

Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

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

Heft 10: **Zum 50jährigen Bestehen des Schweizerischen Werkbundes**

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.

die zweite, über das Plagiat, vor allem dadurch, daß sich als Referent auch ein Jurist beteiligte, der alle Schwankungen nach «für» oder «gegen» immer wieder auf Rechtssätze bezog, welche das geistige Eigentum schützen sollten, also auch den Entwurf des «Formgebers». Eine kluge Einleitung zur Diskussion stiftete hier Gilo Dorfles. Ohne dem Plagiat das Wort zu reden, erinnerte er daran, daß jede Leistung auf vorgängigen Leistungen beruhe, daß aber die Wiederverwertung bereits konsumierter Formen unnütz sei. Wir befänden uns in einer Zeit, wo die expressiven Formen verbraucht seien und in der man sich nicht mehr unterscheiden wolle durch besonders neuartige Formen. Am Rande unserer eigenen Bemerkungen schrieben wir uns auf: «Wenn es sich um eine wirkliche Verbesserung handelt, ist es kein Plagiat.» Misha Black jedoch gab klar zu erkennen, daß er als Designer am Plagiat nicht interessiert sei; das sei Sache des Auftraggebers, der sich schützen müsse. Der Designer arbeite beim Erscheinen des Plagiats bereits an neuen Entwürfen...

Der letzte Tag des Kongresses war dem Symposium über die Ausbildung des Designers gewidmet. Neben Max Bill, der deutlich den Standpunkt vertrat, daß ganz grundsätzlich immer wieder zwischen «Design» und «Esthétique industrielle» einerseits und «Gestaltung» andererseits unterschieden werden müsse und daß Verantwortung sich allein auf den Menschen und nicht auf die Industrie oder den «Konsumenten» beziehen müsse, kamen noch Referenten aus Schweden, Japan, England und den USA zu Wort. Gerade weil dieses Thema das Lieblingsthema der Theoretiker der «industriellen Formgebung» ist und sich hier bestimmte Vorstellungen herauskristallisiert haben, gehen sie auch so weit auseinander: der Ethiker widerspricht dem «Stilisten», der Theoretiker und Wissenschaftliche dem Praktiker. Das unerschöpfliche Thema wird wiederum eine Studiengruppe des ICSID beschäftigen und am nächsten Kongreß in Wien, im Jahre 1965, erneut behandelt werden. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß dieses Symposium auch deshalb zum Höhepunkt des Kongresses wurde, weil es von Jay Doblin und Anthony van Hoboken (IIT, Chicago) sehr gut vorbereitet worden war. Unter anderem wurde zum erstenmal eine umfangreiche Sammlung von Schulprogrammen über die Ausbildung des Designers gezeigt.

Soweit der Kongreß. Ein bekannter schwäbischer Gestalter und Erzieher zog mit der bescheidenen Formulierung: «Da bleibt noch viel zu tun», ein intimes Fazit, dem man sich als Optimist an-

schließen muß. Gleichzeitig mit dem Kongreß und als Teil der Veranstaltung wurde nun aber im Musée des Arts Décoratifs noch eine Ausstellung von jüngsten Realisierungen der «industriellen Formgebung» der Mitgliederländer eröffnet. Es handelt sich um die deprimierenden Erscheinungen, von denen wir eingangs sprachen. Selbst wenn man in Betracht zieht, daß auch hier sicher nicht unter sämtlichen guten Objekten eines Landes ausgewählt werden konnte, bleibt die Monotonie des «Styling» in aller Welt unverkennbar. Eine Schau ausgewählter «Designs» ist heute leider oft so langweilig, besser: ungeistig, daß man sich spontan nach frischeren Eindrücken sehnt. In diesem Sinn hat diese Ausstellung, die bis im Herbst zu sehen ist, mehr als informativen Wert. Zur Ehrenrettung der Kongressisten muß allerdings gesagt werden, daß sich sehr viele nicht wohlfühlten unter den Produkten, die unsere Umwelt praktischer und schöner machen sollten. Schließlich bezeugt der an die Mitglieder versandte Fragebogen, daß man sich der Gefahren und Auswirkungen des Berufes bewußt ist und an sich arbeiten will.

Go

Ausstellungen

Bern

Bildnerei der Geisteskranken

Kunsthalle

24. August bis 15. September

Der Ausstellungstitel «Bildnerei der Geisteskranken – Art Brut – Insania pingens» setzte dieser Schau die richtigen Vorzeichen: die Kunst des Unbewußten soll nicht etwa proklamiert, sondern zur Diskussion gestellt werden. Wenn man auch befürchten muß, daß die Ausstellung von Werken der Kranken in einer «offiziellen» Kunsthalle der allgemeinen Verwirrung beim Publikum neue Nahrung geben könnte, so regt sie andererseits beim verantwortungsbewußten Betrachter interessante Überlegungen über Ursprung, Basis und Definition des Künstlerischen an.

Versuchen wir – was gar nicht so leicht ist – die Schau möglichst unbefangen als reine «Kunstausstellung» zu erleben, so überrascht vielleicht am meisten das deutliche Hervortreten verschiedener Persönlichkeiten, verschiedener Intensitätsgrade in Ausdruck und Harmonie und das Vorhandensein von ausgesprochenem Farb- und Formempfinden.

Wenn sich auch bei einigen «Fällen» eigentlich nur das Zurückgebliebene, aus der Kindheit Bewahrte spiegelt, so scheint es sich bei andern, wie vor allem bei dem zu Recht im Mittelpunkt stehenden Adolf Wölfl, dem «Holzplastiker» Karl Brendel und wenigen andern, um wirkliche, in einem gewissen Sinn sogar reife künstlerische Begabungen zu handeln. Wölfls gleichmäßig mit Blei- oder Farbstift zum Teil illustrierend, zum Teil dekorierend mit kleinen Formen überarbeitete Blätter sind von erstaunlicher Harmonie; die Kompositionen halten sich auch in den selteneren Fällen, wo sie nicht symmetrisch aufgebaut sind, selber im Gleichgewicht; die Farben sind in allen Fällen von erstaunlichem Wohlklang. Aus einer gewissen Entfernung erscheinen die Blätter wie fröhliche, harmonische, vielleicht an indonesische Batik erinnernde Bildteppiche; erst aus der Nähe erfassen wir das Grauen, das Gefesseltsein, aber auch die überraschende Vielfalt der Formen und Kompositionselemente. Bei den «Dichtungen» Wölfls, vor allem in seinen endlosen Reisebeschreibungen, fesselt dagegen weniger die formale Ordnung als ein Gefühl für Rhythmus und richtigen Satzbau und überdies ein grimmiger Humor.

Das für den Fachmann wohl deutlich ablesbare Krankheitsbild interessiert uns hier selbstverständlich weniger als vielmehr die Feststellung, daß wir eines der Grundelemente des künstlerischen Schaffens rein, weil von Logik und Gestaltungswillen «befreit», erleben können, daß der Kranke das gleiche Proportionsgefühl, das gleiche Farbempfinden besitzt wie wir, daß also gewisse formale Gesetze schon im Unterbewußten existieren und auch ohne das Medium des Bewußtseins, der geistigen Kontrolle – die meines Erachtens ein weiteres notwendiges Grundelement der künstlerischen Produktion ist – zur Darstellung gelangen kann. Es sind wohl die gleichen Gesetze, die uns fremde exotische, primitive oder prähistorische Kunst formal «verstehen» lassen, ohne daß wir deren mystische Bedeutung voll erfassen.

