

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 3: **Alterswohnungen - Jugendheime**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

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.



Kletterhortensie (*Hydrangea anomala petiolaris*) als Bodenbedecker
Photo: Georg Baur, Hamburg

strauch ist in Japan beheimatet und blüht weiß. Seine Schaublüten umkränzen Blütchen und bilden mit ihnen eine flache Dolde von 25 cm Durchmesser. Dank den efeuähnlichen Haft- oder Luftwurzeln rankt diese Pflanze mühelos an etwas angerauhten Mauern bis zu 10 m hoch. Ihre glänzend dunkelgrünen Blätter haben lange Stiele und sind breit eiförmig zugespitzt. Ihre Blütezeit beginnt im Juni und dauert bis in den August hinein. Leider fallen dann die vertrockneten Blüten nicht von selbst ab. Die Kletterhortensie liebt leicht feuchte, windgeschützte Lagen und kalkarmen, etwas lehmigen Boden. Sie bevorzugt Halbschatten, das heißt, wenn sie ausgiebig blühen soll, mehr Sonne als Schatten. Ihre Pflanzzeiten sind Frühling und Herbst. Karl Foerster schrieb vor mehr als dreißig Jahren über sie: «Die Kletterhortensie, das wundervolle, rührende Geschöpf, wirkt am schönsten als Baumkletterer. Ärger fehlt.» J. Hesse

Ausstellungen

Zürich

Englische Malerei der großen Zeit
Kunsthhaus
7. Januar bis 5. Februar

Die Ausstellung ist ein Unternehmen des British Council. Ein Komitee, an der Spitze Philip Hendy, Direktor der Londoner National Gallery, hat die Auswahl

aus zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen vorgenommen, mit der eine Generalübersicht über ein Säkulum englischer Malerei von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gegeben wird. Der repräsentative Charakter, das Traditionelle wird stark hervorgehoben – die Porträtmalerei vor allem, wenn nicht zahlen-, so doch gewichtsmäßig –, wodurch das Ensemble der Bilder einen kulturgeschichtlichen Zug erhält. Daß sich in den gezeigten hundert Jahren in der englischen Malerei revolutionäre Entwicklungen abgespielt haben, von denen aus starke Impulse auf die europäische Kunst ausgegangen sind, wird – obwohl Hauptwerke dieser Strömung vertreten sind – weniger spürbar. Wären die Akzente umgekehrt gesetzt worden, so wäre vielleicht eine faszinierende Ausstellung entstanden, die zugleich hätte zeigen können, in welcher merkwürdiger Weise aus einer gesellschaftlich und wirtschaftlich gesicherten Position Neues hervorbrechen kann.

Drei Gattungen prägen sich in der damaligen englischen Malerei besonders deutlich aus: die Porträtmalerei, das Sittenbild und die Landschaftsmalerei. Das Bedürfnis der oberen Schichten nach gemäßer Porträtierung und das Hervortreten großer Malerpersönlichkeiten steht in einem Wechselverhältnis. Den sozial selbstbewußten Menschen entsprechen eine Reihe souveräner Maler – eigentlicher Malerfürsten –, die sich auf die kontinentalen Porträtisten des 17. Jahrhunderts stützen. An der Spitze Gainsborough. Geschmackvoll, aber nicht minder effektiv, selbstbewußt im malerischen Gestus wie im Gestus der Dargestellten, aber oft auch mit einem Schuß Sentimentalität und Überhübschheit herunter bis zum anekdotischen Genuß des bellenden, springenden Hündchens. Anekdotisches auch bei den großen Porträts von Hogarth, die wenig von seinem kritischen Geist bemerken lassen. Das künstlerisch Entscheidende hat sich in den Porträts kleineren Formates ereignet – bei Reynolds und auch bei Raeburn –, bei denen der Mensch nicht nur von der wirkungsvollen Pose befreit erscheint, sondern wo mit befreiten malerischen Mitteln über das direkt Sichtbare hinaus in den Menschen und in das Unfaßbare, das hinter ihm steht, geleuchtet wird. Hier liegen die großen Leistungen der englischen Bildnismalerei, die in mancher Beziehung der Malerei eines Goya parallel läuft.

