und Zeichnungen Le Corbusiers auf. Es ging von diesen Arbeiten, die mit einem Gemälde von 1920 begannen und bis zum Ende der fünfziger Jahre führten, eine künstlerische Direktheit aus, von der man sich aufs stärkste berührt fühlte. Man glaubt gleichsam am Entstehungsprozeß teilzunehmen, man sieht den Maler – ich sage absichtlich: den Maler – am Tisch sitzen oder vor der Staffelei stehen. So lebendig und in gutem Sinne handfest sind die Dinge. Natürlich trägt die Corbusier-Atmosphäre der Heidi Weberschen Räume stark dazu bei, trotz des improvisierten Charakters der Situation, die den Besucher zwingt, vom schönen Hauptraum durch ein Irgendwie-Treppenhaus in zwei sehr niedere Keller-räume herabzusteigen, in denen allerdings, ohne jede künstlichen Mittel, eine außergewöhnliche räumliche Dichtheit herrscht – in der Diktion Le Corbusiers würde es vielleicht heißen «poésie spatiale». In der Strichführung der Zeichnungen ist eine draufgängerische Intensität unverkennbar; die Blätter leben in dieser linearen Souveränität, in der sich die innere Größe des Schaffenden manifestiert. Aber mit dieser Souveränität wird kein Mißbrauch getrieben; sie ist begleitet von sorgfältiger Überlegung, peinlich genau in der Verteilung der Tonwerte. Als Beispiel sei auf das große Blatt «Violon et Chapeau» von 1920 verwiesen, das die Bildobjekte – Violine, Kasten, Hut, Krug – genau fixiert, aber durch die simultane Perspektive der Sicht von oben und zugleich von vorn in eine gleichsam greifbar irrealer Wirklichkeit versetzt. Diese Bildform entfaltet sich im Lauf der Jahrzehnte, sie schafft

die Basis für die freien Kompositionen der späteren Werke, die vom Prinzip der partiellen Gegenständlichkeit bestimmt sind. Auch für den farbigen Bildaufbau wird das Fundament in den Frühwerken gelegt. Helle, unglänzende, verhaltene Töne zu Beginn, Vertiefung der Strahlkraft in der weiteren Entwicklung, aber immer Aufrechterhaltung der trennenden Farbprofile. Als Beispiel in der Ausstellung das flachgemalte Ölbild «Bouteille rose» aus dem Jahr 1926 – ein Meisterwerk der ersten künstlerischen Region.

Da man weiß, daß hier ein Architekt am Werk ist, kommt natürlich (wie schon oft gesagt) das Wort «planhaft» auf die Lippen. Würde man es nicht, so würde man die Klarheit der Kompositionen hervorheben, die diese Erzeugnisse einer höchst künstlerischen Natur auszeichnen. Auch die muralen Tendenzen, die sich hier auswirken, würde man mit Recht betonen.

Und noch etwas ist zu erwähnen: das große Plus, das darin besteht, daß diesen Werken keine andere Absicht zu Grund liegt als die, Bilder hervorzubringen. Man verstehe recht: hier ist ein großartiger Schuß Hobby wirksam, der den Maler Le Corbusier behütet, mit Verantwortung nach außen belastet zu sein. Er ist frei und trägt die Verantwortung nur vor sich selbst. H. C.

Elisabeth Thalmann

Galerie Beno
28. November 1962 bis 8. Januar 1963

Die Collage ist zu einem legalen technischen Ausdrucksmittel geworden.

Aber es ist nicht alles gut, auch nicht alles mutig, was innerhalb dieser Gattung entsteht, die heute hoch im Kurs, richtiger gesagt: im Schwange ist. Verlockend das Spiel mit dem Material der ausrangierten Reste, aus denen Schwitters wundervolle elegisch-ironische Bildgedichte gemacht hat, verführerisch der Cabaret-Schock, der mit Schrift- und anderen Fragmenten erreicht werden kann, im künstlerischen Sinn amüsant das Kaleidoskop, das auf einer Mischung von Zufall und Arrangement beruht.

Die von Elisabeth Thalmann in der Galerie Beno gezeigten Collagen gehören zu den guten, ja zu den ausgezeichneten Beispielen. Sie haben ein eigenes Gesicht: massig, gefüllt, in großzügige Gruppen aufgeteilt und gelegentlich mit sehr sensiblem koloristischem Sinn partienweise mit Farben übergegangen. Bei aller Vielfalt der Einzelteile und der Überdeckungen, unter denen kompositionelle Zusammenhänge verschwinden, um an unerwarteter Stelle wieder aufzutauchen,

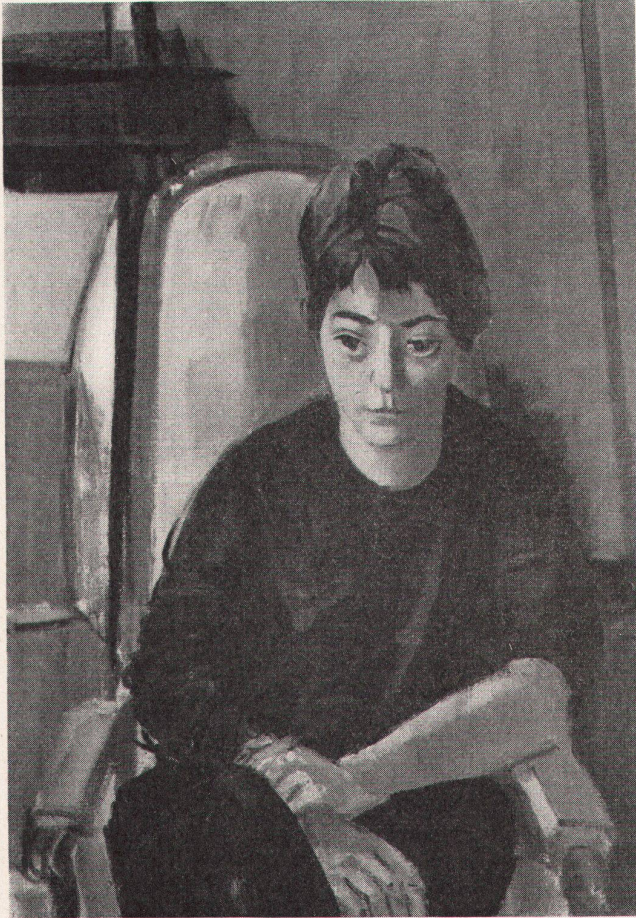
ist eine erstaunliche bildmäßige Zusammenfassung erreicht, mit der die verhältnismäßig großen Formate beherrscht wurden. Elisabeth Thalmanns Collagen, die frei sind von Snobismus, haben etwas Überzeugendes; man begrüßt es, daß das Zürcher Kunsthaus eine dieser Arbeiten erworben hat. H. C.

Warja Honegger-Lavater Gouachen und Folded Stories

Galerie Renée Ziegler
11. Dezember 1962 bis 15. Januar 1963

Warja Honegger-Lavater ist schon vor längeren Jahren als begabte, schnell auf-fassende Zeichnerin aufgefallen: als man Zeichnungen von ihr sah, sensible Momentaufnahmen gleichsam, die auf Proben im Zürcher Schauspielhaus entstanden waren. Sie hat sich stets mit Verve mit den ihr gestellten Aufgaben identifiziert. Im Rahmen der «Saffa», Zürich, 1958, schuf sie einen thematisch anspruchsvollen, geschichtlich-soziologischen Tafelzyklus, durch den die Besucher in die Ausstellung eingeführt wurden; er war plakathaft, formatmäßig vielleicht über die damaligen Kräfte der Künstlerin hinausgehend. Aufenthalte in New York und Paris, wo Warja Honegger-Lavater heute den größten Teil des Jahres verbringt, haben ihr direkten Kontakt mit Hauptvertretern der jüngsten künstlerischen Strömungen vermittelt. Von hier aus stürzte sie sich mit dem ihr eigenen Enthusiasmus in neue Aufgaben. In der Ausstellung bei Renée Ziegler waren zunächst direkte Ergebnisse dieser Erlebnisse zu sehen. Gouachen, die in vielen Variationen den Rhythmus des heutigen Lebens ins Bildoptische übertragen. Nervös, mit vielen kleinteiligen Elementen, im Ungegenständlichen – hinter dem allerdings Gegenständlichkeit geistert – ebenso lebendig wie seinerzeit die Theaterzeichnungen, als künstlerische Produkte jedoch eher typisches Zeitgut, in dem viel Gesehenes, auch die Formwelten führender Künstler unsrer Zeit widerklingen.