Warum setze ich also «Kunst» hier doch noch in Anführungszeichen? Das ging mir erst auf, als ich in der Ausstellung auf die Blätter von Louis Soutter stieß, die ganz eindeutig nicht in diesen Kreis gehören. Nicht nur weil Soutter als ausgebildeter Zeichner von ganz anderen Voraussetzungen ausgeht. – Die Wölfl, Brendel, Klotz und andere gestalten und illustrieren aus einer ganz eigenen Welt, die höchstens noch assoziativ zu unserm Wirklichkeitsempfinden in Beziehung steht. Ihren Werken entnehmen wir den formalen Reiz, vielleicht noch ein unbestimmtes Grauen, eine Bedräng-

heit angesichts des Eingeschlossen-seins des schöpferischen Geistes in eine Welt, in der er sich übrigens an-scheinend recht wohl und stark fühlt. Vor allem stehen diese Bildwerke außerhalb unserer Zeit und unseres Raumes, könnten ebensogut in der Urzeit oder im Mittelalter wie heute geschaffen sein. Soutter dagegen schafft in unserer Welt und leidet in unserer Zeit; er trifft uns direkt. Er mag an der Grenze unseres «Bereichs» stehen – aber von wie vielen der bedeutendsten Künstler können wir das nicht auch sagen (die «tragische Kunstgeschichte» bliebe noch zu schreiben!).

So bot die Ausstellung eine Fülle von mit Vorsicht zu genießenden Anregungen, wie übrigens auch der Katalog, in dem Persönlichkeiten wie Georg Schmidt, Alfred Bader, Jean Dubuffet und Rudolf Wyss ihren oftmals sehr gegensätzlichen Einstellungen gegenüber der Kunst der Irren Ausdruck geben. P.F.A.

Biel

Gregory Masurovsky

Heinz-Peter Kohler

Städtische Galerie

18. August bis 15. September

Diese Doppelausstellung umfaßte Zeichnungen und wenige Radierungen von Masurovsky, von Kohler ausschließlich Aquarelle. Dadurch, durch die fast durchwegs gleichen Formate und durch die (in eher ungünstigen Räumen) vorzügliche Präsentation, wirkte sie streng und geschlossen. Allerdings wurde man sich der Problematik der Zweierausstellung bewußt, da – neben einem deutlichen Qualitätsunterschied – Kohlers meist in dumpfer Farbskala gehaltene Aquarelle eher kabinetthafter Räume bedurft hätten. So war das Werk Kohlers ungewollt und unverdient etwas benachteiligt. Es ist auch zu wünschen, daß die Beleuchtungseinrichtungen der Galerie überprüft werden. Kohlers Werk wurde ebenfalls durch die mangelhaften Lichtverhältnisse beeinträchtigt, wie schon in der vorangegangenen Ausstellung das Materialrelief in Bogarts Bildern dadurch überzeichnet und die an sich strahlenden Farben stumpf wurden.

Die umfassende Sammlung der Zeichnungen des in Paris lebenden Amerikaners Gregory Masurovsky zeigt für die Zeit von 1955 bis 1963 in keiner Weise eine spektakuläre Entwicklung auf. Dieser zweifellos bedeutende Zeichner vermochte mit den aufs äußerste beschränkten Mitteln Feder und Tusche über Jahre hinaus ein Werk zu schaffen, das durch

die technische Qualität und durch den sprühenden gestalterischen Reichtum besticht. Mit eindrücklicher handwerklicher Zucht wurden die kleinen Strichelungen verfeinert und in ihrem Gehalt intensiviert. Die Zeichnung wurde durch feine Grau-Abstufungen bereichert. Während die frühern Arbeiten ebensogut als freie Komposition gewertet werden konnten, kamen in den spätern die Anzeichen einer freien, künstlerisch voll bewältigten Gegenständlichkeit an den Themen des Wassers, des Landes und neuerdings auch der menschlichen Figur stärker zum Ausdruck. Die künstlerische Kraft Masurovskys lohnte das Wagnis, vierzig Zeichnungen fast gleichen Formats und in derselben verbissenen stereotypen Technik zu zeigen. Es kam nie der Eindruck einer Serie oder der Leere auf.

Heinz-Peter Kohler, der in diesem Jahr mit dem eidgenössischen Kunststipendium ausgezeichnet worden ist, schien durch das Unterfangen, von ihm ebenfalls fast vierzig Werke zu zeigen, überfordert. Die Aquarelle waren von unterschiedlicher Qualität. Es gab solche (zum Beispiel in der Shell-Folge), die kaum zur Bereicherung der Kollektion beitrugen, und andere, in denen Schon-Gesehenes, das man zu deutlich heraus-spürte, daran hinderte, mit Kohlers Beitrag Kontakt zu nehmen. In seinen besten Aquarellen lag hingegen eine starke, persönliche Aussage, der Gehalt einer zunehmend in die Anonymität flüchtenden Welt. Man erkannte die Fähigkeit zu einer sehr fein differenzierten Farbgebung und Kohlers gestalterisches Vermögen. a. k.

Frauenfeld

Robert S. Gessner

Galerie Gampiroß

31. August bis 27. September

In der respektablen Geräumigkeit der Frauenfelder Galerie, in der früher schon eine Ausstellung von Hans Fischli sehr schön zur Geltung kam, wurde auch den siebzig zwei- und dreidimensionalen Gestaltungen Gessners eine Wirkung zuteil, die sie ins rechte Licht rückte. Wir denken dabei an die Möglichkeit, Bilder gleicher oder ähnlicher Thematik an langen Wänden nebeneinander zu hängen, so daß der Sinn der Serie deutlich und augenfällig zum Ausdruck kommen kann. Gessner zeigte ausschließlich jüngere und jüngste Werke, welche man zu der Phase zählen kann, die mit seinem Weggang von der Zürcher Kunstgewerbeschule wie die Entdeckung

einer neuen Freiheit einsetzte. Von seinen intimen abstrakten städtischen Idyllen, mit denen seine Kunst bisher festgelegt schien, war nichts mehr zu sehen. Hingegen gehören diese zweifellos zur inneren Vorbereitung der jüngsten Phase, wie denn Gessners Schaffen überhaupt als Evolution zu verstehen ist. Noch mehr Vorbereitung scheint uns aber in den – mit Proben ebenfalls in der Ausstellung vertretenen – Skizzen- und Meditationsbüchern zu liegen. Auf das darin immer wieder durchgearbeitete Gedankengut trifft zu, daß der Beschränkung auf einige wenige Themen mit der Zeit eine große Freiheit und Beweglichkeit antwortet.

Gessners Schöpfungen entstehen aus «Übungen» und aus Meditationen zu einfachen geometrischen Problemen. Er löst Flächenteilungen, und zwar so, daß ihr Sinn, ihr Gehalt, auf eine fast selbstverständliche Weise sakral wird. Mit diesem Unterbau verbindet er eine eigenwillige handwerkliche Bearbeitung. Besonders neuartig scheint uns bei Gessner, daß er versucht, auch ein Material wie Plexiglas in die kreative Formgebung einzubeziehen, wobei ihm gelang, wenigstens mit einem der Gebilde eine überraschende Wirkung zu erzielen. Während das Plexiglas keine Handschrift gestattet, setzt sich Gessner bei der Malerei auf Leinwand und Spanholzplatte um so intensiver mit Farbe und anderem «Belag» auseinander. Wir haben es vor allem dieser Begabung Gessners zu verdanken, wenn seine Serien alles andere als monoton, industriell oder schulmeisterlich wirken. Im Chor der mit geometrischen Mitteln arbeitenden Kunst hat Gessner die unverwechselbar eigene, intime Form gewonnen. Go.