Das Sittenbild kommt in der Ausstellung deshalb zu kurz, weil Hogarth, der Bertolt Brecht des 18. Jahrhunderts, nur mit zwei weniger bedeutenden Beispielen dieser Gattung vertreten ist. Eine Ausstellung englischer Malerei dieser Periode müßte Hogarth in seiner Synthese the-

matischer Kritik und geöffneter Peinture zeigen. Ein liebenswürdiger, jedoch dünnerer Zeitgenosse Hogarths ist Joseph Highmore. Ein unbewußt kritischer Chronist der Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist Zoffany mit einem Bild eines englischen Sammlers inmitten des antiken Gipsfleisches. Zwischen Le Nain und Menzels «Eisenwalzwerk» steht Joseph Wright mit einem halb proletarischen, halb geglätteten Schmiedebild, Zoffanys «Zeichenschule» gibt ein optisch reizvolles Bild des Kunststudiums; seine «Indianische Witwe» führt stracks in den romantischen Kitsch des 19. Jahrhunderts.

Die entscheidenden künstlerischen Ereignisse spielen sich in der Landschaftsmalerei ab. Das 18. Jahrhundert war mit hübschen Beispielen holländisch-italianisierender Tendenz vertreten, die großen Vertreter der Wendung zur Synthese von Realismus und Peinture, Constable und Turner, mit Hauptwerken. Das Revolutionäre bei Constable wirkt nicht mehr aufreizend, weil sich von hier aus eine flache Ausbreitung bis in die Sezessionen ergeben hat. Turner dagegen hat seine unverminderte Kraft bewahrt. Dabei spielt nicht nur die kühne und höchst differenzierte malerische Optik, sondern eine merkwürdige, gleichsam präsymbolistische Verbindung mit der Romantik eine Rolle. Ruskin ist zwar der Prophet Turners gewesen; als künstlerische Gestalt erscheint er aber Baudelaire analog. Während die dritte große Figur der revolutionären englischen Malerei, Bonington, in der Ausstellung fehlte, lernte man in John Sell Cotman einen erstaunlichen malerischen Freigeist kennen.

Die Ausstellung fand in den unteren Räumen des Kunsthaus-Altbaus statt. Das sehr extreme Bildmaterial war schwer zu disponieren, und die getroffene Lösung konnte nicht befriedigen, was zum Teil an den zur Verfügung stehenden Räumen gelegen haben mag. Die repräsentativen Porträts standen an bevorzugter Stelle, Turner und Constable in einem kleineren Seitenraum. Vor allem Turner verlangt Wandfläche und Raum. Beides war ihm nicht gegeben. Der Besuch der Ausstellung war sehr stark. Die ältere Generation herrschte vor, die sich offenbar vor allem für die Bildnisse interessierte. Für den gesellschaftlichen Hintergrund? Für den «schönen» Gestus, für das geheim Anekdotische? Wäre die Ausstellung anders disponiert gewesen, so hätte sich vielleicht auch eine andere Wirkung eingestellt.

H.C.

Otto Charles Bänninger
Ausstellung zum 70. Geburtstag

Galerie Daniel Keel

20. Januar bis 4. März

Die Lebendigkeit von Bänningers Plastik hat innere und äußere Quellen. Von seinen Händen geformt, wirkt das Volumen des Steins locker und atmend, dann wieder gespannt und elastisch, mit Merkmalen des Wachsens, Reifens und Alterns. Die taktil differenzierte Oberflächenbehandlung ist zudem Ausdruck des Atmosphärischen, Reaktion und Antwort auf den umgebenden Raum, auf Nähe und Weite. In all dem ist Bänninger ein Bildhauer von echtem Geblüt.

Kraftvolle, in jeder Hinsicht überzeugende Werke, die einmütige Anerkennung fanden, hat der Plastiker vor allem als Porträtist geschaffen, am hervorragendsten vertreten durch die künstlerisch bedeutenden Bildnisse von Ramuz, Reinhart, Mayenfisch, die in der Ausstellung allerdings fehlen. Auch die gezeigten Männerbildnisse, ein früher Bronzekopf von Alberto Giacometti, ein später von Gottfried Jedlicka, derjenige des Malers Paul Basilius Barth und der vitale Kalksteinkopf des Bildhauers Remo Rossi, sind handwerklich frisch sowie prägnant oder bewegt im Volumen. Doch keine dieser Schöpfungen wächst derart über das handwerklich Solide und Lebendige zu voller Freiheit künstlerischer Neugestaltung hinaus, wie es in der sparsam kolorierten Büste der Plastikerin Germaine Richier geschieht. Hier werden Schönheit und Adel der menschlichen Erscheinung, Intensität und Transparenz des Geistigen, dazu die Einmaligkeit des Persönlichen als künstlerische Einheit intuitiv erfaßt und vollendet rein zur Darstellung gebracht. Die Gottfried Keller-Büste hingegen gehört kaum zu Bänningers Meisterwerken. Die frühe Bildniszeichnung seines Vaters, in der der Künstler in jedem Strich mit tastender Einfühlung die Lebendigkeit des Menschlichen berührt, nimmt als Gesamtwurf (noch deutlicher in der darnach ausgeführten, nicht ausgestellten Plastik) bereits die Grundform der Gottfried Keller-Büste vorweg, die nachträglich wie eine schwerflüssige Variante dazu entstanden ist.