Im Zentrum der Ausstellung standen jedoch, so klein auch die Formate, vor allem Faltbändchen, ausziehbar nach dem Prinzip des Leporello-Albums, das in Mozarts «Don Giovanni» zum Symbol geworden ist. In ihrer New-Yorker Zeit hatte sich Warja Honegger in ihrer positiven Neigung zum Pröbeln die Geschichte des «Wilhelm Tell» in dieser Form zurechtgelegt. Sie zeigte das Bändchen im Museum of Modern Art, welches das kleine Werk erwarb und herausgab. Die Basilius Presse, Basel/Stuttgart, hat jetzt diesen kleinen «Tell» zusammen mit vier anderen, im Prinzip



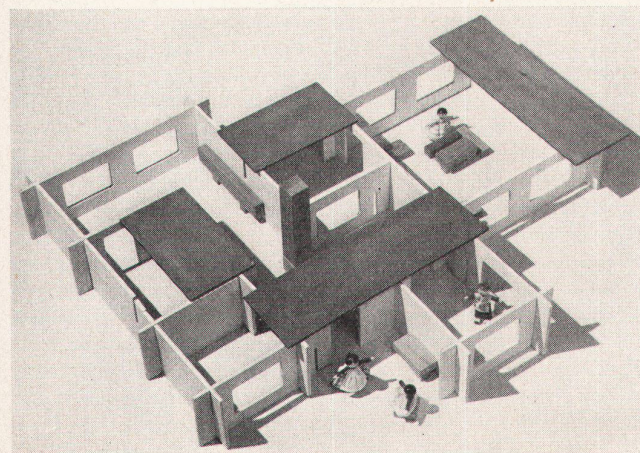
1

1 In der Galerie Wolfsberg in Zürich zeigte Rudolf Zender vom 6. Dezember bis zum 5. Januar 62 Ölbilder und 10 Aquarelle

2

2 Aus Elementen frei kombinierbares Puppenhaus und Puppen der Profuond-Werkstätten, Samedan; Entwurf: Asta Berling

Photos: 1 Walter Dräyer, Zürich; 2 Peter Grüner, Zürich



2

ähnlichen Bändchen herausgegeben. Die Methode ist ebenso einfach wie ingenios: zu Beginn eine Reihe von symbolischen Formen, gleichsam als visuelles Alphabet, mit denen die Geschichten zeichnerisch und farbig erzählt werden. Alles aber keineswegs schulmeisterlich, sondern im freien Erguß des Zeichnerischen und Farbbildlichen. Der Betrachter-Leser hat mitzuarbeiten; er tut es nach einigen Anstrengungen, die sein Bild- und Formgedächtnis stärken, gern.

So verfolgt er neben dem «Wilhelm Tell» Lafontaines Fabel von der «Grille und der Ameise», eine «Promenade en Ville», die Geschichte vom Sanguiniker, Choliker, Phlegmatiker und Melancholiker bei einer «Party» und den Verlauf eines «Matches» mit unzähligen Figuren, die letzteren vier *Folded Stories* als Original-lithographien bei Emil Matthieu in Zürich gedruckt.

Das war bei der Ausstellung als sehr erfreuliche Arbeit der Künstlerin zu sehen: gut gedacht, ohne großen Anspruch, aber mit richtigem Witz realisiert, zum größten Teil trefflich und überzeugend gezeichnet, Symbol- und Realitäts-sprache in freie Balance gebracht. Optische Spiele höchst angenehmer und anregender Art, künstlerisch in sich lebend und doch zugleich aktivierend und geradezu erzieherisch für den Betrachter.

H. C.

Das Kind und seine Umwelt

Kunstgewerbemuseum

24. November 1962 bis 6. Januar 1963

Bevor der Besucher in diese Ausstellung geht, hat er die Vorstellung, dort seiner eigenen Kindheit wieder zu begegnen. Sehr bald aber muß er feststellen, daß es gilt, eine Ausstellung zu meistern. Von sechs Kindern verschiedenen Alters werden Gegenstände ausgestellt, unterteilt in Selbstgemachtes und Gekauftes. Die Entwicklungsstufen und Spiele der Kinder werden durch Photographien verdeutlicht.

Die Woll- und Pelztiere möchte man einzeln in die Hand nehmen; die großzügigen Holztiere von H.U. Steger sehen erfreulich benutzt aus. Aus einem Minimum an Rohmaterial schnitzten Kinder aus dem Prättigau Tiere, die den Eindruck vermitteln, als hätten die Kinder dabei ihre Schöpferstunde erlebt. Für jedes Alter gibt es Puppen zu sehen; man sieht auch solche, die noch jenseits aller Moden sind (Asta Berling). Es gibt aber auch feldpauschbackige und turbulent frisierte Puppen, und die Psychologen können darüber Auskunft geben, ob trotzdem – oder vielleicht gerade des-

halb – immer wieder jene Magie von ihnen ausgeht, die das ewige Leben der Puppe als Spielzeug erklärt.

Ewiges Leben scheint auch der große Baukasten zu haben; das Wiedersehen mit ihm ist wie eine Begegnung mit einem alten Bekannten. Seine Klötze sind immer noch so groß, daß kein Staubsauger sie wegsaugen kann. Von einem fünfjährigen Mädchen werden Spielsachen gezeigt, die es selber machte, nichts wurde gekauft: Ein Hampelmann wurde in einen Engel verwandelt; wo jener Beine hatte, hat der Engel eine Wolke; anstelle der Arme bewegt der Engel anmutig seine Flügel, so man daran zapft. Viel Platz wurde den Büchern eingeräumt; hier bilden sich immer wieder Gruppen von großen und kleinen Lesern. Neben dem selbstgemachten dominiert das gekaufte Buch; dem Angebot nach zu urteilen, lesen unsere Kinderviel. Die technisch-mechanischen Maken-schaften von einem Siebenjährigen sind für das geübte (und daher getrübt) Auge immer auch Hinweise auf die väterliche Werkstatt; man ahnt die Ausstattung und sieht Reste davon auf dem Schauplatz des Geschehens liegen. Hohe Kunst von Erwachsenen in dieser Welt des Kindes sind die Puppen von Fred Schneckenburger; jenseits von guter oder böser Form, verraten die Kasperpuppen aus dem Werkseminar der Kunstgewerbeschule den ganzen Spaß des Spielzeugmachens. «Lueg, öppis Originells», sagt ein Vater zu seinem ermüdeten Sohn und zeigt dabei auf die raffinierten Karten von Ch. Eames, die zu einem phantastischen Kartenhaus aufeinandergestellt wurden.

Eine Mutter bewundert die schönen Schiffe, die von einem offenbar künstlerisch begabten Dreizehnjährigen stammen. Ihr Kind aber zerrt an ihrem Mantel und sagt: «Wänn gömmer hei?» In der Tat liegt mit den ausgestellten Dingen dieses Dreizehnjährigen ein Erziehungsergebnis vor, das zum mindesten den erwachsenen Besucher verweilen läßt. So wird das Farblichttheater dieses Dreizehnjährigen aufmerksam von einem Vater angeschaut, während sein Töchterchen wissen will: «Isch das en Fernsehapparat?» – Jenseits von Kunst und Formdiktat ist ein Werkzeugkasten aufgestellt worden, der wenig betrachtet, aber damit umso selbstverständlicher als gutes Werkzeug hingenommen wird. Daneben liegen die Teile der technischen Baukästen, die ja das Knetmaterial der großen Kinder sind.

Professor Dr. Stephan Hirzel aus Kassel schreibt in der Wegleitung zu der Ausstellung: «... Es ist doch wohl der wahre Sündenfall in dem sensationellen Vorgang zu erkennen, da ein Erwachsener zum allerersten Male für ein Kind ab-

sichtsvoll ein Spielzeug schuf.» Dieser «Sündenfall» wird komplettiert durch die Gründung eines internationalen Rates für Kinderspielzeug, des ICCP. Man hat das Gefühl, daß die Ausstellung der Versuch ist, mit diesem «Sündenfall» zu leben, hat doch das Aufgebot von 43 Photographen im Interesse von sechs Kindern schon etwas von der Größenordnung im Weltmaßstab.

Bei der Filmkabine treffen sich Schaulustige und Fußmüde. Mimi Scheiblauber zeigt rhythmische Spiele mit kleinen Kindern, das Orff-Schulwerk einen Film, «Musik für Kinder». Mit dem Film «Marcel» – gedreht von Fredi Murer und Robi Müller – erleben wir eine Auflockerung der Ausstellung: endlich sehen wir Rohmaterial aus der Welt des Kindes. Wir begleiten Marcel, einen Dreizehnjährigen, bei einem Besuch in einer Kiesgrube. Sand, Stein, Wasser, Bäume und Technik werden ihm zu Gefährten und Gefahren; er wirft mit Steinen und bringt mit seinen Füßen in Bewegung, was sich nur bewegen läßt. Er springt auf Abhänge von Steinen, die mit ihm weiterrollen. Er wollte eigentlich gar nicht die Grube besuchen; er war auf der Suche nach seinem Segelflugzeug. Jetzt steht er vor dem Bagger, der Steine transportiert; er sieht, wie das Rohe verwendet wird; der schöne Kies in seinen Händen ist ein Ergebnis. Er steht vor der großen Trommel, die Sortierbänder laufen, Licht läuft über ihn hinweg, über seinen Kopf, über die Trommel; er will das Licht greifen und halten, jede Bewegung aber löst Sandstaub, der über die Treppen und Bretterbrüstungen herunterfällt. Beim Verlassen der Grube läßt der geöffnete Rachen des Baggers noch einmal unbekannte Kräfte ahnen, und der Zuschauer hat das Ge-

fühl, als sei Marcel inzwischen älter geworden. Wie zufällig findet er auf dem Heimweg seinen Flieger wieder. – Es ist der Kunstgewerbeschule zu danken, daß sie den Film «Marcel» zeigte, brachte er doch das Abenteuerliche, Nichtpräparierte und damit das Erlebnisstarke in die «Welt des Kindes».