Lenzburg

Willy Suter

Galerie Rathausgasse

24. August bis 15. September

Willy Suter, mit dessen Arbeiten vor drei Jahren die Galerie Rathausgasse erstmals eine Ausstellung durchführte, war neuerdings zu Gast. Diesmal mit einer thematischen Kollektion, einer Folge von Ölbildern, Pastellen, Aquarellen und Zeichnungen, die im Sommer 1962 in der Provence entstanden waren. Nicht eine Provence im allgemeinen Sinn und in ihrer architektonischen oder landschaftlichen Vielschichtigkeit zu schildern war die Absicht des Malers, sondern die einsamen, weiten Gegenden um den Mont Ventoux, die in ihrer Struktur, in ihrem Charakter genügend Möglichkeiten für



Willy Suter, La route dans les falaises

vielseitige Darstellung boten. Willy Suter hat denn in tonig tiefen, auf dunkles Blaugrün oder den Klang Blau-Ocker abgestimmten Aquarellen, in Pastellen, die fahlblonde Töne heranziehen, in Gemälden, die durch die bewegt und pastos aufgetragene Farbmaterie leben, die einsame Landschaft gemalt, sie gleichzeitig zu lebendigen Kompositionen gesteigert, die durch ihre energischen Gliederungen und kräftigen farblichen Akzentuierungen fesseln. Als Schwerpunkte der Schau wirkten einige fast monochrome große Landschaften, deren eine durch ihr leuchtendes Rot-Orange-Karmin bannte, die andere durch hellgoldenes Gelb, die dritte durch ein kühles, liches Grün, die vierte, eine Darstellung des Ventoux, durch die verschiedenen Stufen eines weißlichen Blau, das mit hellem Lila konfrontiert wird. Deutliche Tendenz zur Abstraktion machte sich in diesen Tafeln geltend. In einigen weiteren Gemälden war sie vollzogen. Daß Willy Suter ganz zur Abstraktion übergehen werde, ist indessen kaum anzunehmen: zu sehr wird er vom Gegenstand selber getragen, was im übrigen aus den Pastellen, vor allem den meisterlichen zeichnerischen Blättern, hervorging, auf denen er eine Landschaft oder eine Figur aus jener Gegend mit virtuoser Sicherheit umriß. Einige kleine Stilleben trugen zur weiteren Bereicherung der lebendigen Ausstellung bei.

-g.

Luzern

**Sammlung E. G. Bührle –
Sammlung Robert Käppeli**
Kunstmuseum

11. August bis 27. Oktober

Das Kunstmuseum zeigt zur Feier des 25-Jahr-Jubiläums der Internationalen Musikfestwochen nebeneinander zwei wahrhaft «festwöchentliche» Ausstellungen: getreu dem Credo der musikalischen Programme, die von jeher keine Risiken eingehen, sondern gesichertes europäisches Kunstgut in erstrangiger Interpretation darbieten. Es gehören die schweren barocken Bilderrahmen der Impressionisten offenbar zu den Insignien der Bührle-Sammlung so gut wie Smoking und steifes Hemd zu denjenigen der Konzerte. Die Luzerner Musikfestwochen waren und sind ein zuverlässiger Spiegel dessen, was nicht in erster Linie künstlerische, sondern gesellschaftliche Aktualität genießt. Es mag immer noch vorwiegend die Welt von gestern und vorgestern sein; doch die Sache selbst, die da in zeitbedingtem Kleide auftritt, ist immerhin künstlerisch von unmittelbarer Frische geblieben: sie holt die gesellschaftliche Geltung nach, die ihr zu ihrer Zeit versagt blieb.

P. F. Althaus, der Leiter des Luzerner Kunstmuseums, ging bei der Zusammenstellung der Schau vom Kern der Bührle-Sammlung aus, zeigt also französische Malerei der Romantik, des Realismus in Andeutungen, die «Welt des Impressionismus» im weitesten Sinn, an die sich unser Jahrhundert mit den Fauves anschließt. Dabei fehlen etliche Hauptwerke der Sammlung, auf die man sich gefreut hatte, die allerdings in Zürich öffentlich zugänglich sind. Entschädigt wird man mit Werken, die sich im Bührleschen Privatbesitz befinden und die, teilweise noch nicht publiziert, zum erstenmal gezeigt werden. Darin besteht die Originalität der Schau, die an Umfang und repräsentativem Gewicht derjenigen von 1958 im Zürcher Kunsthau nicht gleichkommen kann und will. Der Schritt von der Romantik (Delacroix, «Dantebarke», und Géricault, «Reiterkampf») und vom Realismus (Courbet, «Château d'Ornans», und Corot, «Lesendes Mädchen») zum Impressionismus wird vor allem als pikurale Evolution und als Änderung des motivischen Blickwinkels sichtbar (an Manets «Hafen von Bordeaux» und «Rue de Berne» etwa): zunehmende Autonomisierung der malerischen «Geste» zum «Virgultismus» – während sich die Eroberung des «Lichts» in herrlichen, der Tradition verpflichteten Werken Pissaros ankündigt. Sisley markiert daneben mit

drei klassischen Uferlandschaften einen deutlichen Höhepunkt; Degas und Renoir liegen in prachtvollen Zeugnissen vor. Das Dreigestirn Cézanne – Van Gogh – Gauguin markiert prachtvoll den Ausklang des Jahrhunderts und den Vorstoß in die «moderne Kunst»: neben der Cézannes Bild-Tektonik rein verwirklichenden «Montagne Ste-Victoire», die im Todesjahr (1906) vollendet wurde, interessiert vor allem die «Schneeschmelze von Estaque», jenes «noch» romantische oder «schon» fauvistisch-expressionistische Frühwerk; Gauguin überrascht mit einer «Bretonischen Landschaft», die den ganzen Jugendstil zu enthalten scheint. Vielleicht sind die drei provenzalischen Landschaften Van Goghs der Höhepunkt der Ausstellung, die zwei reizvollen kleinen Landschaften Rousseaus die Überraschung. Der Weg ins 20. Jahrhundert führt über Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard (mit der herrlichen «Landschaft bei Vernon» von 1926) zu den Fauves; auch hier fehlt kaum ein Name. Besonders charakteristisch vertritt Vlaminck die Schule von Chatou – farbig dramatische Synthese von Gauguin und Van Gogh. Marquet, Braque und Rouault sind mit einzelnen bezeichnenden, Matisse, Derain und Dufy mit zum Teil überraschenden Bildern präsent. Zwei aufsehenerregende melancholische Frühwerke Picassos stehen außerhalb des jugendlich-optimistischen Aufbruchs der Fauves.

Die Antikensammlung Robert Käppelis, für die der Nordlicht- und Oberlichtsaal geräumt wurden, soll nächstes Jahr ins Basler Antikenmuseum übergehen: der Sammler hatte sie in den letzten Jahren – weit über den ursprünglich abgesteckten Rahmen einer Münzsammlung hinausgehend – im Hinblick auf die öffentliche Aufstellung insbesondere um einige Skulpturen erweitert und bereichert. Das Hauptgewicht dieser Schau liegt natürlicherweise auf der griechischen Marmorskulptur, die zum größeren Teil in römischen Kopien, aber auch in einzelnen bedeutenden Originalen vorliegt. Unter den Grabreliefs des 5. Jahrhunderts fällt vor allem eine kulturgeschichtlich interessante, ausgezeichnet erhaltene, hintergründige Deutung des Hades als des Grabwächters und Vermittlers zwischen Hades und menschlicher Sphäre auf; die Votivreliefs aus dem 4. Jahrhundert überraschen in ihrer bescheidenen Handwerklichkeit durch ihre menschliche Unmittelbarkeit, die vor allem in den reizvollen, graziösen hellenistischen Terrakotten weiterlebt und sich spielerisch entfaltet.