In Anlehnung an bereits geschaffene Stilformen ist auch dieses und jenes ganz figürliche Werk konzipiert worden, so «Pomette» mit vorgestelltem Fuß nach altägyptischer Art. «Hommage à la peinture» übernimmt ihre würdevolle Haltung von der bekannten Statue der Pallas Athene im Parthenon. Neben der klassischen Formsprache der alten Griechen erneuert sich in Bänningers Werk auch der herbstlich überreife Spätstil der Antike. In zwei Fischen klingen Sinn und Liebe für die mittelalterliche Symbol-

sprache an, im Relief der Verkündigung Hinneigung zu schlichter, mittelalterlicher Frömmigkeit. Im jubelnden Ausdruck sinnlicher Lebensfreude mißt sich Bänninger mit Rodin, in der bäuerlichen Ruhe des Handwerklichen mit Bourdelle, seinem Pariser Lehrmeister, wobei an die Stelle französischer Unmittelbarkeit der Form da und dort schweizerische Eigenwilligkeit, auch Hodlersche Robustheit treten können. Das Problem, das die Jubiläumsausstellung aufwirft, ist danach die Frage der Wechselbeziehung zwischen übernommener und unmittelbar persönlicher Form: die vielfältige Fruchtbarkeit der plastischen Verwirklichung aber hat dieses Lebenswerk innerhalb seiner Generation zu einem der bedeutendsten werden lassen und ihm auf breiter Basis nationale Anerkennung verschafft.

H. D.

Walter Roshardt

Kunstkammer zum Strauhof

8. bis 29. Januar

Während die letzte größere Ausstellung zu Lebzeiten Walter Roshardts, in der Galerie Läubli, einen gleichsam diagonalen Querschnitt durch das Schaffen des Künstlers bot, wurde die Gedächtnisausstellung in der Kunstkammer zum Strauhof als eine Gesamtüberschau auf seine Arbeit als Zeichner und Illustrator veranstaltet. In über 120 Werken wurde offenkundig, mit welcher Liebe der im Herbst 1966 fast 70jährig Verstorbene die Details der menschlichen, vor allem weiblichen Figur mit seinem subtilen Stift hegte. Walter Roshardt war ein Schilderer jener heute fast verlorenen Schönheit, die dem Lächeln einer in sich gekehrten Frau innewohnt. Er war ein zutiefst allem Abstrahierenden abholder Deuter eines Ideals, das er auch als langjähriger Lehrer an der Zürcher Kunstgewerbeschule verkündete.

In der liebevoll-minuziösen Darstellung von Gesichtern, Hüften und Händen sah er die höchste Aufgabe des Künstlers. Der sorgsam geführten Linie schenkte er eine fast klassizistisch anmutende Akribie und Versunkenheit. Vielleicht wollte Walter Roshardt nur Reminiszenzen wiedergeben; unter Umständen hatte er keine primär künstlerischen Ambitionen, obgleich er wie kein zweiter den Wahrheitsgehalt jedes Kunstwerks zu entdecken wußte. Der orientalisierende Zug vieler seiner Darstellungen birgt gewiß manche unerfüllte Sehnsucht.

Man konnte diese Gedächtnisausstellung wie einen Abgesang an eine verschwundene Epoche empfinden. Bar jeder Intellektualität, doch erfüllt von einem Glauben an die sichtbare Erschei-

nung, die keine andere Version zuläßt als die gefühlsbetonte Wiedergabe, war Roshardts zeichnerisches Wirken. Besonders eindrucksvoll waren in dieser Gedächtnisausstellung die kleinen, ambulant entstandenen Skizzenblätter eiliger Passanten empfunden worden. In ihnen offenbarte sich die durch keine Spekulation getrübe Beobachtungsgabe Roshardts.