L. Sch.

Lenzburg

Werner Holenstein

Galerie Rathausgasse

8. Dezember 1962 bis 6. Januar 1963

Die Galerie Rathausgasse hatte ihre Räume einem der unzweideutig begabtesten jungen Schweizer zur Verfügung gestellt, dem bei Aarau lebenden dreißigjährigen Werner Holenstein, dem sicherlich aus guten Gründen der erste Preis für Malerei der Kiefer-Hablitzel-Stiftung 1962 zugesprochen wurde.

Holenstein ist eine jener primären Begabungen, denen sich jegliche gestalterische Äußerung in ein Stück Malerei verwandelt. Nicht erstaunlich, daß er sich als Autodidakt aus gibt; schwer sich vorzustellen, daß er sich dem Zwang irgendwelcher Schule oder Richtung unterordne. Wenn vom Malerischen bei seinem Gestalten die Rede ist, könnte man an das Malerische beim frühen Derain, gegebenenfalls bei einigen Fauves und Frühkubisten erinnern. Und doch ist Holenstein ganz gegenwärtig, von einer packenden Frische und Spontaneität, von einer farbigen Schlagkraft, von einer Kraft der bildhaften Konzentration, die auf den ersten Blick gefangen nehmen. Er malt mit Vorliebe Figuren im Raum, dann und wann eine Landschaft, ein Stilleben. Alles verwandelt sich ihm zum Bild, dessen Farbenhaltung alles andere als bunt ist. Auch wenn heftige Rot, Orange und Blaugrün angeschlagen sind, stehen sie zueinander in richtiger Beziehung, und das graphische Moment, wie es etwa in schwarzen großen Blättern vor weißem Grund mitspricht, ordnet sich dem Malerischen in wirksamer Art unter.

Ein «Herbstlicher Garten» im Klang Braunrot-Blaugrün, ein Stilleben mit Bügeleisen, aus Braunrot, Karmin, Senfgelb und Hellorange entstehend, müßten da genannt sein, die große Komposition einer «Schlafenden» mit den starken Spannungen zwischen Weiß und Schwarz einerseits und den Farben andererseits. Die Art, wie Holenstein hier am oberen und unteren Rand brennendes Rot anwendet, in einem seitlichen Stück Vorhang Flaschengrün und Karmin, wie er das Schwarz-Weiß in einem Schach-

brett, einem Kissen, einer Flasche wesentlich mitsprechen läßt, die Verbindung von Schwarz und Weiß im dunklen Grau eines Bildes, das hinter der im Bett Schlafenden erscheint – all dies bezeugt eine ungemeine Sicherheit in der Komposition und farbigen Anlage. Eigenartigerweise zählen nun aber einige Werke, die vergleichsweise unfarbig sind oder sich auf sehr zurückhaltende Verbindungen beschränken, zu den stärksten. Da sind die drei Bilder mit dem Gekreuzigten und den beiden Schächern, von drastischer Grausamkeit, doch gesammeltem Ausdruck, da der «Akt in Jerez», mit braunem Kontur, ein paar gemalten Kacheln und einem Gefäß auskommend. Da ist vor allem die großartig kompakte, in ihren grauen Flächen dennoch ausschwingende Komposition der «Guardia civil»: ein Meisterstück ohne allen Zweifel. In die Fläche gebannt die paar Männer in grauer Uniform und schwarzem Dreispitz, in ihren Haltungen überaus eindrücklich vereinfacht. Sie sitzen um einen braunen Tisch, auf dem, einzige Helligkeit des ganzen Bildes, ein gelblichweißer Krug steht. Ein paar Spuren von gedämpftem Rot erhöhen die Wirkung des Graus. Ein Dreißiger, der solcher Konzentration fähig ist, muß noch große Leistungen erhoffen lassen.

Mg.

Lausanne

Henry Bischoff (1882–1952)

Musée cantonal des Beaux-Arts

du 21 décembre 1962 au 3 février 1963

S'inscrivant dans un programme par lequel, depuis quelques années, il s'efforce de rappeler le talent des meilleurs artistes vaudois, le Musée cantonal, dix ans après la mort de l'artiste, a présenté dans ses trois salles nord une rétrospective des œuvres d'Henry Bischoff. Cette initiative était d'autant plus nécessaire que l'artiste lui-même ne se soucia jamais de se faire connaître au-delà du cercle des initiés. Il n'exposa guère plus de deux fois en dehors des collectives de la S.P.S.A. Cette attitude était conforme à sa nature d'une distinction raffinée qui s'alliait à une grande élégance d'esprit et de ton. Et c'est bien ainsi qu'on le retrouve dans son œuvre moins puissante que délicate, en vérité peu faite pour les grandes arènes, et qui trouve toute sa saveur, tout son charme dans la rencontre d'une subtile finesse d'esprit et d'une vaste culture fortement influencée par le XVII^e siècle et le Second Empire. Henry Bischoff fut surtout décorateur et graveur, sa peinture de chevalet apparaissant plus comme une succession de ten-

Werner Holenstein, Mechanische Werkstatt, 1962





Henry Bischoff, Entwurf für ein Hinterglasbild, 1929

tatives, de jeux de l'esprit que comme une œuvre aboutie et pouvant s'affirmer par sa personnalité. Ses décorations par contre s'accommodaient parfaitement de ses dons d'imagination et de fantaisie et de ce goût pour les allusions aux grâces d'époques révolues, que l'on retrouve dans son œuvre gravé. Ici, nous sommes en face du véritable message de l'artiste qui fut indubitablement l'un des meilleurs xylographes de son temps et un très grand illustrateur. Danseurs et musiciens grotesques, scènes des Ballets russes, illustrations pour «Le diable amoureux» de Jacques Cazotte, pour le «Daniel Davel» de C.F. Landry, un «Hommage à Arcimboldo» donnent le ton et presque une définition de cette œuvre sensible dans laquelle l'artiste témoigne d'une singulière maîtrise technique, et d'une race dans l'écriture qui atteint tout simplement au style. A juste titre, les gravures sur bois ont occupé près de la moitié de l'exposition qui comportait un peu plus de cent numéros. Des huiles, gouaches, dessins et lavis, des projets de décorations et, réunis dans des vitrines des livres illustrés, des photographies et des lettres manuscrites qui constituaient de précieux témoignages, ont contribué à faire de cette manifestation un bel et sensible hommage à l'artiste disparu.

G. Px.

Henri Nouveau

Galerie Bonnier

du 6 décembre 1962 au 15 janvier 1963

Encore que chacun s'accorde à reconnaître la parfaite originalité de l'art d'Henri Nouveau, on ne peut s'empêcher de voir une certaine parenté entre celui-ci (tout au moins dans certaines peintures) et l'œuvre de Paul Klee. Cette impression s'impose bien avant que l'on apprenne qu'effectivement c'est la personnalité du peintre «bernois» qui, de tous les grands artistes rencontrés alors, impressionna le plus Henri Nouveau lors de sa rencontre avec le groupe du Bauhaus. Mais le rapprochement s'arrête là, encore qu'il n'ait peut-être pas été sans importance que Klee ait été élevé dans un milieu de musiciens et que la musique ait été l'autre moyen d'expression de Nouveau. Chez l'artiste hongrois, ces deux activités sont totalement indépendantes l'une de l'autre: il n'a pas tenté de faire une peinture musicale. Mais on retrouve peut-être bien l'attitude mentale du compositeur dans sa conception de la création plastique, ce que semble confirmer cette remarque relevée dans son «Journal»: «L'art est forme, la forme est structure, la structure est esprit, l'esprit est toujours mathématique.»

Toute la définition de son œuvre est dans ce postulat. Henri Nouveau est un classique qui ne laisse rien au hasard mais dont toute la poésie est fruit d'agencements minutieusement calculés. «Chaque trait oblige», remarque-t-il encore, et le sien, dont chaque élément commande les suivants et qui, dans son ensemble, à son tour décide des harmonies colorées par une logique impitoyable, est d'une extraordinaire acuité. Le déplacement de la ligne où s'enferme la plus délicate sensibilité est souvent presque imperceptible mais essentiel, mais c'est précisément cette finesse de langage qui donne à l'œuvre toute sa préciosité. On ne s'étonne plus alors que, pour s'exprimer dans toute la vérité de sa pensée, l'artiste n'ait pu dépasser les limites d'un format réduit qui participe lui aussi de cette poésie si particulière.