Eine Oberkörperprotome (450 vor Christus) vertritt prachtvoll das noch hierarchisch gebundene, archaisch-frühklassische Menschenbild; an zwei spätklassi-

schen Frauenköpfen ist das erwachende, psychologisch individuell kennzeichnende Interesse zu verfolgen, und mit dem originalen «Oberkörper einer Muse» zeigt sich das Phänomen des sich erinnernden, denkenden menschlichen Wesens in tiefer, seelisch-geistig umfassend erfahrener Charakterisierung (Scheffold datierte sie anlässlich einer Führung ins 3. Jahrhundert). Ist die Sammlung der Marmorskulpturen und der Bronzestatuetten ganz auf den Hellenismus hin gebaut, so vertritt die Vasensammlung – mit einigen wertvollen Ausnahmen – die Blütezeit attischer Keramik (Mitte 6. bis Ende 5. Jahrhundert vor Christus). Besonders eine faszinierende, innen schwarzfigurig, außen rotfigurig bemalte, zu magischem Leben erweckte «Augenschale» ist in lebhafter Erinnerung.

Von hauptsächlich archäologischem Interesse (Reliefierung mittels Roll- und Matrizenstempeln) ist der fast mannshohe tönernen Reliefpithos aus dem 7. Jahrhundert. Die umfassende Münzsammlung führt zurück auf den Kern dieser durch großformatige photographische Wiedergaben von Details sinnvoll ergänzten Schau, die Ernst Berger zusammenstellte.

S. v. M.

Winterthur

Vier Winterthurer Maler

Kunstmuseum

25. August bis 29. September

Die vier Maler, welche zu dieser Ausstellung vereinigt sind, stehen im Alter zwischen 37 und 51 Jahren und treten schon seit längerer Zeit mit ihren Werken an die Öffentlichkeit. Es rechtfertigt sich daher der Rückgriff auf frühere Schaffensperioden; so datiert das älteste der gezeigten Bilder von 1948. Den im bebilderten Katalog enthaltenen biographischen Notizen ist zu entnehmen, daß allen von Staat oder Gemeinden Aufträge zuteilgeworden sind.

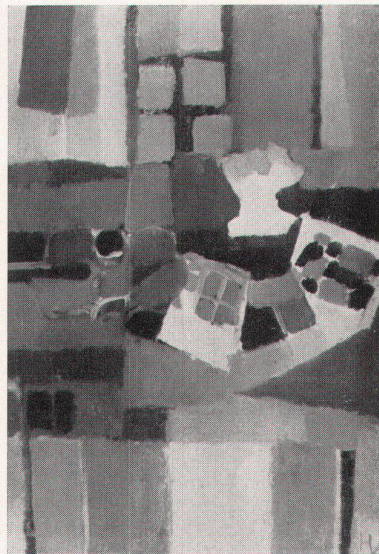
Hans Affeltrangers Schaffen gilt zu gleichen Anteilen dem Stilleben, dem Interieur und der Landschaft, nicht der unberührten, sondern der dörflichen Siedlung unseres Landes mit dem gedrängten Gefüge in verschiedenster Formation zueinander stehender Gebäude. Auch seine Interieurs und stillebenartigen Gruppierungen folgen dieser Regel des Einfügens und der Einordnung. Musikinstrumente, Vasen, Krüge, Blütenstände sind in gegenseitiger Verschränkung aufeinander bezogen, fügen sich aber dem strengen System eines durch Stühle und Tische gebildeten Gitter-

werks ein. Wie die Flächenzerlegungen der um 1957 entstandenen Stilleben stehen diese reich differenzierten Anordnungen am Übergang von Fläche zu Räumlichkeit. Auffällig ist, daß Affeltranger – Beispiel das Bild «Atelierbesuch» – mehrere derartige, in eine schwebende Höhe abgehobene Arrangements nebeneinander aufbaut. «Dampfschiff» von 1955 scheint in der Entwicklung seiner Farbe von entscheidender Bedeutung zu sein, gewinnt sie doch da seine ihm eigentümliche Frische und Innigkeit, ohne weitere einer beschwerenden Nachdrücklichkeit zu bedürfen. Mit den jüngsten Stilleben hat eine neuerliche Wandlung stattgefunden, indem die Farben nun nicht mehr lediglich dem Ding anhaften, sondern auch den umgebenden Raum in sich aufzunehmen scheinen. Dieser gewinnt dadurch eine eigentümliche Durchlässigkeit.

Der in Paris ansässige Ernst Egli hat sich 1956 dem Ungegenständlichen zugewandt, doch macht die gezeigte Werkauswahl deutlich, daß dieser Übergang nicht einem Bruch in der Entwicklung gleichkommt. Bereits die «Radrennfahrer», ja schon die vor zehn Jahren entstandene «Blumenverkäuferin» und die «Stilleben» weisen mit ihrer Ausgliederung in Flächen und der freien Beweglichkeit der Kompositionsglieder auf das Neue. In der Folge bildet er Kreuzformen mit gegabelten Enden, welche sich gegen ihre Umgebung in einem sperren und in sie vorstoßen, hieratische Formen von strenger Ausschließlichkeit und gesteigert von ihren klaren, feierlichen Farben. Daß ihre Folge und die Art ihrer Anreicherung als Rhythmen zu verstehen sind, zeigt sich an den Zinkätzungen, wo sich Sequenzen gewichtsloser, ineinander übergreifender Rundgebilde zueinander in Beziehung setzen.

Eugen Eichenberger wandte sich um 1957 einer Malerei zu, welche sich ausschließlich der Farbe als Materie anvertraute, um den krustigen Ablagerungen, der Wirbel und Krater bildenden Substanz, über eine graue Platte rinnenden Tropffiguren ein Höchstes an Wirkung abzugewinnen. Später griff er auf die weiten Rhythmen eines früheren «Grauen Stillebens» zurück («Männerdusche») und steigert nun seine Kompositionen mit gewaltigen Maschinenanlagen zu wandbildmäßigen Ausmaßen. Die Gebäude des Handfesten ist aber in seinen graphischen Arbeiten wesentlich glaubhafter.

Henri Schmid handhabt die Farbe mit einem sicheren Sinn für ihre Möglichkeiten; er weiß das Maß zu wahren und meidet das Laute. Daß er sich seine Freiheiten gestatten darf, liegt auch bei ihm an der zum vornherein sichergestellten räumlichen Gliederung, welche in «Maler



1 Hans Affeltranger, Stilleben mit Früchteschale und Geige, 1958

2 Eugen Eichenberger, Campari, 1960
Photo: 2 Erich Wullschlegler, Zürich

und Modell» von 1948 noch offen zutage tritt, aber auch aus den verschleierte und verwischten Hintergründen seiner späteren Stilleben wirksam wird. Die Umrisse bilden sich aus einem farblichen Zentrum höchster Konzentration heraus. Die Form erweist sich so als Funktion der Farbe. In neuesten Arbeiten («Stilleben mit Pfeifen») ist dieser Übergang so direkt, daß sich jedem Ding eine geheimnisvolle Erregung mitteilt. P. W.