H. N.

Pierre Soulages

Gimpel & Hanover Galerie

14. Januar bis 18. Februar

Pierre Soulages, heute sechszwanzigjährig, gehört nach gegenwärtigen Begriffen der jüngeren Generation an. Er hat eine unverkennbare malerische Sprache entwickelt, die seit längerer Zeit als abgeschlossen erscheint. Sie besitzt eine bemerkenswerte innere Festigkeit; der Radius erscheint begrenzt; aber innerhalb der gegebenen Bildstrukturen mit ihren breiten, schwarzen, balkenartigen Gebilden sind erstaunliche Varianten möglich, durch die die Bilder eine unmittelbare Lebendigkeit von großen Reizen erhalten. Man wird vielleicht fragen, ob und wo diese Ausdrucksweise zur Routine wird. Bisher scheint diese Gefahr nur in geringem Maß zu bestehen, weil es Soulage gelingt, sich die Qualität, das heißt den natürlichen inneren Saft, die Kraft der Ponderierung, das Jedemalvon-neuem-Beginnen zu erhalten. Der breit dahinfahrende Pinselstrich spiegelt die Spontaneität des künstlerischen Vorganges; die altbekannte Thematik Soulages hat – bei näherem Hinsehen – doch nichts Abgebrauchtes.

Dies alles war an den fünfzehn Bildern der Ausstellung abzulesen. Sie stammten aus jüngster Zeit, mittlere und kleinere Formate, die der künstlerischen Wirkung günstig sind. Das Leben der schwarzen, großen Bildelemente beruht auf der in großen Proportionen auftretenden Kalligraphie – bis zum Plakathaften, was Gefahren in sich birgt –, dem Glanz der Dunkelheit und der Differenzierung des Pinseldruckes, durch die die Schwärze vor allzu großer Schwere oder Monotonie bewahrt wird. In die Schwarzstrukturen fügt Soulage dosierte Farbteile ein: tiefes Blau, branstiges Rot oder Gelb. Die Wirkung (realistisch umschrieben): Durchblicke durch verbranntes Gebälk oder durch in feuchter Atmosphäre glänzendes Waldholz. Ohne diese Assoziationen gesagt, führen die farbigen Bildteile in eine imaginäre dritte Dimension, in eine abstrakte Räumlichkeit, die, trotz der scheinbaren eher plumpen Schwere der Strukturen, gewichtsmäßig eine leichte Transparenz und Stille be-

sitzt. Soulages gehört ohne Zweifel zu den Malern von Rang, wenn auch nicht von höchstem Rang innerhalb der Malerei unserer Zeit.

Der Katalog der Ausstellung enthält ein paar gute Farbproduktionen. Wozu nur immer die endlose Aufzählung sämtlicher Ausstellungen in aller Welt? H.C.

Kunst der Nichtintegrierten

Galerie Obere Zäune

13. Januar bis 4. Februar

Die Ausstellung rief zwifache Reaktion hervor: Sie vermittelte fesselnde Einblicke in malerische Grenzgebiete, in denen es besonders intensiv und spannungsreich zugeht, wo Abgründe neben Flachheiten stehen, wo seltsame Verschlingungen und Vorstellungen des menschlichen Geistes zu Bild werden; es ergaben sich aber auch Bedenken, weil die jenseits der Grenzen stehenden Gebilde, die hier mit den Beispielen eines Geisteskranken repräsentiert waren, nicht unter derjenigen gestalterischen Kontrolle entstanden sind – mag der bildnerische Schaffenstrieb noch so intuitiv bedingt sein –, die eine der unabdingbaren Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens darstellt.

Die thematische Definition der Ausstellung stimmte nicht ganz; sie war, offenbar

auf Effekt ausgelegt, nicht völlig sachgemäß. Zum mindesten zwei der gezeigten Künstler, Robert Schürch und Walter Wiemken, liegen diesseits der Grenze, klar im Gebiet dessen, was eben Kunst genannt wird. Schürch (1895–1941) war nicht nur ein tiefer Zeichner, sondern er war auch erfüllt von künstlerischen Gesichtspunkten (manchmal in der Nähe Rouaults), die er genau so zu verwirklichen vermochte, wie sie ihn selbst bedrängten. So kompliziert Schürchs Leben war, so klar sind seine künstlerische Aussage und die zeichnerisch technischen Mittel, mit denen er sich aussprach. Obwohl Wiemken ein anderer Typus war, gilt das gleiche auch für ihn. Die Seltsamkeit der Welt und ihre unlogischen Zusammenhänge sind das Zentrum, um das er kreist. Ein Surrealist schweizerischer Provenienz, der im Skurrilen lebte und die Sicherheit der Hand und des Geistes besaß, das Skurrile zu fixieren und zu komponieren.

Scharf auf der Grenzscheide bewegt sich das Schaffen Louis Souters, von dem eine Reihe von Zeichnungen verschiedenen Typs tief beeindruckten. Geradezu wunderbar ein kleines Ölbild – Wolkenfarben –, das, wie uns schien, Nolde nicht nachsteht. Es sollte in einer öffentlichen Sammlung unterkommen.