La Galerie Bonnier a présenté, de cet artiste de son vivant si peu soucieux de se faire connaître une trentaine d'œuvres capitales qui nous ouvrent des horizons immenses. L'homme qu'elles révèlent attache, retient. On aimerait s'arrêter près de lui et ne plus le quitter, tant semble prodigieusement dense et riche la substance contenue dans ces petites compositions. Merveilleuse imagination que celle qui donne naissance à ces poèmes plastiques. Mais l'art est ici plus encore dans l'étonnante économie de moyens apportée à la soutenir.

Quatre ans après sa mort, Henri Nouveau est en passe de prendre place parmi les grandes figures de l'art du XX^e siècle.
G. Px.

Luciano Gaspari

Galerie l'Entracte

du 20 décembre 1962 au 16 janvier 1963

Pour la deuxième fois, Luciano Gaspari s'est confronté avec le public lausannois. D'une exposition à l'autre, l'art de cet excellent représentant de la peinture vénitienne contemporaine, professeur à l'Académie de Venise et que les visiteurs de la Biennale connaissent bien, s'est encore épuré. Son langage est encore plus aigu et fouille toujours plus profondément dans les mystères de la vie, qui sont le domaine essentiel des recherches de l'artiste. Gaspari est sans conteste un peintre «difficile» dont les toiles, toutes en subtiles allusions, ne se livrent qu'avec réticence. Personne pourtant ne peut rester insensible à l'esprit troublant qui se dégage d'un lyrisme concentré et tout intérieur qui ne se trahit que par l'intense vitalité des taches colorées tout agitées d'ondes mouvantes et qui contrastent si fort avec la rigueur un peu sévère des espaces blancs auxquels elles servent de contrepoint.

L'art de Gaspari, c'est un peu la Saga, éternellement recommencée, dramatique, de la nature soumise au rythme de la naissance et de la destruction dans une implacable dualité. C'est l'évocation de la beauté d'un monde qui s'accompagne d'un constant déchirement que, en dépit du langage rigoureusement abstrait du peintre, nous ressentons presque physiquement. Gaspari parvient ainsi à exprimer avec une rare précision dès que l'on pénètre dans son discours cette double notion d'union et de séparation, simultanées dans le souvenir que nous laisse la somme de nos expériences humaines, et qui dans ces toiles pourrait bien signifier le désespoir de l'homme devant son incapacité à atteindre l'absolu, objet d'un éternel désir jamais satisfait.

G. Px.

Irma Hünerfauth

Galerie Kasper

du 13 novembre au 8 décembre 1962

Il est sans doute un peu tard pour commenter cette exposition qu'on ne saurait cependant passer sous silence. Franz Roh n'a certes pas tort en affirmant qu'Irma Hünerfauth est l'un des peintres les plus originaux de l'Allemagne actuelle. Née il y a un peu plus de cinquante ans, élève à Munich d'Angelo Jank et de

Julius Hess, Irma Hünerfauth a fait beaucoup plus tard la connaissance de Conrad Westphal, qui l'aida considérablement dans la découverte de sa vraie voie en l'incitant à tourner le dos au passé. Les origines de l'œuvre de l'artiste telle que nous la connaissons aujourd'hui ne remontent pas très loin en arrière, moins de dix ans sans doute, mais elle parvint rapidement à la maîtrise de son nouveau langage, comblant un retard dû, comme pour beaucoup de ses compatriotes, surtout aux circonstances qui caractérisèrent durant des années la vie de son pays. Aujourd'hui, Irma Hünerfauth, parmi les diverses tendances que propose la situation de l'art non figuratif, s'est fait une place personnelle et parfaitement originale. Si elle doit beaucoup aux écoles contemporaines qu'elle a pu observer, elle a aussi su s'en détacher pour construire son propre langage et dégager ainsi en toute liberté les traits de son univers. Avec ampleur, puissance, et un rare sens de la composition et de l'équilibre des rythmes, se montrant tour à tour vigoureuse et tendre dans de savantes alternances d'affirmations linéaires et de suggestions tachistes, elle campe de vastes tableaux largement aérés où tout est harmonie et chant, avec ce qu'il faut d'ambiguïté pour que se dégage dans toute son intensité une inspiration authentiquement poétique. Et c'est avec plaisir que l'on répond à l'invitation de l'artiste à se laisser conduire par le jeu des lignes de ses tableaux afin de pénétrer dans une nouvelle sphère de conscience.

G. Px.

Aarau

Otto Wyler

Aargauer Kunsthaus

1. Dezember 1962 bis 6. Januar 1963

Zu Ehren des 75. Geburtstages von Otto Wyler veranstaltete das Aargauer Kunsthaus eine umfassende Schau, die in 220 Arbeiten das Lebenswerk des Aarauer Malers vergegenwärtigte. Im Erdgeschoß war der Hauptbestandteil des Ausstellungsgutes vereinigt; im Kellergeschoß neben einigen Gemälden vor allem Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen und in der Halle des Obergeschosses eine Reihe großer Kompositionen, meist figürlichen Gehalts. Die ganze Entwicklung, die Otto Wylers Schaffen seit den frühen Pariser und Münchner Jahren genommen hat, während langjähriger Aufenthalte im Unterengadin, während vielen Reisen nach Nordafrika, Griechenland, Südfrankreich und Israel, spiegelte sich in der wohlhabend gewogenen und wirk-

sam gebotenen Schau. Eine im ganzen malerische Haltung kam da zur Geltung, die sich aus anfänglicher Flächigkeit zur farbigen, gesättigten Tonigkeit wandte, einer Tonigkeit, die sich im Lauf der Jahre zusehends verdichtete und auf Grau als hervortretende Konstante ausrichtete. Sprach schon früh die Linie wesentlich mit, ja besaß sie in ornamentalen Wendungen besonderes Gewicht, so behielt sie auch später ihre Bedeutung im Sinn einer ordnenden, konstruktiv eingreifenden Kraft bei. Wenn an das «Bildnis einer Künstlerin» von 1913 als an eine von Wylers eigenartigsten und originellsten Formulierungen erinnert wird, dann ist damit ein Werk genannt, in dem sich Fläche und Linie auf bewegte Weise begegnen. Die im Profil vor blumigem Paravent stehende Dame in großer Robe, zu ihren Füßen ein Foxterrier, hebt sich durch betonte Konturen vom Grund ab. Aus den flächig-frühen Jahren trat als eine der markanten Leistungen auch jenes oft reproduzierte Aarauer Maienzug-Bild hervor, mit dem Zug heller Kinder auf festlich sonniger, von Zuschauern umsäumter Straße.

Das späte, malerisch betonte Schaffen war etwa in Bildern wie dem Korkeichenwald in Collioure, dem Genfersee, dem großen Blumenstück mit schwarzem Tisch markant vertreten. Auch in mehreren Kompositionen großen Formats, die den weiblichen Akt in Garten und Landschaft sahen, voll Ruhe und Ausgeglichenheit in der Anlage, doch interpretiert durch malerische Einzelzüge, die das starke, immer gebändigte Temperament Wylers erkennen ließen.

Sooft dieser Künstler indessen im Süden weilte: immer lebte er wieder lange im Aargau, und er ist zu einem klassischen Darsteller der Aargauer Juralandschaft geworden. Zahlreich denn die sommerlichen Landschaften, bedächtig gemalt und von ernster Gesammeltheit. Mehrfach hat Wyler auch die unverwechselbare Silhouette der Vaterstadt zum Vorwurf genommen.

Mg.

Pariser Kunstchronik

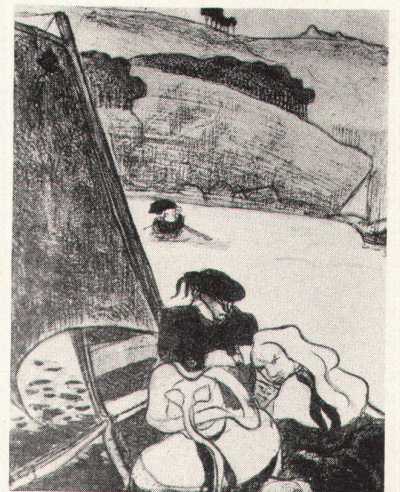
Zu Beginn dieser nur langsam Gestalt annehmenden Herbst- und Wintersaison gab immer noch die große Miró-Retrospektive im Musée d'Art Moderne, die bereits im Juni angefangen hatte, den Hauptakzent innerhalb so vieler mittelmäßiger Ausstellungen. Diese Manifestation bot einen selten großen Überblick über Mirós riesiges Werk, wo man in jeder Periode seine Entwicklung genau verfolgen konnte. Trotz gewisser offensichtlicher Einflüsse, die man aber als

lebendiges Mitwirken am jeweiligen Kunstgeschehen auffassen kann, trat Mirós Eigenart von den ersten, noch sehr naturalistischen, bis zu den fast monochromen letzten Werken besonders augenfällig hervor. Gerade in den selten zu sehenden Frühwerken, wie «Terre labourée» aus den Jahren 1923-1924 und «Montroig, vignes et oliviers par temps de pluie» von 1919, ließen sich schon des Meisters eigene Zeichen erkennen, und es offenbarte sich seine von der Natur inspirierte Poesie.