Zürich

Helen Dahm

Kunsthaus

27. Juli bis 1. September

Im Kunsthaus Zürich wurde der Malerin Helen Dahm, die diesen Frühling 85 Jahre alt geworden ist, Gelegenheit geboten, ihr künstlerisches Lebenswerk auszuweiten, das heißt aus jeder Schaffensperiode ihres reichen Wirkens repräsentative Arbeiten zu zeigen. Die Ernte war nicht nur vielgestaltig, sie gab Kenntnis von einem Entwicklungsweg, der die ungeheure Spannkraft in den malerischen Auseinandersetzungen mit den Natureindrücken und magischen Visionen ahnen läßt. Das Künstlerische ist bei Helen Dahm aufs engste mit dem Malerischen verbunden; sie suchte die Probleme in den Themen und deren Formwerdung in eine Synthese einmünden zu lassen, was ihr zwar nicht immer gelang. Oft war der künstlerische Anteil dominierender und malerisch nicht völlig verarbeitet; manchmal war der malerische Impetus so stark, daß es sich um ein unbewältigtes Spiel mit Farben handelte. Doch wo die Einheit von Vorstellung und Gestaltwerdung gewahrt ist, gelingen der Künstlerin Werke von hohem Rang. Es ist insofern schwer, das Schaffen Helen Dahms auf den Nenner der folgerichtigen oder zwangsläufigen Entwicklung zu bringen, als sie es sich und ihren Bewunderern nie leicht machte, indem sie nicht nur neue Problemstellungen der künstlerischen Realisierung, sondern auch der reinen Technik suchte. Wie bei jedem echten, ursprünglichen Maler wird bei ihr offenkundig, daß jede Arbeit das Ringen mit einem sich selbst auferlegten Abenteuer ist. Auch die kleinste malerische Skizze ist erfüllt von diesem Kampf mit dem Dämon der formalen Paralyse, den jeder Künstler dauernd zu bestehen hat. Aus der Urbegabung, die in den Bildern der frühen dreißiger Jahre zutage tritt, hätte eine weniger charaktervolle Künstlerin größeres Kapital geschlagen. Die Werke wie «Pfingstrosen», «Indische Stadt», «Stilleben mit blauer Schale» usw. sind außerordentliche Leistungsproben eines rein aufs Malerische konzentrierten Talentes. Aber Helen Dahm wollte keine fülligen Bilder malen, in denen die Konstruktionsprinzipien sich der großen Form unterordnen, sondern sie suchte stets nach neuen Möglichkeiten des malerischen Ausdrucks. In das Stilleben, ihren Garten, in die Natur verliebt, hätte sie Farbenfeste feiern können; ihr bildarchitektonisches Geschick würde ihr über die Klippen des Amorphen hinweggeholfen haben. Aber sie ließ es nicht bei der Verherrlichung ihrer unmittelbaren Umgebung bewen-

den, sondern suchte verbissen die Konfrontation mit den dem Gegenstand entsprechenden formalen und bildnerischen Mitteln. Das macht eine Reihe ihrer Werke problematisch; manche wirken von einem Gestaltungswillen geplagt. Aber wenn sie vom Flügelschlag des Schöpferischen gestreift wird, gelingen ihr Meisterwerke, die dem Schönsten in der Schweizer Malerei unseres Jahrhunderts an die Seite gestellt werden können.

Wichtig in ihrem Schaffen ist die tachistische Periode, aufs engste verbunden mit einer fast skurrilen Experimentierfreude. Sie macht Strukturversuche, erfindet Oberflächenbehandlungen, die an Mondlandschaften erinnern. Auch Mosaikarbeiten waren in der Ausstellung zu sehen, voller Hingabe ans Basteln, voller Spieltrieb und Kombinationsglück. Die Krönung ihres dem Gegenstand verpflichteten Arbeitens ist der «Wald» aus dem letzten Jahr, eine Hymne an die Natur, an das Geheimnis ihres Raunens, an die Zellschichtigkeit ihrer Materialien.

Die Bewunderer und Gegner dieser heterogenen Kunst fallen von einem Stauen ins andere. Sie können diese Malerei nicht fassen; sie hat keinen Stil, kein einheitliches Gesicht – und ist doch voller Glut und Reinheit; sie wirkt erhaben und überzeugend durch ihre handwerklich-malerische Glaubwürdigkeit, die ans Fanatische grenzt. Hier hat eine Frau ein langes und reiches Leben mit dem Malen zugebracht, sie hat sich geschunden und begeistert in einem Beruf, der den Ausübenden Befreiung bringen und den Nutznießern Freuden bringen soll. Helen Dahm wird den Pinsel erst aus der Hand legen, wenn die Kraft nicht mehr hinreicht, ihn so zu führen, wie ihr zutiefst bewußtes interpretatorisches Wesen es ihr gebietet. Zum Schluß sei sie noch vom fragwürdigen Odium der Naiven befreit. Sie ist es nämlich nicht. Sie ist eine klarsichtige, eigenwillige Darstellerin ihrer Welt, die die Gesetze der Komposition, der farblichen Harmonie sehr genau kennt. Sie ist eine starke, vom gestalterischen Willen beherrschte Künstlerin, deren beste Werke bleibende Gültigkeit haben.

Hans Neuburg

Baden-Baden

Schrift und Bild

Staatliche Kunsthalle

14. Juni bis 4. August

Die Ausstellung war ein gemeinsames Unternehmen der von Dietrich Mahlow geleiteten Baden-Badener Kunsthalle und des Stedelijk Museums in Amster-

dam. Thema waren die vielfältigen Beziehungen, die in Erscheinung treten, wenn im Bild das Schriftzeichen, die Letter und Letterfolge auftritt. Nicht der Inhalt des Geschriebenen oder Gedruckten – der eigentliche Sinn also – spielte die primäre Rolle, sondern die zum optischen Symbol, lesbaren Symbol gewordene Form des handgeschriebenen oder in einem technischen Vorgang erstarrten Zeichens. Die mit ihm verbundenen unendlichen Möglichkeiten und Beziehungen anschaulich zu machen, zwang zur schier unübersehbaren Fülle des Materials. Schrift im Bild, Schrift als Bild, Bild aus Schrift, Entwicklung von Schrift aus dem Bild – hiermit ist nur ein kleiner Teil der Felder bezeichnet, auf denen sich die Ausstellung erging. Sie war didaktisch in einzelne Kapitel aufgebaut, deren Charakteristika zu erkennen gründliche Betrachtung voraussetzte. Dem standen optische Schwierigkeiten gegenüber: schon nach kurzer Betrachtungszeit geriet das Auge in Verwirrung. Aus äußeren Gründen zunächst durch das Nebeneinander großer und kleiner Formate; aus inneren Gründen durch die Schwierigkeit in einem optischen Material Kategorien voneinander abzugrenzen, die von der Forschung zwar erkannt, der unmittelbaren Betrachtung jedoch nicht ohne weiteres einsehbar sind. So wundervoll der größere Teil des Materials gewesen ist, das von islamischer und japanischer Schrift-Bild-Malerei und typographischen Bildspielereien des 16. bis 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart reichte. Sie, die Gegenwart, war das eigentliche Thema mit dem «mot en liberté» der Futuristen, den Schriftzeichen der Kubisten, die mit Beispielen aus der Zeit um 1900 (Gauguin, Bonnard) unterbaut waren, mit Collagen von Kurt Schwitters ludens, mit Paul Klees Schriftgedichten bis zur Unzahl der teilweise echt, zum größeren Teil künstlich dem Unterbewußten entspringenden Schrift-Bild-Formgebilden, in denen sich eine wahre Schrift-Akrobatie und Akrobatie mit Geschriebenem ergießt.