Jenseits der Grenze steht Adolf Wölfli (geb. 1864), der den größten Teil seines Lebens in einer Heilanstalt verbrachte. Hier überall die anormalen Symptome der statischen, aber ruhelosen Wiederholungen, der bildnerischen Suada, großartig in der Intensität der Erscheinung, zugleich aber Musterbeispiel der abgehenden Kontrolle. Ein Fehler der Ausstellung, daß viel zu viel Blätter Wölfli's gezeigt wurden.

Zwei Außenseiter der jüngeren Generation, Friedrich Kuhn (geb. 1928) und Walter Steffen (geb. 1924) – der letztere mit auffallenden kompositionellen Repetitionen –, und der 1892 geborene, in Berlin lebende Friedrich Schröder-Sonnenstern ergänzten die Ausstellung. Von Schröder-Sonnenstern wird in Deutschland ziemlich viel geredet; er kommt der Neigung einer gewissen Wohlstandsskurrilität entgegen. Er selbst scheint mir ein echter primitiver und zugleich komplizierter Phantast zu sein, dessen bildliche Emanationen aus Traum, Wille, Angst und Verschlagenheit herauswachsen.

H.C.

Winterthur

Adolf Dietrich

Kunstmuseum

22. Januar bis 12. März

Die Gedächtnisausstellung zur zehnten Wiederkehr des Todestages des Malers (4. Juni 1967) darf als die bisher profilierteste Darbietung seines Lebenswerkes bezeichnet werden. Im großen Eingangssaal war eine sehr eindrückliche Reihe von Hauptwerken vereinigt, die vom Anfang der zwanziger Jahre bis 1940 reichte. Entschieden verspannte Bildräume mit prägnanten Kontrasten zwischen hellen und dunkeln Partien, dazu gegeneinanderoderineinanderverstrebte Formen und Richtungsakzente übernehmen hier die Führung. Fast jedes dieser Bilder ist in der räumlichen Dynamik frisch in Angriff genommen und ohne Ermüdung durchgehalten; es ruht zudem kraftvoll und kernhaft gewichtig in sich selbst. Neben Gemälden, die aus voller Freiheit des Schöpferischen entstanden sind, hingen nicht wenige von auffallend eigenwilliger, knorriger, in sich verschlossener Formbildung. Adolf Dietrich (1877–1957) war Kleinbauer im thurgauischen Berlingen, über lange Zeit auch Waldarbeiter, Tagelöhner oder daheim in enger Kammer Maschinenstricker. Früh begann er zu malen. Mit 55 Jahren hat er sich in einem Selbstbildnis in seltsam versteifter Haltung und mit verengten, fixiert blickenden Augen gesehen. Sein zu äußerster Detailgenauigkeit hinzielender Stil hängt offensichtlich nicht nur mit seiner Liebe zur Natur und seiner gebannten Ergriffenheit zusammen, sondern auch mit der Verhaftung aller echt Naiven an angeborene Grenzen. Im Unterschied zu Henri Rousseau, dem genialen, mythisch versunkenen Ahnherrn der modernen Naiven, drückt sich der Thurgauer Adolf Dietrich mit schweizerischer Nüchternheit und Realistik aus, mit unmittelbarer Hinwendung zum Monumentalen, Individuellen und protestantisch Hellen.

Ein kleinerer Saal war dem traditionsgebundenen oder eben gerade aus dem Dunkel zum Lichten aufbrechenden Frühwerk gewidmet. Der überraschend gewandelte Stil des Spätwerks führte zu neuen Höhepunkten der Ausstellung. Gepreßte Herbheit der Konturen weicht schmiegsamerer Linienführung und flächiger Ruhe. Das Kolorit verliert an Gedrängtheit und Schwere, wird schwingend und zart, winterlich kühl und duftig oder gefühlvoll romantisch. Das führende Motiv ist nun die in aller Stille weitgespannte Fläche des heimatischen Untersees, dazu eine Stetigkeit des Lichts, die dem Intimen die Größe des Ewigen gibt. Die Schollen- und Knospenform der



Adolf Dietrich, Niederlaufhund, 1939. Privatbesitz Zürich

Frühzeit verwandelt sich in eine Raumstrahlung von hauchzarter Körperlichkeit. Hinter diesem Formenwandel ahnt man, vergegenwärtigt durch einige kühn gewagte Kompositionen, eine verborgene innere Wandlung. «Hermelin und tote Möwe in Mondscheinlandschaft» (1908) gleicht einer erschreckenden Vision vom Verlöschen der Sonne und von totaler Vereisung. Zwei Jahrzehnte später hat ein verwandtes Motiv, das «Stilleben mit Enten, Eisvögeln und Fischen» (1925), alles Furchterregende verloren, ist zu einem Bild altholländischer Wärme und Gemüthaftigkeit geworden. Nach abermals zwei Jahrzehnten werden «Zwei tote Säger und Kolbenente in Winterlandschaft» (1947) in eine überhelle Raumferne entrückt. Nun sucht der alternde Künstler im Visionären Befreiung von aller Schwere.