Während im Musée Galliera («Papiers peints») in für heute entworfenen Tapeten Motive aus dem 18. und 19. Jahrhundert auflebten, fiel die Gleichgültigkeit gegenüber neuen Ausdrucksformen zu Beginn der letzten Herbstsaison auch in Kunstausstellungen auf. Zwar verraten die in der Galerie Beaux-Arts (Faubourg St-Honoré) ausgestellten Werke von Maurice Brianchon echtes Malertalent und anerkanntes Können, erreichen aber aus Traditionserhörigkeit die unserer Zeit angemessene Erlebnisstärke nicht und bleiben so zu sehr dem «bon goût» verhaftet. Sogar bei Amédée-J. Ozenfant (Galerie Granoff), der im Purismus 1918 ein Neuerer war, fiel eine gewisse Unbewegtheit seiner Kompositionen auf, welche zu akademischer Kälte ausartet.

Das zeitliche Zusammentreffen der Ausstellungen zweier Symbolisten brachte die geistigen und ästhetischen Anliegen der «Ecole de Pont-Aven» in Erinnerung. Diese Tendenzen veranlaßten vor allem Gauguin, den bedeutendsten dieser Schule, aber auch den Theoretiker Emile Bernard (Galerie Les Deux Iles) sowie Charles Filiger (Galerie Le Bateau-Lavoir) sich gegen die Ausläufer des Impressionismus aufzulehnen und

1 Emile Bernard, La Traversée à Pont-Aven, 1889. Zinkätzung. Galerie Les Deux Iles



sie zu überwinden. In Holzschnitten, Zeichnungen, kleineren Ölgemälden und spontanen Aquarellen aus seiner Jugendzeit gab Bernard den theoretisch im «*Traité de l'harmonie des couleurs*» vertretenen Ideen Bildausdruck. Filiger seinerseits erwies sich als ein echt mystischer Maler, dessen Höhepunkt die «*Notations chromatiques*» bilden. Werke aus der Ecole de Pont-Aven waren ergänzend in der Galerie Mons ausgestellt. Wenn auch die Ausstellung «*Der blaue Reiter 1911–1912*» in der Galerie Maeght nach der viel umfangreicheren Schau «*Der blaue Reiter und sein Kreis*», die man letztes Jahr in Winterthur sehen konnte, etwas ärmer wirkte, da sie sich ja bewußt nur auf die zwei Entstehungsjahre der Künstlergemeinschaft «*Der Blaue Reiter*» beschränkte, wäre es falsch, diese beiden Manifestationen zu vergleichen. Man wollte nämlich dem Pariser Publikum, welchem vornehmlich in den «*Sources du vingtième siècle*» Werke des Blauen Reiters gezeigt worden waren, die Begründer Kandinsky, Marc, Macke und andere, vor allem aber die Zusammenhänge zwischen den Theorien Kandinskys («*Vom Geistigen in der Kunst*») und den dodekaphonischen Studien Schönbergs zeigen. Erstaunlich wirkte für manchen Besucher die Anwesenheit der Werke von Delaunay, Braque, Picasso und Matisse, die der treffliche Katalog als Eingeladene der damaligen Ausstellungen des «*Blauen Reiters*» vorstellte. Eindrucksvoll war die schöne Kubistenausstellung in der Galerie Knoedler, die schon in der Galerie Beyeler in Basel gezeigt worden war. Der große Reichtum der Ausstellung «*150 ans de peinture au Japon, de Gyokudo à Tessaï*» im Petit Palais mußte in drei Folgen gezeigt werden. Für den Abendländer war es ein Erlebnis, die monochrome Malerei der japanischen Schriftgelehrten kennen zu lernen. Dies um so mehr, als die Impressionisten von den japanischen Holzschnitten inspiriert worden waren, während sich Japan gleichzeitig – gegen 1886 – von der westlichen Kultur beeinflussen ließ. Jede der drei Ausstellungen gliederte sich in verschiedene Kategorien: Zen-Gemälde, Meisterwerke, die traditionellen Bunjingas (Schriftgelehrtenmalerei) und die modernen Maler, darunter auch einige Kalligraphen aus dem 19. Jahrhundert. Im allgemeinen erinnerte diese japanische Malerei an die «*Sumi-ø*» aus dem 15. und 16. Jahrhundert sowie an die Zen-Praktiken und überhaupt an chinesische Einflüsse. In der Bunjinga-Kunst, die der japanischen Malerei eine große Bereicherung brachte, ging es den Schriftgelehrten, ähnlich wie ihren chinesischen Nachbarn, nicht nur um die spontane und freie Technik im Ausdruck,

sondern um einen Versuch, ihren Seelenzustand auf dem Wege zur letzten Wirklichkeit ohne Künstelei höchst persönlich auszudrücken. Die meisten ausgestellten Maler wählten die Landschaft, weil sie am ehesten dem einmaligen Widerschein der Natur im Künstler in seiner poetischen Form entsprach. Uns erschien im Gegensatz zu der chinesischen Gelehrtenmalerei, die echter und maleischer wirkt, diese Kunst etwas virtuos und sogar ornamental.

Die wunderbare Ausstellung «*Quelques Peintures de Lettrés*» ließ die hauptsächlichsten Anliegen der chinesischen Schriftgelehrten entdecken. Im 6. Jahrhundert galt es vor allem, den Lebensrhythmus, der das Universum bewegt, wiederzugeben; im darauffolgenden sollte die geistige Sendung, von der sekundären Farbe befreit, weitergegeben werden; die freien Künstler aus der gleichen Zeit gaben den kalligraphischen Möglichkeiten in einer «*tachistischen*» und «*pointillistischen*» Malerei freien Lauf, und im 12. Jahrhundert erklärte Sou-Che sogar, daß «*jedermann, der von Ähnlichkeit spricht, zu den Kindern geschickt werden sollte*».

Wenn die Weiterentwicklung dieser an die Lebensweisheit gebundenen Kunstformen manchmal in akademischen Formen erstarre, so wird in der heutigen Generation von japanischen Malern trotz ihrer ebenfalls starken Traditionsgebundenheit eine Problemstellung sichtbar, die sich mit unserer abstrakten Malerei ohne weiteres messen darf. Die beiden Einzelausstellungen von Kito (Galerie Lara Vincy), der in einer eigenartigen Raumgestaltung eine verträumte Welt andeutet, und vor allem von dem berühmten, schon älteren Meister Insho (Galerie Stadler), dessen Formen und Ausdruck sogar an Hartung oder Schneider erin-

nern, beweisen die schöpferischen Möglichkeiten, die einer so traditionsstarken Kultur zur Verfügung stehen.

In den zu Anfang genannten europäischen Retrospektiven, in der kleinen La Fresnaye-Ausstellung (Galerie de l'Institut) oder gar in der Surrealistenausstellung (Galerie Point-Cardinal) sowie in den Manifestationen aus dem Fernen Osten konnte der Besucher immer wieder die Entwicklung und die Erneuerung der Kunst verfolgen. Die zahlreichen Gruppen- und Einzelausstellungen, vor allem aber die Salons, zeigten eine Verlagerung gewisser Akzente der schon anerkannten abstrakten Werte im Sinne einer neuen Fragestellung, die vielleicht gerade in den Nouveaux Réalistes, den Fortsetzern der Surrealisten, und den Nouveaux Figuratifs besonders zum Ausdruck kamen. Dabei ergaben die alljährliche Schau der Ecole de Paris (Galerie Charpentier), der Salon «*Grands et Jeunes*» (Musée d'Art Moderne), die Gruppe der «*9 Peintres*» in der neueröffneten Galerie du Cercle und der Salon d'Automne mit ihren sehr verschiedenen Ausdrucksformen ein erstaunliches Nebeneinander.

Die zu den abstrakten Meistern zählenden Maler Hartung, Schneider, Lansky bewiesen in den ersten wichtigen Manifestationen dieser Saison, daß auch die von ihnen beschrittene und allgemein anerkannte Entwicklungslinie eine neue Wendung nehmen konnte. Etwa fünfzig große Bilder (Galerie de France) zeigten, wie Hartung in chromatisch abgetönten Farbflächen durch seine graphischen Strichelemente einen für ihn neuen Dialog erzeugt. Schneider, den wir letztes Jahr in der gleichen Galerie sehen konnten, hat in den Gouachen seine durch die Bewegung gekennzeichnete Dynamik etwas verändert, in dem er nämlich den malerischen Raum durch entsprechende Farbtonungen in eine vertiefte und organisierte Bewegung bringt.