Ein Glück, daß die gewaltige Arbeit, die diese Ausstellung voraussetzte, in einem Katalog von Buchumfang und Buchqualität mit einer Unzahl von zum Teil farbigen, stets ausgezeichneten Abbildungen festgehalten ist, bei denen nur leider die Größenangabe fehlt. Der (didaktische) Hauptteil über das Werden des Schrift-Bildes mit prägnanten Kommentaren zu einzelnen Beispielen stammt von Mahlow. Ihm geht ein Essay von Franz Mon über «Umsprung der Schrift» voraus, dem im zweiten Teil des Kataloges Abhandlungen von Werner Doede (Kalligraphie – eine «abstrakte Kunst»), Julius Rodenberg (Die Reziprozität von Ornament und Schrift in der islamischen

Kalligraphie), Helmut Heissenbüttel (Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert), Paul Seylaz (Die Schrift als Thema und Formelement im Bild), Wolfgang Grözingen (Die Körperschrift der kleinen Kinder), Umbro Apollonio (Schriftwerte im Informel), Shiryu Morita (Sho – japanische Schreibkunst) und Irmtraud Schaarschmidt-Richter (Ostasiatische Schriftzeichen – ostasiatisches Schreiben) folgen. Man sieht, dem Leser und Betrachter wird ergiebig Auskunft erteilt. Zum Teil ausgezeichnet, wie etwa in Heissenbüttels Beitrag, den wir besonders hervorheben wollen. Auf jeden Fall gehört diese Katalogpublikation, die in gewisser Beziehung die Ausstellung selbst übertrifft, in die Bibliothek eines jeden an diesem Gebiet interessierten Künstlers und Kunstfreundes.

H. C.

Amsterdam

150 jaar Nederlandse Kunst

Stedelijk Museum

6. Juli bis 29. September

Anlaß der Ausstellung war die Feier des 150jährigen Bestehens des Königreichs der Niederlande. Eine offizielle Festaussstellung, bei der mit der staatlich politischen Zeitspanne keine entsprechende kunsthistorische Artikulierung zusammengeht. Im Gegenteil: auf dem Gebiet der Kunst eine Fülle der gegensätzlichen Strömungen.

Der offiziellen Veranlassung entsprach das Bild der Ausstellung. Ein «Salon» der letzten 150 Jahre niederländischer Kunst, der in seiner Präsentation recht wenig dem entsprach, was man im Stedelijk Museum zu sehen gewohnt ist. Die Werke waren aufgereiht, ohne Artikulation stilistischer, ideologischer oder soziologischer Art. Es waren keine besonderen Akzente gesetzt, die an einigen Stellen hätten gesetzt werden können. Das Ganze wirkte bieder und harmlos, obwohl es während der dargestellten Periode in den Niederlanden an kleinem und großem Explosivstoff keineswegs mangelt.

Trotzdem war die Ausstellung lehrreich und in einzelnen Teilen selbstverständlich sehr eindrucksvoll. Vom 15. bis zum frühen 18. Jahrhundert hat Holland einen gewaltigen Beitrag zur europäischen Kunst geleistet. Er ist als Synthese von Thema, Motiv und Sehen aus dem Land und den herrschenden Lebensumständen entstanden, getragen von einer großen Zahl genialer Künstler, einem Geschenk der Natur. 1813, mit dem Jahr, mit dem die Ausstellung beginnt, ist dagegen

alles flau, konventionell, zweiter Hand. Absud des Realismus, von Romantik nur ein schwacher Hauch, was nazarenisch daher kommt dünne Akademie. Typisch der Werdegang eines Ary Scheffer, der als großes Talent in der Nähe von Géricault beginnt, um als erfolgreicher Maler des herrschenden (schlechten) Geschmackes in Paris zu enden. Es wäre nach der Ursache der Flaute zu fragen. Sie ist vielleicht in der vorhergegangenen Größe zu finden, die für das kleine Land Überanstrengung bedeutete. Es wäre interessant gewesen, diese Situation in der Ausstellung anschaulich zu machen.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts hebt sich die Kurve. Mit Jongkind, Josef Israels und Mauve tritt eine frühe impressionistische Malweise hervor, die zwar weder die Höhe des späten Turner noch die des frühen französischen Pleinairismus erreicht, aber voll echten künstlerischen Lebens ist. Diesen Malern steht der sonderbare, höchst bedeutende Matthijs Maris gegenüber mit geheimnisvoller, schleierartiger und formal doch sehr konzipierter Malerei, die an den ebenfalls zu wenig gewürdigten Carrière gemahnt. Alle diese Maler hätten breiter gezeigt werden können. Ihnen folgt als Spätimpressionist G. H. Breitner, künstlerisch ein Verwandter von Lovis Corinth, der viel in Holland gemalt hat.

In dieser zweiten Jahrhunderthälfte schnellte die Kurve mit der Erscheinung Van Goghs jäh empor. Die Zusammenhänge? Es wäre reizvoll gewesen, anhand der schönen, großen Gruppe der Van Gogh'schen Gemälde und Zeichnungen nach ihnen zu forschen.

Europäischen, wenn auch abseitigen Rang erreicht die holländische Malerei um die Jahrhundertwende mit Jan Toorop und Thorn-Prikker, wogegen der spätere expressionistische und surrealistische Beitrag unbedeutend bleibt. Um so größer ist die Bedeutung, die den drei Stijl-Malern, Van Doesburg, Mondrian und Bart van der Leek, zukommt. Zu ihnen wäre in einiger stilistischer Entfernung der von den Nazis als Widerstandskämpfer erschossene H. N. Werkman zu rechnen. Diese fundamental wichtige Gruppe, ein zentrales Phänomen der holländischen, der europäischen Kunst, war zwar mit vorzüglichen Werken vertreten, aber nicht im gebührenden Maß hervorgehoben.

Durch die Stijl-Maler war die bildende Kunst in Holland in einem neuen Sinn legitim geworden. Auf ihnen ruht moralisch – nicht stilistisch – die holländische Kunst der Gegenwart, die in der Ausstellung unter der Bezeichnung «nach 1945» erschien. Ihr war großer, proportional vielleicht zu großer Raum gegeben. Merkwürdig ist das Entfesselte, Wilde in

den Arbeiten von Appel, Corneille, Luciebert, Couzijn, Wagemaker, das dem calvinistischen Grundzug des Holländers so wenig entspricht. Es wird durch strenge Strukturen bei Visser, Constant oder Volten ergänzt, in deren Werken sich eine Transformation des Stijl-Denkens abspielt.

Die Ausstellung ist von einem buchgleichen, reich illustrierten Katalog begleitet, der neben einer allgemeinen Einleitung von H. L. C. Jaffé (auch in englischer Sprache) gehaltreiche Einzelabhandlungen zu den einzelnen Abschnitten der 150 Jahre enthält. Den Kurzbiographien der in der Ausstellung vertretenen Maler und Bildhauer ist jeweils ein Bild beigegeben, bald Selbstporträt, bald Photo – eine originelle, gute Idee und eine kleine Kulturgeschichte für sich.

H. C.

Londoner Kunstchronik II

Die australische Kunst hat in letzter Zeit in London weit über ihre Verdienste hinaus Anerkennung gefunden. Es ist für einen australischen Künstler leichter als für einen eingeborenen, in London berühmt zu werden. Tatsache ist, daß in der zeitgenössischen australischen Kunst ein Reservoir einer außerordentlichen künstlerischen Vitalität vorhanden ist, wenn auch wenig Originalität, mit wenigen Ausnahmen wie etwa Sidney Nolan, Charles Blackman, Arthur Boyd, Albert Tucker und Brett Whiteley («Australische Malerei» – Kolonialzeit, Impressionismus, Gegenwart – Tate Gallery). David Boyd ist ein weiterer australischer Maler, dessen Namen man sich merken sollte; seine malerischen Visionen sind von einer genuinen Monumentalität (Gallery One). Ferner wäre zu nennen Lawrence Daws mit seiner merkwürdigen Malweise, in der bedeutungsvolle abstrakte Formen zu melancholischen Landschaftsbildern werden (Matthiesen). Oliffe Richmond ist ein australischer Bildhauer, der die erdhaften Formen der Germaine Richier und ihrer englischen Epigonen sich zum Vorbild genommen hat (Molton).