H. D.

Wien

Europäische Plastik von Rodin bis heute

Museum des 20. Jahrhunderts

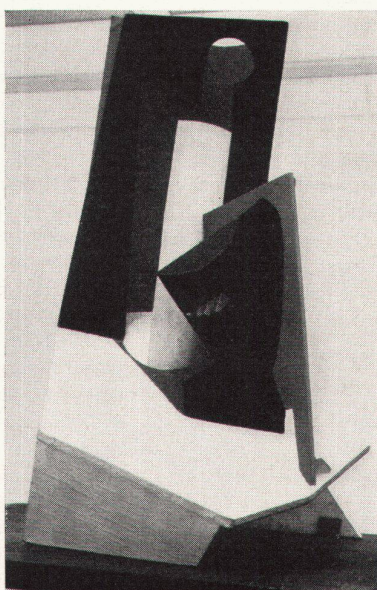
Eine neue Ausstellung des Wiener Museums des 20. Jahrhunderts gibt Rechenschaft über seine bisherige Sammelinitiative. Die Stilleben-Plastik «Glas und Flasche» des Henri Laurens ist von 1918 und ein Aufhänger der Wiener Ausstellung «Europäische Plastik von Rodin bis heute». Laurens' «Glas und Flasche» übersetzt das Formendenken des Kubismus konsequent ins Plastische. Ihre subtil und schlüssig ineinander verkanteten Holz- und Blechprofile sind polychromiert: weiß, blau, schwarz, grün. Das

ergibt eine noble farbige und formale Einheit, die ihresgleichen sucht. Die Montage «Glas und Flasche» ist ein Eckpfeiler in der neueren Kunstgeschichte. Sie ist im rechten Sinn des Wortes einzigartig, auch in dem an Höhepunkten gar nicht armen Œuvre des Henri Laurens, dieses Picasso der modernen Plastik.

Erstaunlich, daß derlei für Geld und gutes Zureden noch zu bekommen ist (und zu Bedingungen, die unter den Kunstjünglingen gang und gäbe sind, die bei der öffentlichen Künstlerfürsorge anstehen). Um so verblüffender, daß dieses Erststück der modernen Plastik für Wien und sein Museum des 20. Jahrhunderts gesichert werden konnte. Dieser kapitale Zuwachs, der vorläufig letzte in dem arg niedergekeibelten Ankaufsprogramm des Museums, ist keine vereinzelt Schwalbe. Direkt von Kahnweiler hat Direktor Werner Hofmann die Derain-Plastik «Kauernder» erworben, 1907, noch ein Jahr von Brancusis berühmtem «Kuß», entstanden und diesem merkwürdig verschwistert. Andere Hauptstücke der neuen Plastik in der Sammlung des Museums des 20. Jahrhunderts sind: Medardo Rossos «Buchmacher» von 1894, Duchamp-Villons «Porträt des Prof. Gosset», Picassos «Fernande» im Fahrwasser seiner berühmten «Rosa Periode», Otto Freundlichs zimmerhoher «Aufstieg», Etienne Martins «Großes Paar» und des frühverstorbenen Andreas Urteil von ungestümen Krämpfen gebuckelte «Flammende Venus».

Alles das (und noch mehr) hat sich allein in den letzten beiden Jahren im Wiener Schweizergarten neu eingestellt. Insgesamt an die hundert Einzelstücke hat das Museum des 20. Jahrhunderts in den sieben Jahren seit seiner Gründung an sich gezogen, das meiste davon durch Ankauf: Lehbruck's «Büste Fräulein K.», Archipenkos «Boxkampf» von 1914, Schlemmers Rundplastik «Abstrakte Figur», Laurens' «Großer Abschied» (dessen Modell auf dem Grab des Künstlers versetzt worden ist), Moores «Paleolithic Woman», Germaine Richiers «Krallenschensch», Alexander Calders Groß-Stabile «Römischer Reiter» und das von Fritz Wotruba für den Österreich-Pavillon auf der Brüsseler Weltausstellung geschaffene monumentale Figurenrelief machen das Museum zu einer wohlfundierten Schausammlung, die die Entwicklung in der modernen Plastik der letzten sechzig Jahre an kompetenten Beispielen verfolgen läßt.

Henri Laurens, Glas und Flasche, 1918. Holz und Blech, bemalt. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien. Photo: Otto Breicha, Wien



Das Wiener Museum des 20. Jahrhunderts und sein in unverhältnismäßig kurzer Zeit beschafftes Hausinventar sind, das muß mit dem notwendigen Nachdruck einmal gesagt sein, die geistige Leistung seines Direktors. Was er aus dem alten Fundus der sogenannten «Modernen Galerie» des kunsthistorischen Museums zu Wien übernehmen konnte, ist nicht mehr gewesen als der gewisse Tropfen auf den heißen Stein. Man hat, was die Kunst (und gar erst, was die moderne Kunst) angeht, in Österreich viel versäumt. Man hat den Fauvismus, Surrealismus, den Kubismus und die anfängliche Abstraktion gründlich verschlafen. Dem Kulturstaat Österreich, der sich seine Staatstheater und sein defizitäres Festspieleprogramm Jahr für Jahr viele Millionen kosten läßt, ist – bis heute – kein einziges Bild von Picasso, Braque, Kandinsky oder Max Ernst dafürgestanden, wie sie in Wuppertal, Ulm und Gelsenkirchen mit zur Tagesordnung gehören. Man hat dem österreichischen Staat unersetzlichen Schaden zugefügt, indem man ihm bei der Kunst Geld erspart hat. Man hat lange Zeit (und immer noch) Künstlerfürsorge mit dem Aufbau eines nationalen und internationalen Kunstbesitzes verwechselt. Darüber sind die Preise längst davongestürzt.

Daß Österreich dann aber doch noch (und jedenfalls ein paar Jahre lang) mitgehalten hat, beweist sein Museum des 20. Jahrhunderts. Vieles hätte nie und nimmer den Weg nach Wien gefunden, wäre nicht Werner Hofmann, als brillanter Autor, Eröffnungsredner und Experte gerade für die Plastik bestens empfohlen und eingeführt, mit Renommee und entschlossenem Einsatz immer wieder eingesprungen. Die mit erstaunlich unösterreichischem Tempo herangezuchtete Sammlung ist mit Person und Persönlichkeit Hofmanns untrennbar verknüpft.

Es heißt, aus der Not eine Tugend machen, indem man geschlossen vorstellt, was in siebenjähriger Amtsführung zusammengekommen ist. Weil das dem Haus zugebilligte Sparkontingent längst erschöpft ist (2,5 Millionen österreichische Schillinge für alle staatlichen Sammlungen: das ist mehr als zuwenig), wird die Plastiksammlung im Parterre des Hauses im Schweizergarten womöglich in eine dauernde Sonderausstellung münden. Trotzdem: aus lauter Verlegenheit ist eine glänzende Bilanz der bisherigen Sammeltätigkeit augenfällig geworden. Für wenig Geld ist im Schweizergarten eine moderne, ausgezeichnete Sammlung ausgezeichneter moderner Plastiken herangewachsen. Für «unser Geld» – und geradezu spottbillig.

Otto Breicha

Aarau	Aargauer Kunsthaus Galerie 6	Ballet und Bühnenbild. Jean Deroc als Choreograph Roland Guignard – Ilse Weber Viktor Surbeck	25. Februar – 27. März 4. März – 2. April 25. Februar – 25. März
Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Museum für Völkerkunde Museum für Volkskunde Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler	Basler Baurisse 1800–1860 Franz Danskin – Camille Graeser – Friedrich Vordermberge-Gildewart Haus und Wohnung Ikatgewebe aus Indonesien Hirtenkulturen in Europa Arbeiten ehemaliger Schüler der Allgemeinen Gewerbeschule Basel Sonia Delaunay, Tapis Pablo Picasso. Werke von 1932 bis 1965	11. Februar – 26. März 18. März – 16. April 17. Januar – 31. August 4. Februar – 31. Dezember 22. April – 31. März 4. Februar – 23. März 25. Februar – 7. April 10. Februar – 15. April
Bern	Kunsthalle Anlikerkeller Galerie Auriga Galerie Haudenschild+Laubscher	Acht junge englische Bildhauer Peter Baer Johan Peter Pernath Peter Rieben Roger Montandon	25. Februar – 2. April 4. März – 2. April 14. Februar – 18. März 21. März – 15. April 3. März – 3. Mai
Biel	Galerie Socrate	Elisabeth Kocher – Erwin Keller	4. März – 30. März
Carouge	Galerie Contemporaine	Gravures britanniques	16 mars – 12 avril
Duggingen	Galerie Rainreben	Marthe Keller-Kiefer	25. Februar – 2. April
Epalinges	Galerie Jeanne Wiebenga	Joachim Breustedt	23 février – 19 mars
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Jean-Baptiste Dupraz – Jean-Louis Tinguely	10 mars – 16 avril
Genève	Athénée Galerie Motte Galerie Zodiaque	Spiro Constant Rey-Millet Jacques Birr Fay Peck	2 mars – 22 mars 31 mars – 19 avril 8 mars – 28 mars 7 mars – 28 mars
Küsnacht	Kunststuben Maria Benedetti	Roberto Bort	18. Februar – 22. März
La Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux-Arts	Dorazio – Claisse – Direana	18 février – 19 mars
Lausanne	Galerie Bonnier Galerie Maurice Bridel Galerie Pauli	Reuterswärd Olivier Charles Ninon Bourquin Peintres contemporains anglais	23 février – 12 avril 2 mars – 22 mars 30 mars – 19 avril 16 février – 15 mars
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Anita und Bruno Gentinetta	11. März – 9. Juli
Luzern	Kunstmuseum Galerie Räber	Trudi Demut – Willi Müller-Brittneu – Heinz-Peter Kohler Chu Teh-Chun	19. Februar – 19. März 15. Februar – 15. April
Neuchâtel	Galerie des Amis des Arts	Paolo Roethlisberger	4 mars – 26 mars
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker Galerie Zum gelben Hahn	Köbi Lämmli Serge Poliakoff – Asger Jorn Max Kämpf	11. Februar – 27. März 20. Februar – 20. März 3. März – 6. Mai
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Paula Schudel-Petraschke – François Holl	26. Februar – 25. März
Solothurn	Berufsschule Galerie Bernard	Julia Braendle Otto Morach Teruko Yokoi	4. März – 18. März 18. Februar – 15. März 18. März – 19. April
Stein am Rhein	Galerie am Rathausplatz	Margareta Macke	31. März – 23. April
Thun	Kunstsammlung Galerie Aarequai	Eugen Früh – Adolf Herbst – Henry Wabel Ernst Ramseier	11. Februar – 19. März 11. März – 3. April
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC Galerie im Weißen Haus	Adolf Dietrich Karl Geiser Albert Gerster Oskar Dalvit	22. Januar – 12. März 4. März – 8. April 18. Februar – 15. März 18. März – 12. April
Zofingen	Galerie Zur alten Kanzlei	Adolf Herbst – Hedy Braus	17. Februar – 12. März
Zug	Galerie Altstadt Galerie Peter+Paul	Hans Falk Senta Sandhop	25. Februar – 19. März 25. Februar – 18. März
Zürich	Kunsthau Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Strauhof Stadthaus Atelier Bettina Galerie Beno Galerie Bischofberger Galerie Suzanne Bollag Galerie Bürdeke Galerie Form Gimpel & Hanover Galerie Galerie Semihä Huber Galerie Daniel Keel Galerie Läubli Galerie Obere Zäune Galerie Orell Füßli Galerie Palette Galerie zu Predigern Rotapfel-Galerie Galerie Walcheturm Galerie Henri Wenger Galerie Wolfsberg	Spektrum der Farbe. Eine Zürcher Privatsammlung Österreichische Zeichnungskunst von der Romantik bis zur Gegenwart (Albertina, Wien) Modellfall Citroën. Produktgestaltung und Werbung Lili und Walter Binder-Wipf Ankäufe aus dem Kunstkredit des Stadtpräsidenten 1966 Heinrich Eichmann Alexandre Istrati Frank Stella Josip Generalic Johannes Itten Guido Bucci Gottfried Jäger. Lichtgraphik Horizonte Kenneth Armitage – Lynn Chadwick Thöny Tamas Konok – Katharina Anderegg René Beeh Baumgarten und Bense, zwei Stuttgarter Gegensätze Rudolf Zender J. F. Liegme – Condé Georges Laporte Conrad Ulrich Barth Alfred Marxer «Derrière le Miroir» H. Clausen – Grosclaude – B. Guyer	9. März – 23. April 4. März – 15. Mai 18. Februar – 9. April 14. März – 2. April 1. März – 30. April 24. Februar – 24. März 10. März – 30. April 17. Februar – 18. März 21. März – 19. April 3. März – 4. April 11. März – 30. März 2. März – 18. April 24. Februar – 1. April 16. März – 19. April 15. März – 15. April 23. Februar – 18. März 3. März – 27. März 28. März – 14. März 4. März – 25. März 3. März – 6. April 23. Februar – 15. März 9. März – 4. April 10. März – 15. April 1. März – 31. März 2. März – 1. April
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12 und 13.30–18 Uhr Samstag 8.30–12.30 Uhr