Während dieses zweiten Semesters traten Natur und Landschaft immer häufiger als offensichtliches Anliegen oder als Inspiration in Erscheinung. In der Galerie Mathias Fels verraten Corneilles Inspirationen seine Naturverbundenheit; ebenso kräftig und der Natur nahe wirken die spontan hingemalten Gebilde von Ger Lataster in der Galerie Facchetti; um vieles raffinierter und poetischer sind die großzügigen «*Mondlandschaften*» von Claude Georges in der Galerie Point Cardinal und die sehr sensiblen, an Wasserlandschaften erinnernden Gemälde von Moisset in der Galerie Blumenthal. Landschaften mit surrealistischem Einschlag zeigte Brø in der früher so kämpferischen Galerie Iris Clert. Nachdem für heutige Maler der Dialog mit dem Sujet unterbrochen worden war, scheint sich für

2

Insho, Peinture. Galerie Stadler
Photo: Augustin Dumage, Paris

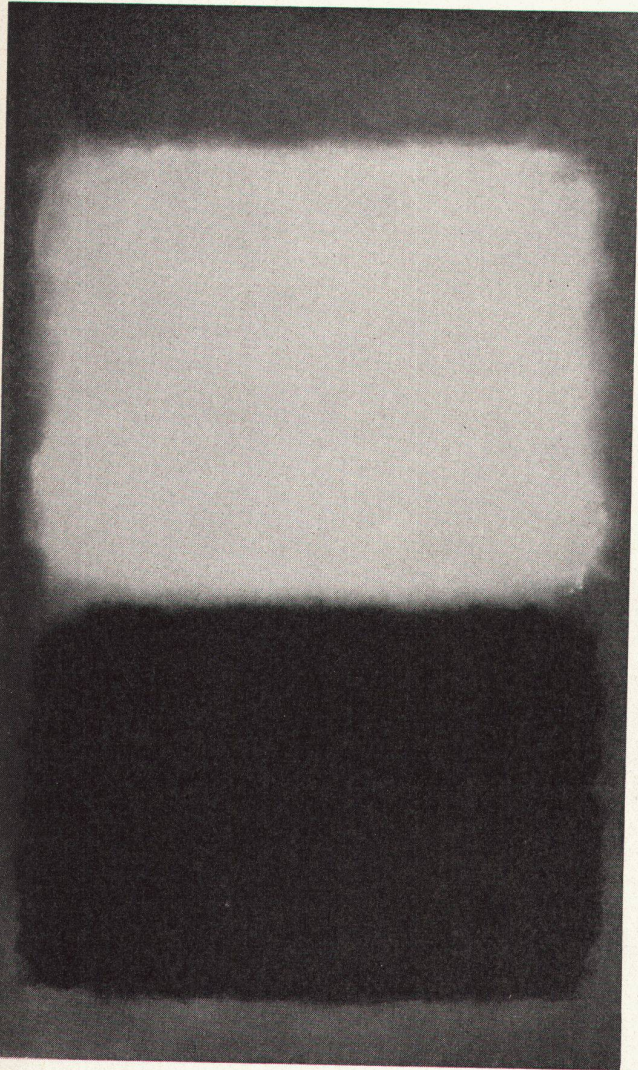


2



3

Photos: 3, 6 Luc Joubert, Paris



4

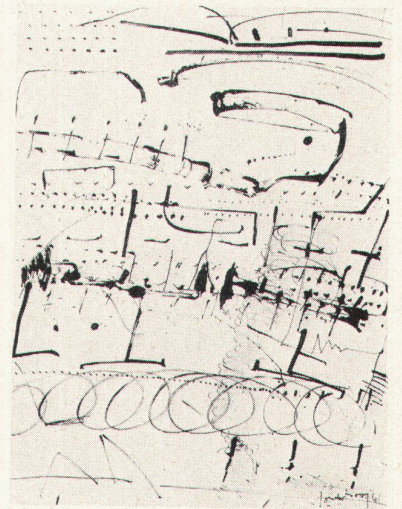
viele eine neue Möglichkeit von Zwiegespräch mit dem Gegenstand anzubahnen, indem sie, allerdings mit einer neuen Technik, versuchen, archetypische Vorstellungswelten mit der heutigen Realität zu verbinden. Dies trifft für den ehemals abstrakten Maler Jouselin (Galerie Jacques Massol) zu. Ganz anders nahm sich die etwas manierierte Phantasiewelt Roel d'Haeses (Galerie Claude Bernard) aus, dessen Strichführung und Rhythmen an Dürer erinnern.

Die ganz außerordentlich dynamische und konzentrierte Zeichensprache Sonderborgs (Galerie Flinker) drängt sich als eine neue autonome, höchst musikalische Auffassung der Zeichnung auf. Selim, Loyer und Marchais suchen, jeder seinem Naturell entsprechend, ein neues Gleichgewicht zwischen sich und der Welt.

Neben der Ausstellung Chelimsky (Galerie Jeanne Bucher), dessen vitale Pinselführung sich immer mehr in den Dienst einer größeren Formeinheit stellt, wirkte Lahauts Malerei (Galerie Massol) ebenso kräftig, wenn auch in den Farben gedämpfter und vielseitigen Vorstellungswelten verhaftet. GenevièveASSE zeigte in der Galerie Schoeller Großformate und in der Galerie de Seine Kleinformate ihrer Raumschiffe in zart angedeuteten Farbflächen. In den Aquarellen Gromaires (Galerie Louis Carré) zeichnet sich eine immer ausgeprägtere Rhythmisierung der Naturelemente ab. Erwähnenswert sind die an Klee erinnernden, aber strenger gegliederten Kleinformate des Komponisten Henri Nouveau (Galerie Michel Couturier), der schon im Jahre 1923 abstrakt gemalt hat, und die erste größere Retrospektive des ebenfalls aus der Bauhauszeit stammenden, überaus poetischen Hans Reichel († 1958) in der Galerie Jeanne Bucher. Gleichzeitig erschien ein Reichel gewidmeter und von Brassai, Miller, Durrell und Bissière eingeführter sehr schöner Katalog (Editions Jeanne Bucher), wo Henri Miller das Werk seines Freundes Hans Reichel unter anderem mit folgenden Worten beschreibt: «Reichels Bilder sind schweigende Emanationen und reden – wie Götter – nur in Winken... In einer heimlichen und doch unendlichen Weite scheinen Reichels Bilder mir eine Art Zwiegespräch zu sein, das er ohne Unterlaß mit dem Schöpfer führte.»

Das Institut Autrichien zeigte Federzeichnungen von Paul Flora, welche größte Sensibilität, Formbegabtheit, Abstraktionsfähigkeit sowie scharfe Beobachtungsgabe, aber auch menschenfreundlichen Humor in eine glückliche Einheit brachte.

Die immer häufiger und zum Teil in den amerikanischen Galerien von Paris ausgestellten Amerikaner, von denen einige



5



6

3 Hans Reichel, Masken, 1951. Aquarell. Galerie Jeanne Bucher

4 Mark Rothko, The Black and The White, 1956. Privatbesitz New York

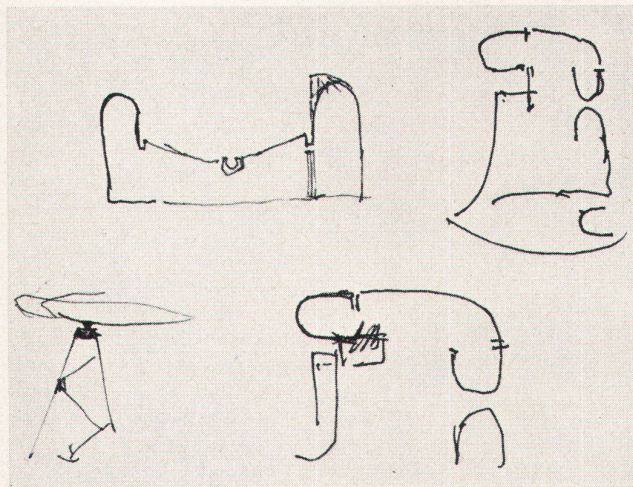
5 Sonderborg, Tuschzeichnung, 1961. Galerie Karl Flinker

6 Jasper Johns, Device, 1962. Galerie Dupuis

durch großformatige, auf weite Sicht komponierte Bilder auffallen, unterscheiden sich bewußt durch ihre Eigenart von den europäischen Künstlern. Von Morris Louis und Youngerman (beide Galerie Lawrence), Jasper Johns (Galerie Dupuis, jetzt unter amerikanischer Leitung), David Budd (Galerie Stadler) sowie einer Gruppe in der neuen amerikanischen Galerie Anderson-Meyer unterscheidet sich der schon länger in Paris lebende Childs (Galerie Saint-Germain) durch die nuancierteren Töne und die raffiniertere Technik seiner maßvolleren Bilder. Einmalig als Vertreter der großdimensio-



7



8

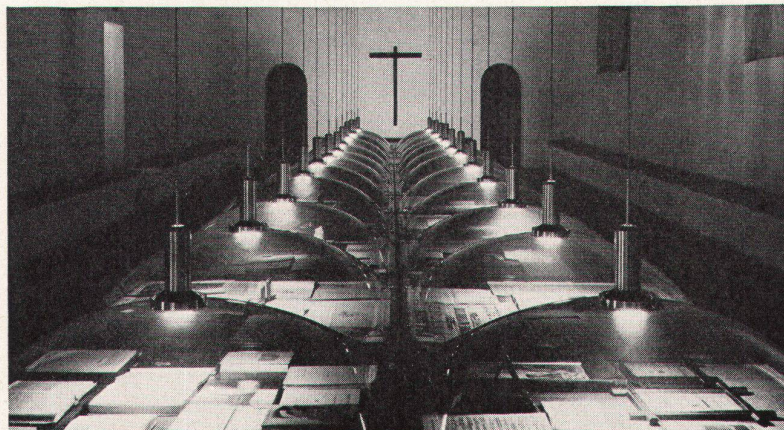
7 Berrocal, Strip-tease immobile, 1961. Eisen. Galerie Kriegel. Photo Augustin Dumage, Paris