Die amerikanische Malerei der Gegenwart kam in einer großen, umfassenden Ausstellung aller führenden Künstler, die in der Johnson Collection vertreten sind, zu Wort (Tate). Abgerundet wurde das Bild von den Einzelausstellungen etwa der POP-Produkte eines Hassel Smith (Gimpel), der lyrischen Vereinfachungen eines Milton Avery (Waddington), des farbreichen Kaleidoskops aus Erinnerungen an andere Zeitgenossen von Philip Guston (Whitechapel), der

informellen Leinwände Mildred Wohls (New Vision Centre), des katastrophischen Tachismus eines Paul Jenkins (Tooth), der pornographischen «menschlich-teleskopischen» Großformate eines Harold Stevenson (Robert Fraser), der naiven Tierbilder eines Darrel Austin (Arthur Jeffress) und – last, not least – der eruptiven Lichtpoeme der Alice Barber (New Vision Centre). Die Ausstellung «Neueste Entwicklungen in der Malerei V» (Tooth) hatte auch drei Amerikaner unter ihren Teilnehmern: Norman Bluhm, Sam Francis und Paul Jenkins.

Die moderne spanische Malerei hat als eine der wichtigsten Quellen der Inspiration kaum etwas von ihrem Einfluß auf die jüngere englische Malergeneration eingebüßt. Tooth stellte in einer ihrer Mischausstellungen Fermin Aguayo, Luis Feito, Antonio Lago, Manolo Millares, Antonio Saura und Antoni Tàpies vor. Die Marlborough Gallery zeigte drei weitere spanische Maler: Farreras, Sempere und Soria. Eine gleichwertige Attraktion stellte die Ausstellung von dreizehn japanischen Malern in der Marlborough Gallery dar; unter den Ausstellern befanden sich Künstler wie Yoshiwara, Teshigahara, Kodama und Tsudaka. Fünf neue gegenständliche Maler aus Italien zeigten ihre Arbeiten in der Piccadilly Gallery (Adami, Bergolli, Peverelli, Recalcati und Romagnoni). «Aspekte gegenständlicher Malerei in Schweden» wurden von der Crane Kalman Gallery angeboten. Unter den ausstellenden Künstlern befand sich auch Cliff Holden, ein Engländer, der Schweden zu seiner zweiten Heimat gemacht hat. Die anderen schwedischen Künstler waren Staffan Hallström, Axel Kargel, Evert Lundquist, Inge Schioler – von der älteren Generation – und Gustaf Sjöö. Die Woodstock Gallery stellte drei bisher unbekannte deutsche Maler vor: Bruno Bruni, Karl Heinz Dennig und Michael Witzemann-Ksell. Moderne tschechoslowakische Kunst wurde in Olympia ausgestellt; alle führenden Namen waren vertreten, unter ihnen Adolf Hofmeister, Ota Janecek, Josef Jira, Karel Soucek. Auch einzelne tschechische Künstler haben jetzt regelmäßig Ausstellungen in London. So hatte zum Beispiel Jiri Kolar eine Alleinausstellung in der Arthur Jeffress Gallery und stellte Ota Janecek Aquarelle in der Grosvenor Gallery aus.

Bruno Bolak ist ein überzeugender kanadischer Expressionist (Kaplan); Shin Kuno ein feinsinniger, phantasiebegabter Künstler aus Japan (McRoberts and Tunnard). Auch drei israelische Künstler hatten ihre ersten Alleinausstellungen in London: der begabte Lithographiker Tamir (Drian), der Manierist Menaham Gueffen (Gallery One) und der ex-

perimentelle Maler Yoël Schwarz (New Vision Centre). Die zweite Londoner Ausstellung des Schweden Evert Lundquist bestätigte ihn als einen der führenden Künstler des modernen Haute-pâte-Stils (Beaux-Arts). Der von Klee inspirierte Franzose Henri Edion (Crane Kalman) war für London eine ebenso große Überraschung wie Achille Laugé (1861–1944) von der Ecole de Paris eine wirkliche Entdeckung (Roland, Browse and Delbanco). Karskays informelle Konstruktionen (Hanover), Damianis informelle Malereien (Robert Fraser), Robert van Eycks surrealistische Abstraktionen (Brook Street Gallery), Clarita de Barros abstrakte Farbpanfaren (Drian), Rosalie de Merics mystische Figuren (Drian) – sie alle fanden ihren Anklang beim Publikum.

Drei ausländische Bildhauer wurden mit Nachdruck willkommen geheißen: Giacomo Baragli, ein begabter Schüler Manzùs, mit seinen entzückenden Bronzen (Crane Kalman), der Jugoslawe Zoran Petrovic (Drian) und der Amerikaner David Gould (New Vision Centre) – beide arbeiten in Eisen. Andere italienische Künstler waren Peverelli (Hanover), Guido Biasi mit seiner eigenen Version der Art Brut (Grosvenor), Schettini mit seinen «Ikonen» (Lincoln), Colombotto Rosso mit seinem surrealistischen Art Nouveau (Seven Arts), Mario Samona mit astronomischen Visionen (Molton), Secomandi mit seinem betonten Eregismus (New Vision Centre) und schließlich Vasco Bendini und Piero Raspi mit Vorstößen aufs Gebiet des Informellen (McRoberts and Tunnard). Elena Gapatyte ist eine litauische Künstlerin, die in St. Ives lebt. Ihre gegenständliche Kunst ist menschlich und ansprechend (Rawinsky).

Unter den Hors-concours-Ausstellungen dieser Saison ist an erster Stelle die bisher größte Retrospektivausstellung von Kurt Schwitters zu nennen, der heute ein Klassiker ist und als unerschöpfliche Quelle für alle die dienen kann, denen es an Erfindungsgabe mangelt. Die Marlborough Gallery zeigte eine gute Auswahl von Aquarellen und Zeichnungen von Oskar Kokoschka, Henry Moore und Graham Sutherland, ferner die erste Londoner Ausstellung von George Vantongerloo, einem der Veteranen des Konstruktivismus, und André Massons neueste Schöpfungen. Jean Arps große Retrospektivausstellung von Plastiken, Reliefs, Gemälden, Kollagen und Webarbeiten war die großartige Zurschaustellung eines der wahrhaft schöpferischen Modernen. Wenn sich auch in manchen Dingen wiederholend, war die Ausstellung dennoch höchst eindrucksvoll (The Arts Council, Tate). Henri Michaux' filigrantige Zeichnungen

(Robert Fraser) und Fontanas Malereien auf rosa Gründen (McRoberts and Tunnard) waren Manifestationen besonderer Talente. Lucien Pissaro erwies sich als ein liebenswürdiger Meister der impressionistischen Schule, doch ohne die Kraft seines Vaters (The Arts Council), Jack B. Yeats als ein wirklicher Expressionist, hier und da von der Statur eines Van Gogh oder Kokoschka. Henry Hayden, der frühe kubistische Maler, arbeitet heute in einem Stil des verfeinerten Primitivismus mit einem sicheren Sinn für Farbe und Komposition (beide: Waddington). Pajetta muß als ein Kolorist ersten Ranges und meisterlicher Beherrscher der Figuration angesprochen werden (Roland, Browse and Delbanco). Borens entfaltet den «grand goût» der Spanier, die Paris zu ihrem dauernden Wohnsitz gemacht haben (Crane Kalman). Eine sehr schöne Auswahl von Werken von Agam, Sonja Delaunay, Di Teana, Herbin, Mortensen, Schöffers, Tomasello und Vasarely erwies erneut, daß die Hanover Gallery für Qualität einsteht. Das gleiche gilt für Gimpel Brothers mit ihrer Auswahl von Lithographien Jean Dubuffets und von Tuscharbeiten Pierre Soulages. Die Berücksichtigung der verschiedensten Richtungen, die zu den besonderen Stärken der Tooth Gallery gehört, brachte in dieser Saison Werke zur Ausstellung von den holländischen Malern Karel Appel und Bram Bogart, den Franzosen Frédéric Benrath, Georges Mathieu und Pierre Wemaere, den Belgiern Corneille und Henri Michaux, dem Esten Thomas Erma, dem Dänen Asger Jorn, dem Schweden Bengt Lindström und dem Kanadier Jean-Paul Riopelle. J. P. Hodin

Museen

Kunstmuseen im Ruhrgebiet

Dem Ruhrgebiet, dieser mächtigen Kollektivstadt mit mehr als 5,5 Millionen Einwohnern, wird gemeinhin nur Kohle, Eisen, Stahl, Arbeitstempo und meist noch eine besondere Portion Schmutz zugemessen. Wer dann die Landschaft kennenlernt, ist erstaunt über ihre Schönheit; aber als Sitz der Museen wird der «Kohlenpott» kaum aufgefaßt. Es dürfte daher überraschen, zu hören, daß dieses Gebiet neben seinen Heimatmuseen über 23 Kunstmuseen verfügt und daß hier außerdem nicht wenig Kunst privat gesammelt wird. Das gilt nicht nur von alter Kunst (zumal der Niederländer), sondern auch von der

Aarau	Galerie 6	Anni Vonzun	5. Oktober – 23. Oktober
Ascona	Gallerie La Cittadella	Adriano Figini – Piero Selmoni	5. Oktober – 25. Oktober
Basel	Kunsthalle	Wassily Kandinsky Gruppe 33 Kopfbedeckungen aus Europa Technologie frühzeitlicher Waffen Max Kämpf – Rolf Tietgens Arp – Bissier – Nicholson – Tobey Alfred Gruber Raoul Dufy Hans R. Schiess	11. September – 20. Oktober 26. Oktober – 24. November 1. August – 31. März 1964 1. Juni – 31. Dezember 5. Oktober – 31. Oktober 15. Oktober – 31. November 14. September – 12. Oktober 26. September – 24. Oktober 25. Oktober – 25. November
Bern	Kunsthalle Gewerbemuseum Galerie Auriga Galerie Verena Müller Galerie Schindler Galerie Spitteler	Louis Moilliet Handwerk heute Fee Schlapper, Photographien Arthur Klingler Jean Cornu – Roland Guignard Fernand Giauque Oscar Wiggli Marguerite Osswald-Toppi	21. September – 27. Oktober 13. September – 13. Oktober 26. September – 24. Oktober 31. Oktober – 23. November 21. September – 13. Oktober 26. Oktober – 24. November 11. Oktober – 30. Oktober 19. Oktober – 10. November
Chur	Kunsthaus	Paul Martig	14. September – 13. Oktober
Genève	Musée d'Art et d'Histoire Galerie Iolas Galerie Georges Moos	Maria Jarema – Maria Hiszpanska-Neumann René Magritte Maurice Wenger	12 octobre – 3 novembre 7 octobre – 31 octobre 25 octobre – 16 novembre
Glarus	Kunsthaus	Glarner Maler	27. Oktober – 17. November
Grenchen	Galerie Brechbühl	Johannes Schreiter Joachim Block	21. September – 16. Oktober 19. Oktober – 13. November
Küsnacht	Kunststuben Maria Benedetti	Max Herzog	28. September – 25. Oktober
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie Bonnier	Section vaudoise des femmes peintres, sculpteurs et décorateurs – Aloyse Elie Lascaux	24 octobre – 24 novembre 26 septembre – 31 octobre
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Henri Châtillon Christiane Zufferey	28 septembre – 13 octobre 19 octobre – 3 novembre
Lenzburg	Galerie Rathausgasse Schloß	Marguerite Ammann Museen im Aargau	12. Oktober – 10. November 8. Juli – 3. November
Luzern	Kunstmuseum Hofgalerie	Sammlung E. Bührle – Sammlung R. Kaeppli Giovanni Hajnal	11. August – 27. Oktober 5. Oktober – 20. November
Rorschach	Heimatomuseum	Irene Kuratle	29. September – 27. Oktober
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Zünd	Buri – Iseli – Klotz – Lämmli – Spescha – Staub – Alfred Leslie – Kimber Smith Karl Uelliger	8. September – 19. Oktober 5. September – 19. Oktober
Sion	Carrefour des Arts	Paul Landry	12 octobre – 1 ^{er} novembre
Sissach	Schloß Ebenrain	Walter Eglin	28. September – 20. Oktober
Solothurn	Berufsschule	Armin Schwarzenbach	12. Oktober – 20. Oktober
Thun	Kunstsammlung Galerie Aarequai	Waadtländer Künstler Werner O. Leuenberger	14. September – 20. Oktober 4. Oktober – 5. November
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC Galerie im Weißen Haus	Emilio Stanzani Heinrich Bruppacher Albert Gerster Klaus Brunner	12. Oktober – 17. November 5. Oktober – 26. Oktober 21. September – 16. Oktober 19. Oktober – 8. November
Zofingen	Neue Sporthalle Zur Alten Kanzlei	Mensch und Planung. Eine Generation formt ihre Zukunft Fritz Ryser – Hans Schmid	14. September – 13. Oktober 28. September – 20. Oktober
Zürich	Kunsthaus und Helmhaus Graphische Sammlung Stadthaus Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Gimpel & Hanover Galerie Galerie Daniel Keel Galerie Läubli Galerie Lienhard Galerie Orell Füssli Galerie Palette Rotapfel-Galerie Galerie am Stadelhofen Galerie Staffelei Galerie Walcheturm Galerie Wenger Galerie Wolfsberg Galerie Renée Ziegler	Gesamtausstellung der GSMBA Alfred Kubin und seine Sammlung (Albertina, Wien) Werke aus städtischem Besitz Olga Fischli – Maria Christina Gradmann Jean Bünter – Gebhard Metzler Traugott Spiess Gisèle Pierre Gisela Andersch Karel Appel, Nus Otto Charles Bänninger Fritz Hug Hans Aeschbacher Adolf Funk Ernst Morgenthaler Werner Frei Verène Mettler Walter Kurt Wiemken Walter Meier Eugen Jordi Feuilles de la suite Vollard de Picasso Hans Schoellhorn – Alfred Sidler – Edith Alder Paul Klee. Werke von 1905 bis 1940	21. September – 27. Oktober 27. Oktober – Januar 1964 1. September – 31. Oktober 24. September – 13. Oktober 16. Oktober – 3. November 2. Oktober – 22. Oktober 23. Oktober – 12. November 4. Oktober – 5. November 4. Oktober – 9. November 5. Oktober – 7. November 24. September – 12. Oktober 3. September – 2. November 21. September – 19. Oktober 26. Oktober – 16. November 5. Oktober – 31. Oktober 3. Oktober – 29. Oktober 21. September – 10. November 12. Oktober – 31. Oktober 19. Oktober – 9. November 1. September – 15. November 3. Oktober – 2. November 7. September – 31. Oktober
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