8 Le Corbusier, Erste Entwürfe für Ronchamp, aus dem Skizzenbuch 1951. Cliché: Musées nationaux

Ausstellung Manuel de Falla in Granada

1 Gesamtansicht der Ausstellung im Refektorium des Klosters S. Jerónimo

2 Schnitt durch eine Vitrine 1 : 25



1

nierten amerikanischen Malerei wirkte Rothko, der schon in der Kunsthalle in Basel zu sehen war, jetzt im Musée d'Art Moderne, weil seine äußerst einfach und sensibel gemalten, in Rechtecke gebannten Farbvisionen zu überraschender Monumentalität führen. Vielleicht erleben wir in diesem großen amerikanischen Maler mehr als in den «7 Peintres Américains de Paris» (Centre Culturel Américain), die ja zum Teil schon bekannt sind, ein beglückendes Maß. Einen Gegensatz dazu bilden die ebenfalls im Musée d'Art Moderne ausgestellten naiven, tief empfundenen Landschaftsschilderungen der berühmten «Grandma Moses».

Die Bildhauerei wies im allgemeinen wenig ganz neue Größen auf. Sehr schön präsentierten sich die Ausstellungen «Rodin inconnu» (in der Galerie Mollien des Louvre), die kleine Zadkine-Ausstellung (Librairie Fischbacher) und die Arp-Schau (Galerie Denise Renée). Auffallend als Kuriosum waren die Eisenkonstruktionen des Spaniers Berrocal (Galerie Kriegel), deren einzelne Teile sich auseinandernehmen und nach Belieben wieder zusammensetzen ließen. Die technisch weniger geschickten Versuche seines Landsmannes Subirachs (Galerie Mesure) erstaunen durch die eigenartige Verteilung zweier verschiedenartiger Materialien. Die Bildhauerei aus ihren Tempeln herauszuholen, unternahm Cérés Franco mit Paul Pacini, dem Restaurateur des «Bowling», indem sie die verschiedensten Bildhauer wie Arp, Richier, Max Ernst, Picasso, Penalba, Lipsi, Feraud, Berrocal, Poncet usw. im unerwarteten Rahmen der großen Kegelbahn im Bois de Boulogne auszustellen einlud.

Die Architektur ist dieses Jahr in der internationalen Manifestation «Lieu théâtral-Lieu culturel» (Bibliothèque de l'Arsenal) sowie in zwei weiteren Ausstellungen an die Öffentlichkeit getreten. Interessant war eine kleine, aber nicht minder wichtige Schau der Werke von Adolf

Loos (Galerie des Beaux-Arts), dessen Architekturpläne und Schriften «Gegen das Ornament» und «Ins Leere gesprochen» mitten im Jugendstil revolutionär wirkten. Gleichzeitig fand auch die viele Gebiete umfassende Corbusier-Retrospektive im Musée d'Art Moderne statt. Wer sich für Nachbargebiete der plastischen Künste interessierte, fand Anregung in den folgenden Ausstellungen: Wandteppiche von Matégot (Galerie La Demeure), Projekte für Wandteppiche von Gleb (Galerie Suillerot), der schönen Photoausstellung «L'Art Roman du Soeil» und der «Maîtres potiers contemporains» (beide im Musée des Arts décoratifs), «Potiers du Haut Berry» (Musée des Arts et Traditions populaires) und der Ausstellung «Argenterie des Pays-Bas, XVII^e et XVIII^e siècles» (Institut Néerlandais).
Jeanine Lipsi

Granada

Manuel de Falla

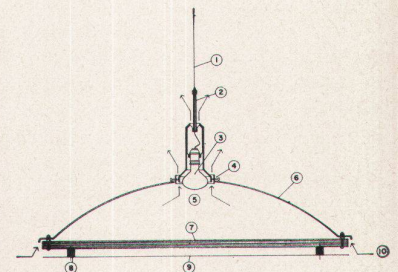
Juni 1962

Architekt: J. Garcia de Paredes, Madrid
Musikalischer Berater: Enrique Franco

Im Rahmen des Internationalen Musikfestivals in Granada wurde die Ausstellung über den Komponisten Manuel de Falla im Refektorium des alten Klosters von San Jerónimo abgehalten, das von den Königen Isabella und Fernando anno 1492, im Jahr der Wiedereroberung der Stadt und der Entdeckung Amerikas, gegründet wurde.

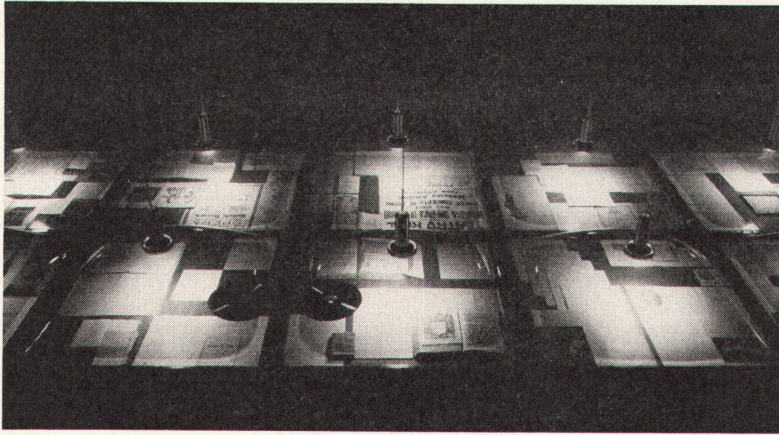
Zwei achtunggebietende Gründe waren es, die zu einer architektonischen Verwirklichung unter Beschränkung auf die absolut unentbehrlichen Elemente geführt haben: einerseits der historische Rahmen der Ausstellung und andererseits das ausgestellte authentische Material.

Da man den beeindruckenden Raum des

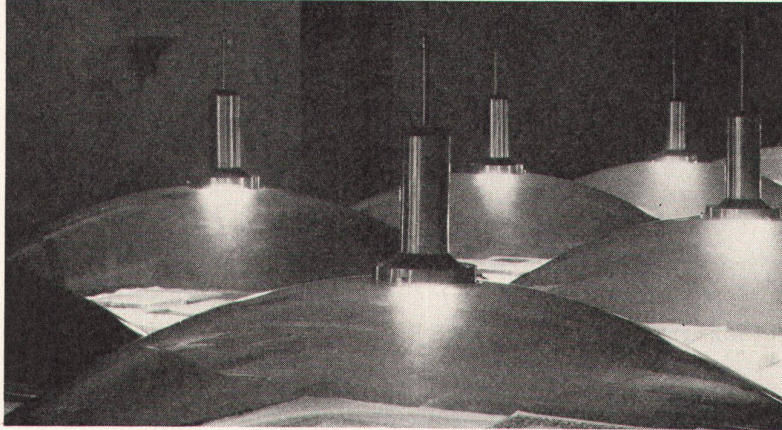


2

1 Kabel; 2 Regulierung der Höhe; 3 Lampe 100 W; 4 Regulierung der Lage; 5 Lüftung; 6 Plastikkuppel, rauchgrau; 7 Platte; 8 Gummifüße; 9 Auflageebene; 10 Lüftung



3



4

3
Einblick in die Vitrinen

4
Die Vitrinen von der Seite

Refektoriums von San Jerónimo als unantastbar betrachtet, wurde die Ausstellung auf einer zentralen, langen, schmalen Insel angeordnet, auf der vierundzwanzig Vitrinen aufgestellt waren, in denen ein nach strengsten Maßstäben ausgewähltes Material von höchstem bibliographischem und menschlichem Interesse untergebracht wurde. Das ganze Leben und das Werk von Manuel de Falla erscheinen in diesen Vitrinen dargestellt, und zwar in enger Verbindung mit der europäischen musikalischen Bewegung der ersten Hälfte des Jahrhunderts.

Ausschließlich drei unerläßliche Elemente wurden benutzt: Der Ausstellungsplan, der Schutz unter Glas und eine Lampe, die, ins Innere der Vitrine eindringend, jeglichen Lichtreflex vermeidet und gleichzeitig die natürliche Erneuerung der Luft im Innern der Vitrine bewirkt.

Als der Ästhetik und dem Denken von Falla widersprechend wurde jegliche rhetorische Stellung in der Ausstellungstechnik verworfen. Die großen gewölbten

Kuppeln, die die ausgestellten Dokumente einschlossen, ließen mit ihrer leicht verschleierte Tönung die Weite des Komponisten ahnen. Jegliche musikalische Beeinflussung wurde sorgfältig vermieden; nur das sanfte Gemurmel des Wassers eines nahen Brunnens unterbrach die Stille der Ausstellung.

Bücher

Max L. Cetto: *Moderne Architektur in Mexiko*

224 Seiten mit Abbildungen
Arthur Niggli, Teufen AR 1961
Fr. 51.50

Eine sehr exakte und gut illustrierte Einleitung führt uns von den Sonnenpyramiden des 5. Jahrhunderts bis zu den hyperbolischen Paraboloiden der Gegenwart. Der historische Teil leitet vom Erbe der Azteken- und Mayakulturen über zu den damit eng verbundenen Problemen der Gegenwart, mit denen sich die heutige Architektur auseinandersetzen hat. Max L. Cetto, selber ein führender Architekt in Mexiko, versucht,

die Architektur der Vergangenheit und der Gegenwart dem Leser näherzubringen. International funktioneller Stil und räumlich plastische Experimente, strenge rechteckige Körper und freie Ausdrucksformen zeigen, daß in Mexiko die Verbindung von Tradition und Moderne zur Aufgabe gestellt wird. Ein Versuch besonderer Art muß hervorgehoben werden, nämlich die Integration der Künste in der Architektur. Als bestbekanntes Beispiel sei die Bibliothek der Universitätsstadt Mexiko erwähnt.

Der Verfasser versteht es ausgezeichnet, mit seiner Einleitung den Leser auf die nachfolgenden Bildseiten vorzubereiten, aufmerksam zu machen, sie aufzufordern und anzuspornen, sich mit ihm über die verschiedenen Bauten und Probleme auseinanderzusetzen.

Alle Bauten werden mit Photos und Plänen übersichtlich dargestellt. Ein kurzer Begleittext erläutert (manchmal auch kritisch) die Objekte, ihre funktionellen, konstruktiven und formalen Aufgaben. Kirchen, Spitäler, Schulen, Verkehrs- und Verwaltungsbauten, Hotels, Siedlungs- und Städtebau und Einfamilienhäuser sind die Hauptthemen. Das Buch gibt gleichzeitig eine kleine Übersicht der Werke des berühmten spanischen Ingenieur-Architekten Felix Candela, der mit seinen kühnen, formal wie konstruktiv neuartigen Bauten neuen Auftrieb in die Gestaltungsmöglichkeiten der Architektur gebracht hat und auch bei vielen Aufgaben als Mitarbeiter zugezogen wurde. «Moderne Architektur in Mexiko» ist als Publikation ein Beispiel von Fähigkeit und Verantwortungsbewußtsein, die man vielen Autoren und Verlegern wünschen möchte, die oft im eigenen Publikationsdrang den wahren Sinn und die Aufgabe eines Fachbuches vergessen. F. M.

Max Kromer:

Wasser in jedwedem Bürgers Haus

Die Trinkversorgung, historisch verfolgt und dargestellt am Beispiel der ehemals Freien Reichsstadt Ulm
172 Seiten mit 178 Abbildungen, 12 Seiten Faksimiledruck
Ullstein GmbH, Frankfurt – Berlin – Wien
1962. Fr. 28.90

Die Kenntnis der alten städtischen Brunnenwerke und Röhrenanlagen ist ein wenig beachtetes Feld des urbanistischen Historikers. Das vorliegende Buch beschränkt sich auf die Darstellung der Verhältnisse in einer einzigen Stadt. Eine vergleichbare Studie auf dem Boden der Schweiz veröffentlichte 1954 der verstorbene Karl Albert Huber in der «Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde», Band LIV. Kaum berührt

| | | | | |
|---------------------|---------------------------|---|---|--|
| Auvernier | Galerie Numaga | Royen | 9. Februar – 10. März | |
| Basel | Kunsthalle | Robert Adams – 7 junge englische Maler | 26. Januar – 3. März | |
| | Museum für Völkerkunde | Mensch und Handwerk, Verarbeitung und Verwendung von Stein und Muschelschalen | 15. November – 30. April | |
| | Museum für Volkskunde | Küchengeräte | 15. Dezember – 15. Mai | |
| | Galerie d'Art Moderne | Osborne | 2. Februar – 28. Februar | |
| | Galerie Beyeler | Paul Klee | 1. Februar – 31. März | |
| | Galerie Münsterberg 8 | Alice Jaquet | 19. Januar – 16. Februar | |
| | Galerie Bettie Thommen | Rolf Dürig | 5. Februar – 5. März | |
| | Bern | Kunstmuseum | Maurice Utrillo Auguste Herbin | 19. Januar – 17. März 16. Februar – 24. März |
| | Galerie Verena Müller | Willy Suter – Otto Klein | 9. Februar – 3. März | |
| | Galerie Schindler | Mumprecht | 20. Februar – 15. März | |
| | Galerie Spitteler | Edouard Arthur | 16. Februar – 9. März | |
| Frauenfeld | Galerie Gampiroß | Otto Abt | 9. Februar – 8. März | |
| Genève | Musée d'Art et d'Histoire | Collection Sonja Henie – Niels Onstad Arts et Loisirs Wille, Aquarelles | 26 janvier – 24 février 28 janvier – 17 février 31 janvier – 24 février | |
| | Musée Rath | Dessins de Ferdinand Hodler | 18 janvier – 17 février | |
| | Galerie Motte | Goya. L'œuvre gravé | 15 janvier – 15 mars | |
| Glarus | Kunsthaus | Hans Fischer (fis) – Alfred Kubin | 10. Februar – 10. März | |
| Grenchen | Galerie Brechbühl | Deutsche Künstler | 9. Februar – 28. Februar | |
| | Ebosa-Haus | Henri Roulet | 20. Januar – 17. Februar | |
| Lausanne | Galerie Bonnier | Marc Chagall | 7 février – 9 mars | |
| | Galerie Bridel | Urs, Dessins Belles reliures de France | 31 janvier – 13 février 14 février – 6 mars | |
| Luzern | Galerie Balmer | Willy Kaufmann | 12. Januar – 15. Februar | |
| Pully | Galerie La Gravure | Carzou. L'œuvre gravé | 24 janvier – 12 février | |
| St. Gallen | Kunstmuseum | Jean Baier | 24. Februar – 7. April | |
| Schaffhausen | Museum zu Allerheiligen | Max von Moos | 3. Februar – 17. März | |
| Solothurn | Galerie Bernard | Hans Jauslin H. U. Ernst, Klebebilder | 9. Januar – 15. Februar 16. Februar – 15. März | |
| | Thun | Kunstsammlung Galerie Aarequai | Victor Surbek. Das zeichnerische Werk Fritz Bütikofer | 10. Februar – 24. März 8. Februar – 5. März |
| Winterthur | Kunstmuseum | Alexandre Blanchet | 20. Januar – 3. März | |
| | Galerie ABC | Gottlieb Kurfiss | 2. Februar – 23. Februar | |
| | Galerie im Weißen Haus | Heidi Müller | 16. Februar – 16. März | |
| Zürich | Kunsthaus | Jacques Villon – Jean Bazaine – Hans Hartung | 9. Februar – 17. März | |
| | Graphische Sammlung ETH | Ars Graphica | 5. Januar – 15. März | |
| | Kunstgewerbemuseum | Die Plakate des Jahres 1962 | 29. Januar – 24. Februar | |
| | Helmhaus | Architecture en France | 30. Januar – 26. Februar | |
| | Strauhof | Karl Madritsch – Fred Knecht | 30. Januar – 17. Februar | |
| | Atelier d'Art | Giancarlo Testa – Michaele Barbieri | 2. Februar – 23. Februar | |
| | Galerie Beno | Kinderzeichnungen Royston Adzak | 30. Januar – 19. Februar 20. Februar – 12. März | |
| | Galerie Suzanne Bollag | Vera Haller Max Bill | 18. Januar – 12. Februar 15. Februar – 12. März | |
| | Gimpel & Hanover Galerie | Gottfried Honegger | 25. Januar – 10. März | |
| | Galerie Chichio Haller | Madja Ruperti | 25. Januar – 21. Februar | |
| | Galerie Läubli | Max von Moos Arnold D'Altri | 29. Januar – 16. Februar 19. Februar – 9. März | |
| | Galerie Lienhard | Victor Pasmore Conrad Marca-Relli | 22. Januar – 18. Februar 19. Februar – 22. April | |
| | Galerie Orell Füssli | Karl Landolt – Uli Schoop | 9. Februar – 9. März | |
| | Rotapfel-Galerie | Bruno Bischofberger | 7. Februar – 5. März | |
| | Galerie am Stadelhofen | Kurt Mühlbauer | 2. Februar – 24. Februar | |
| | Galerie Wenger | Lydia Ma Belle Rubli | 1. Februar – 28. Februar | |
| | Galerie Wolfsberg | Werner Hartmann – Marc Schmal | 7. Februar – 2. März | |
| | Galerie Renée Ziegler | Kimber Smith | 22. Februar – 23. März | |
| | Zürich | Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock | Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung | ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr |