

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 49 (1962)
Heft: 11: Nicht-Architektur - Architektur

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

sierte «Moderne Galerie» errichtete, obgleich schon Otto Wagner und seine Freunde mit dem Wort «modern» nichts zu schaffen haben wollten.

1938 fand die Schließung der Galerie statt, was der Erhaltung ihrer Bestände vielleicht sogar zum Vorteil gereichte und ihnen den Weg nach Luzern versperrte. Nach dem Kriege wurde erst recht das Österreichische hervorgekehrt und der Gedanke der Internationalität zurückgedrängt. Doch nach einigen Verschiebungen im kunstmusealen Verwaltungsbetrieb kam dann endlich 1958 die Rettung, als der Österreich-Pavillon in Brüssel des Architekten Karl Schwanzer durch Regierungsbeschluß zum Museum für die Kunst des 20. Jahrhunderts bestimmt und zum Umbau wie zur Aufstellung im Schweizer Garten am Südbahnhof in Auftrag gegeben wurde.

Drei Jahre sind seitdem vergangen. Dr. Werner Hofmann wurde die Leitung des künftigen Museums anvertraut, und die jetzige Eröffnungsausstellung sowie die in den letzten Jahren getätigten Ankäufe und verschiedenfristigen Leihgabenverträge beweisen zur Genüge, daß er die Baujahre nicht ungenützt verstreichen ließ. Der Bestand der dem neuen Museum gehörigen Werke, der jetzt die Hundertzahl reichlich überschritten hat, wurde in den besagten drei Jahren mehr als verdoppelt, wobei vor allem die Kunst nach 1945 in Malerei und Plastik zum Zuge kam, die auch dem architektonischen Charakter des neuen Hauses am ehesten gemäß ist.

Es ging jedoch auch darum, vorhandene Bestände abzurunden, da das Museum ja nicht nur aus finanziellen Gründen auf den Ankauf weltbekannter Meisterwerke der «Moderne» verzichten muß, sondern auch vor allem eine entwicklungsgeschichtliche Dokumentation bezweckt, die einer weitgehend unorientierten Öffentlichkeit den Problembereich der Kunst der letzten sechs Jahrzehnte erschließen soll. So wurden beispielsweise für den Kubismus Lipchitz, Duchamp-Villon und Gleizes, für die Konstruktivisten Mansouroff, Moholy-Nagy, van Doesburg, Richter, Dexel, Servranckx, Belling, Schlemmer und Delaunay erworben. Als Österreicher beziehungsweise Alt-Österreicher kamen Kupka, Hoelzel und Herbert Bayer hinzu.

Für die Kunst nach 1945 konnten neben schon längst museumsreifen Arbeiten von Ben Nicholson, Poliakov, Vasarely, Pignon und Vedova für die Malerei und Robert Jacobsen und Germaine Richier für die Plastik auch noch weniger bekannte Namen wie Cuixart, Wagemaker, Biasi, Bitran, Dewasne, Hilton und Haber erworben werden. Ein Drittel der Erwerbungen fällt der Plastik zu, schon weil Hofmann die Plastik ganz allgemein

noch nicht gebührend museumsmäßig gewürdigt sieht.

Insgesamt konnten rund dreißig Plastiken und etwa die doppelte Anzahl von Bildern für das Museum gewonnen werden, wobei die Dauerleihgaben eine beträchtliche Rolle spielen.

Was Hofmann, der ja das Museum nicht nur als ein solches von Malerei und Plastik versteht, sondern auch die Architektur und selbst Musik und Film einbezogen wissen will, im wesentlichen vorschwebt, ist für österreichische Verhältnisse ein ausgesprochenes Wagnis. Da soll nämlich nicht etwa das Museum eine Art Nachräumungsarbeit hinter der Entwicklung her betreiben, sondern vielmehr an ihren Fronten mitmarschieren, auch wenn dabei gelegentlich einmal ein Fehlgriff passieren sollte. Nicht das Gesicherte allein, sondern auch das Gewagte steht auf dem Programm, ein Gesichtspunkt, der bisher nicht gerade landesüblich war, aber gerade darum um so aufrichtiger zu begrüßen ist.

Der jetzigen Ausstellung sollen weitere ähnlichen Charakters folgen, bis einmal das Museum aus eigenen Beständen, die die österreichische Kunst mit der der ganzen Welt konfrontieren sollen (was beim ersten Versuch den Österreichern durchaus nicht schlecht bekommt), sich als eine nur noch gelegentlich durch Sonderveranstaltungen unterbrochene Dauereinrichtung etablieren kann. Es würde sich jedoch dabei empfehlen, auch noch andere Österreicher verschiedener Richtungen – es sei dabei an Max Weiler, an Werner Berg, an Ferdinand Stransky, an Theo Braun und Ludwig Merwart gedacht – in das Konzert hineinzuziehen. Sie gäben keine schlechte Stimme ab. Jorg Lampe

Ausstellungen

Bern

Gustave Courbet

Kunstmuseum

22. September bis 18. November

In den letzten Jahrzehnten hat das Berner Kunstmuseum in konsequenter Fortführung und ziemlich rascher Aufeinanderfolge Ausstellungen französischer Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts gebracht. In diesem Zyklus wird nun eine Courbet-Ausstellung gezeigt, die rund neunzig Werke der Ölmalerei, Zeichnung und Lithographie (inbegriffen eine Porträtbüste) umfaßt und sich das Ziel setzt, in zum Teil wenig bekannten oder sogar

erstmalig öffentlich gezeigten Stücken, vor allem den Landschaftler, Stillebenmaler und Porträtisten Courbet zur Schau zu bringen. Die Konzentration auf diese Schaffenslinien mag sich schon aus der Zwangslage ergeben haben, daß von den berühmten großformatigeren Museumsstücken – die den Realisten der Figurenmalerei repräsentieren – viele wegen der Gefahr der Beschädigung nicht mehr auf die Reise geschickt werden. Da die letzten Jahre im In- und Ausland mehrfach Courbet-Ausstellungen gebracht haben, hatte das bernische Unternehmen ohnehin mit einer starken Zurückhaltung der Leihgeber zu kämpfen. Um so erfreulicher, daß weniger bekannte Seiten des Malers, oft in intimen, malerisch ungemein schönen Mittel- und Kleinformaten, durch reichhaltige Bildreihen belegt werden konnten.

Gustave Courbets Parole, die er in kämpferischer, ja herausfordernder Art aufstellte, war ein entschiedener Realismus, der sogar über die sozialen Sujets eines Millet und Daumier noch hinausging. Dem Idealstil, Neoklassizismus und der romantischen Phantasie (von David, Ingres und Gleyre bis zu Delacroix) setzte Courbet die Stoffwelt der unbeschönigten Wirklichkeit und einer sachgetreuen Landschaftsdarstellung entgegen. Er setzte übrigens auch seine eigene Person in den Dienst dieser Idee, die von einer ausgesprochen sozialrevolutionären Gesinnung getragen war: er trat 1871 dem Aufstand der «Commune» bei und wurde in der Folge zum Sträfling und politischen Flüchtling.

Mag all dies nach «demokratischer Kunst» klingen, so sind wir bei Courbet trotzdem in einem Umkreis der reinen, formfüllenden Malerei von künstlerischer Vollendung. Gerade die Berner Ausstellung, die nicht mit den typischen und attraktiven Sujets Courbets der äußerlichen Wirkung dient, vermag die Qualität der Malerei an sich aufs deutlichste zu belegen. Es manifestiert sich hier ein Genie der Farbe, ein Meister der gesättigten, zu vollen, schweren Akkorden gesammelten Tonwerte. In den frühen Bildern der Vierzigerjahre lernt man vorerst hauptsächlich den Porträtisten kennen, und zwar nicht ohne gewisse romantisch-empfindsame Züge, die weniger den Realisten als den Maler im Stil der ersten Jahrhunderthälfte zeigen. Im weiteren Verlauf der (im Prinzip chronologisch aufgebauten) Ausstellung werden noch prachtvoll gerundete Leistungen der Porträtkunst Courbets gezeigt. Der eigentliche Zweck der Berner Ausstellung – Courbet als Landschaftler und Stillebenmaler zu zeigen – erfüllt sich gleichfalls durch eine stattliche Zahl charakteristischer, wenngleich in der Schauwirkung unterschiedlicher Werke.



1



2

1
Gustave Courbet, Blumenkorb, 1853. Kunsthalle
Bremen

2
Gustave Courbet, Die Quelle der Loue, 1863.
Kunsthau Zürich

Früh schon tritt die Juralandschaft auf, zu der der Maler stets wiederkehrt und in der er verweilt: sachgetreu gemalte Bilder der mit Felsen durchsetzten Weidegründe und dunkeln Wälder, in mehrfacher Wiederholung auch das eher düstere, vom Grau der Kalkfelsen bestimmte Motiv «La grotte de la Loue». Eine zweite ausgiebige und imposante Stoffwelt eröffnete sich dem Maler mit dem Meer, das in milder Abendstimmung wie in stürmischer Bewegung, am flachen Strand wie an der Falaisküste erfaßt wird. Nahe angesprochen wird man sodann von den Genfersee-landschaften, die Courbet während der Zeit seines politischen Exils in La Tour-de-Peilz gemalt hat. Sie dürften zu den Marksteinen in der Geschichte der Alpenmalerei und der Darstellung der Schweizer Landschaft gehören. W. A.

Fred Stauffer

Kunsthalle

8. September bis 14. Oktober

Für diese Jubiläumsausstellung wurde das Dezennium vom 60. bis zum 70. Lebensjahr des Malers zugrunde gelegt, und es erwies sich als eine Schaffensperiode von außerordentlicher Fruchtbarkeit und zielbewußter Konzentration auf die Darstellungsgebiete, auf denen Stauffer sein Bestes zu geben hat.

Vor zehn Jahren brachte die Kunsthalle Bern zum 60. Geburtstag des Künstlers ebenfalls eine Gesamtausstellung, damals mit Werken von 1921 bis 1952. In der Rückerinnerung kann man sich eine Gesamtlinie dieses reichhaltigen, lebensträchtigen, gestalterisch stets leidenschaftlichen Schaffens rekonstruieren, und es zeigt sich dabei, daß die Naturanlage und stilistische Entschlossenheit des Malers von Beginn an die Grundzüge vorzeichnete und damit dem Lebenswerk ein einheitlich unverkennbares Gepräge mitgab. Unverkennbar ist aber auch, daß die linearen Formulierungen Stauffers – diese groß ausholenden, zusammenfassenden, sehr festen Umzirkelungen, die man nicht zu Unrecht mit Munch verglichen hat – immer bestimmter und lapidarer geworden sind, daß die farbliche Ausdeutung der Gegenstände immer kühner und fortschreitend mehr symbolhaft und vom Seelischen her bestimmt wurde, daß mit einem Wort der Maler unabhängiger vom Zufälligen der Erscheinungen wurde, zugunsten einer konsequenten Typologie in der Naturdarstellung. Man stößt bei Stauffer sofort auf einen innern Kern, wobei man bei all der äußern Kraftentfaltung im Format und der gestalterischen Intensität nicht übersehen darf, daß diese Empfindungswelt sicher sehr subtil und differenziert ist, denn sie heftet sich – in der Landschafts- wie in der Menschendarstellung – gerne an die Besonderheit, an das Tieferliegende. Man kann die Probe dafür nicht zuletzt an der Reihe der Selbstdarstellungen machen, von denen die Ausstellung ein paar sehr markante Stücke brachte.

Auch die weiteren typischen Schaffensgebiete des Malers waren reichhaltig und eindrucklich belegt. Mit zum Impo- santesten im Gesamtschaffen Stauffers gehören die großen Kompositionen, bei denen eine Menschengruppe – meist in aktiver Tätigkeit – in einem eng zugehörigen Landschafts- oder Innenraum dargestellt ist. Es liegt im Wesen von Stauffer vereinheitlichender, zusammenfassender Malweise, daß Figur und Raum hier eine sehr enge Bindung eingehen, man möchte sagen: in fast schicksal- hafter Art. Ein Charakteristikum Stauffer ist sodann das Porträt in Hochfor-

mat, das den ganzen Menschen stehend erfaßt und ihm die Einheit der Gesamt- erscheinung gibt, über den Einzelfall hin- aus. In sehr großer Zahl fanden sich so- dann die Landschaft, auch in der Technik der Ölstiftzeichnung. Stauffers Neigung und Fähigkeit, einer feuchten, bewegten Föhnstimmung, einem grauen Tag der Zwischensaison mit fleckenweise gela- gertem Schnee, einer Vorstadtgegend, einer Industrielandschaft oder einem Bauplatz das adäquate Gesicht zu ge- ben, steht hier im Vordergrund. Manches Stück erreicht dabei monumentales For- mat. Auch das alpine Thema und – in zwei der schönsten Bilder der Ausstel- lung – die Kanäle und Palastfronten von Venedig sind gewichtige Bestandteile im Gesamtbild des Staufferschen Schaf- fens.

W. A.

Frauenfeld

Adolf Dietrich

Kirchgemeindehaus

22. September bis 12. Oktober

Jede Begegnung mit den Werken Adolf Dietrichs ist eine Vertiefung. Was man zu kennen glaubte, ist immer wieder neu, und es erweist sich, daß seine Bilder nicht so schnell auszusehen sind. Der Zauber, der von ihnen ausgeht, hat nicht abgenommen, aber man ist vielleicht bes- ser in der Lage, nach dem Warum zu fra- gen. Gewiß, Dietrich ist der Maler der Wirklichkeit, einer sehr kleinen, sehr be- schränkten Wirklichkeit. Das Stück Welt, das er sah, war klein; was er aber darin sah, war unerhört reich, war so reich, daß er wählen konnte, ohne daß der Betrach- ter das Gefühl hat, er habe fortgelassen. Und doch hat Dietrich nur die Einzelhei- ten kopiert – ob bewußt oder unbewußt ist im Grunde nicht so wichtig –, die künstlerisch wesentlich waren. Und ge- rade hier staunen wir ob der bewunde- rungswürdigen optischen Qualität seines Sehens. Seine Bilder sind unerschöpflich an offenbaren und geheimen «correspon- dances». Das Spitzenwerk eines weißen Krägleins nimmt die feinen Fältelungen der geschrumpften Haut im Gesicht einer alten Frau wie unabsichtlich auf und führt sie fort als optisches Leitmotiv; aus Futterbarren quillt zottiges Gras und auf dem Leib des Lammes wächst grasige Wolle; zierliche Streifen ziehen sich durch das Gefieder von Eichelhähern und über die glatte Haut von Zierkürbissen; getüpfelt ist das Köpfchen der Vögel und von Kernen gesprengelt das Innere eines angeschnittenen Kürbisses; fast schwarze Bäume schneiden lange zak- kige Silhouetten aus einem Abendhim-

mel, und dasselbe tun langezogene dunkle Wolken; im Bodensee lebt der ganze Himmel auf, und im Himmel ist der ganze See enthalten. Dietrichs Gegenstände sind kommunizierende Gefäße, in denen das optische Niveau immer gleich hoch steht. Nie aber hat Dietrich zu verfälschen brauchen, nie ist er der Natur untreu geworden. Die Himmel mögen noch so glühen, so sind doch Tag und Stunde wahr. Aus der Tiefe des Sees steigt Frost auf, der Winter ist nahe. In brachen Feldern schlummert der Vorfrühling. Vom Ofen geht wohlige Wärme aus. Wie kommt das alles in die Bilder? Wir wissen es nicht, wir spüren bloß die Lauterkeit, die aus der Wirklichkeit schöpft, um uns in ihrem Gefäß die Wahrheit zu reichen. P. Bd.

Robert Lienhard

Galerie Gampiroß

8. bis 28. September

Diese Ausstellung, die 21 Plastiken aus Bronze und Gips sowie einige Zeichnungen vereinigte, war gut geeignet, Denken und Schaffen des Winterthurers Robert Lienhard erkennen zu lassen. Den ersten Hinweis auf die Denkgegenstände des Künstlers, die das gegenwärtige Werk bestimmen, gaben die Werktitel, deren Wiederholungen im übrigen anzeigten, daß ihnen auch thematische Bedeutung zuzumessen ist. Wenn Lienhard an «Kapitellen», «Karyatiden», «Hieratischen Figuren» und «Sauriern» arbeitet, ist das deshalb auch mythisch zu verstehen; es sind keine einmaligen Vorwürfe. Entsprechend den Bezeichnungen ließ sich der Ausstellungsbestand in rundlich-geschlossene, in vertikale und in horizontale Gestaltungen einteilen. Trotz dieser Betonung der Dimensionen (die «Saurier» zum Beispiel erstrecken sich auffallend horizontal), ist allen Figuren ganz deutlich ein gleicher Sinn, eine gleiche künstlerische «Formel» eigen. Das drückt sich darin aus, daß Lienhard seine Werke aus Teilen zusammensetzt oder wenigstens diesen Eindruck erreichen will. Die Saurier entwickeln sich aus solchen Teilen oder Stücken, die spitz und kantig in rhythmischer Ordnung zusammengesteckt sind und den Eindruck «Saurier» plastisch wie inhaltlich treffend erwecken. Lienhard arbeitet allerdings nicht mit dornigen Teilen; sein Verhältnis zum Plastischen berücksichtigt sehr die Fläche. Bei den «Hieratischen Figuren» tragen die Flächen ebenso zum Gelingen des Ganzen bei wie die kubische Fülle. Der Eindruck der Zusammensetzung oder der Durchdringung von Teilen verdichtet sich bei den «Kapitellen» zu dem des kompakten massiven

Gegenstandes. Wenn dieses Zusammensetzen oder Zusammenstecken von Teilen als das schöpferische Credo gesehen werden darf (es darf darin vor allem nicht nur eine Variation technischer Möglichkeiten gesehen werden), so erweisen sich die geballten «Kapitelle» als die reifsten Gestaltungen. Mit ihren dynamischen Begrenzungslinien und Begrenzungsflächen, ihrer Asymmetrie als Ausdruck individueller, geschmacklicher Ordnung sind sie Symbol moderner Empfindung und markieren gewichtig den Gegensatz zu den klassischen Kapitellordnungen. Lienhard hat damit eine überzeugende Form seiner künstlerischen Absichten gefunden. Die nächsten Probleme dürften in einer weiteren subtilen Durchformung und in der Erprobung neuer innerer Spannungen gesehen werden. Go.

Lausanne

Serge Poliakoff

Galerie Bonnier

du 20 septembre au 20 octobre

C'est une exposition d'une exceptionnelle importance que celle qu'a présentée récemment la Galerie Bonnier. Serge Poliakoff n'a, en effet, cessé depuis 1940 de s'affirmer comme l'une des plus fortes personnalités de l'abstraction moderne, et l'on a rarement eu l'occasion, même à l'étranger, de voir de ses œuvres des ensembles aussi riches en nombre et en importance que celui-ci. Une vingtaine d'huiles, dont beaucoup de grand format, des gouaches, une dizaine de lithographies en couleurs, toutes récemment sorties de l'atelier de l'artiste, il y avait là, on en conviendra, de quoi apporter une large information sur l'un des artistes les plus prisés de notre époque. C'est aussi l'occasion de constater les étonnantes ressources d'un esprit jamais à court d'invention, ce que démontre à l'envi l'infinie variété d'un art apparemment réduit à quelques formules très simples. Aucune redite, pas la moindre monotonie dans ces compositions si magistralement picturales, mais les témoignages constamment renouvelés de la logique et de l'unité d'une création originale, libre de toute recherche d'effet et qui cependant agit avec une étrange certitude sur notre sensibilité.

Peintre-né, Poliakoff atteint d'instinct à l'émotion qui naît de l'assemblage des plans selon un ordre mystérieux, de ce prodigieux concert où jouent à part égale les subtils décrochements des contours qui délimitent les taches de

couleurs, et cette manière de conversation à voix basse qu'entretiennent entre elles ces couleurs elles-mêmes. Conduit par son sens hiératique, l'artiste construit patiemment ses vastes superficies qu'animent des rythmes essentiels et ce frémissent qui lui est particulier qui confère à la tache colorée espace et profondeur. Si, en effet, finalement Poliakoff doit, sans doute, beaucoup aux post-cubistes pour ce qui concerne l'organisation du tableau, il ne sacrifie point à la rigueur de la froide géométrie et, avec un lyrisme contenu, joue en virtuose d'une polychromie subtile où se retrouvent souvent les effets du rapprochement audacieux de différentes nuances d'une même couleur.

Echappant, en fait, à tout système codifié, à tout groupement doctrinaire, mi-sorcier, mi-médium, Poliakoff reste l'un des créateurs les plus attachants de la deuxième génération de l'Ecole de Paris. G. Px.

Solothurn

Englebert van Anderlecht

Galerie Bernard

1. bis 28. September

Der Belgier Englebert van Anderlecht starb 1961 43jährig. Sein Tod fiel in eine für sein Werk wichtige Zeit. Man empfand dies in der retrospektiv angelegten Ausstellung deutlich. Es lag kein abgerundetes Werk vor; dem Vorhandenen wird jedoch allmählich vermehrte Beachtung entgegengebracht. Die in Belgien, Deutschland und Holland vorgeesehenen Gesamtausstellungen werden erst einen Überblick über das hauptsächlich in den letzten Jahren entstandene Werk ermöglichen.

Die Ausstellung gab vorerst einen Einblick in die Schaffenszeit von 1943 bis etwa 1946, während der Cézanne als Lehrmeister deutlich dominierte, denn in Malerei und Zeichnung war ihm van Anderlecht verpflichtet. Die wenigen unabhängigen Arbeiten jener Zeit, in denen die Gegenstandsfarbe aufgegeben und das Objekt in wenige Flächen aufgeteilt wurde, ließen einen mehr oder weniger gleichgültig. Einerseits der Verpflichtung an Vorbilder bewußt und andererseits von der Problematik eigenen Gestaltungswillens gedrängt, zog sich der Maler jahrelang aus der Öffentlichkeit zurück mit dem Anliegen, die ihm gemäßen Ausdrucksmittel zu finden. Erst 1955 schuf er «Monde du silence», zu dem die Ausstellung drei Vorarbeiten enthielt. Die Zurückgezogenheit hatte keinen Unterbruch in seinem Schaffen zur Folge. Die ersten Arbeiten von 1954/

1955 der Ausstellung zeigten, daß eine vollständige Neuwertung stattgefunden hatte. Das Formvokabular war anfänglich fast skurril, aber die Weiterentwicklung setzte sofort ein. Es schien, daß das Erlebnis der nun gewonnenen Gestaltungsfreiheit den Maler hektisch vorangetrieben hatte. In den späten Blättern von 1960 war der Bildaufbau klar, die Geste aggressiv und kräftig. Einen Höhepunkt bildete die Bleistiftzeichnung von 1960.

Die stets großformatigen Bilder der letzten Jahre waren geprägt von der bis an die Grenze des Erträglichen gespannten Gestik und der hinzugekommenen, teilweise grellen Farbigkeit. Nach den Bildern der vorangegangenen Periode der Schwarz-Grau-Weiß-Malerei (1957/58) empfand man diese Bilder als einen überquellenden Farbenrausch und eine ungeheure Herausforderung, der man sich nicht entziehen konnte. Es war deutlich fühlbar, daß sich van Anderlecht der formalen Mittel mächtig wußte, während die Farbe das neue Problem bedeutete. Der Maler starb mitten in dieser Auseinandersetzung, und man spürte deshalb den plötzlichen Abbruch seines Werkes besonders deutlich. Dieses Ende wirkte tragisch, wenn man aus den Werken die fiebrige Hast zu empfinden vermochte. Vieles, wozu die letzten ausgestellten Bilder die Anzeichen enthielten, blieb ungeschaffen.

André Kamber

Zürich

Jean Arp

Galerie Renée Ziegler

27. September bis 20. Oktober

Eine erstaunlich reichhaltige Zusammenstellung Arpscher Werke aus Arps sämtlichen bildnerischen Schaffensgebieten und aus allen Perioden seiner Arbeit. Nach der großen Basler Ausstellung des vergangenen Sommers ein wundervolles, intim wirkendes (und daher um so berührenderes) Nachspiel. Verzicht auf perfekte Anordnung und Aufstellung. Absichtslos. Aber doch kam etwas zustande, das in seiner Lebendigkeit, seinem Wechsel der Gattungen und Perioden an die Situation in einem Atelier erinnerte. Vielleicht sogar an Arps Atelier in seinem neuen Tessiner Haus in Solduno, von wo auch ein Teil des ausgestellten Materiales gekommen ist.

Wie immer überrascht die Lebendigkeit innerhalb einer bestimmten formalen Homogenität. Ständig spielt die Phantasie, das Entdecken von Varianten der

Form (nicht Variation), Witz und Drohendes zugleich. Eindringen in Fläche, Lineament und in die Eigenschaften des jeweils in Anwendung gebrachten Materiales. Wenn der Zufall mitspielt, dessen Funktion in der bildenden Kunst Arp sehr frühzeitig entdeckt hat, und wenn Möglichkeiten der Austauschbarkeit «angeboten» werden, so setzt Arp mit großer Sicherheit und Selbstverständlichkeit die Grenzen, an denen der Zufall fixiert, die Austauschbarkeit aufgehoben wird. Die Bedeutung der Prinzipien wird in ihre Schranken verwiesen. Sollte man einzelnes hervorheben, so wären es unter anderem einige Collagen, deren Entstehungszeit mit dem Jahr 1915 angegeben war. Also zwar *nach* Picasso und Braque, aber *vor* Dada und Schwitters, dessen frühen Klebebildern mit dicken Kartons sie nahestehen. Sodann einige farbige, teils aquarellierte, teils mit Collage kombinierte Zeichnungen aus allerletzter Zeit. Hier lebt, was in Klee lebte. Reminiszenzen von virtuell und faktisch Gesehenem, primär faßbar in den Umrissen, bildgefaßte, klar gesagte Vorstellung – Konkretion im ursprünglichen Sinn, wie ihn Arp vor mehr als dreißig Jahren verwendet hat. H. C.

Richard P. Lohse

Kunsthaus

21. September bis 21. Oktober

Lohse ist in Zürich gewiß nicht unbekannt. Seit Jahren begegnet man seinen Werken in Gruppenausstellungen. Vor bald zwei Jahren widmete ihm die Galerie Lienhard eine gut disponierte, schöne Schau. Aber Lohse mußte das sechzigste Jahr erreichen, bis ihm das Kunsthhaus die Reverenz einer umfassenden Darstellung seines Schaffens zuteil werden ließ. Erfolgreiche Ausstellungen in Ulm und Amsterdam (Stedelijk Museum) sind vorausgegangen, die Lohses ohnehin bedeutenden Namen in der europäischen Kunstwelt festigten. Ein kleines, von Hans Neuburg unter Mitarbeit von Frau Alis Lohse im Verlag Arthur Niggli, Teufen, herausgegebenes Heft zum sechzigsten Geburtstag dokumentiert den Widerhall, den Lohse bei Künstlern, Kunstfreunden und Kritikern Argentinien, Deutschlands, Englands, Hollands, Italiens und der Schweiz gefunden hat.

Lohse, den Lesern des WERK wohlvertraut, ist ein komplexer Typus. Primär, seiner eigenen Zielsetzung nach, Maler. Gelernter Graphiker mit einem konzentrierten, scharf umrissenen, vielseitigen Œuvre, Ausstellungsfachmann und Publizist mit produktiver Redaktorenpraxis, einer der stets anregenden Köpfe des

Schweizerischen Werkbundes, dessen Zentralvorstand er viele Jahre angehörte, Vertreter einer strengen und doch toleranten künstlerischen Gesinnung (um das leidige Wort Philosophie zu vermeiden). Es wäre reizvoll und wichtig gewesen, den ganzen Umkreis dieses Schaffens und Seins aufzuzeigen, das in gewisser Beziehung als paradigmatisch zu bezeichnen ist. Paradigmatisch für das, was Konkrete Kunst genannt wird. Wichtig für die aufsteigende Generation, von der sich ein bestimmter Teil, wenigstens in der Schweiz, intensiv dafür interessiert, was im Bereich dieses künstlerischen Idioms geschieht.

Die Kunsthhaus-Ausstellung beschränkte sich, wohl im Einverständnis mit Lohse, auf das malerische Schaffen des Künstlers. Die Reihe der Bilder – der Katalog zählt 135 Nummern – begann mit dem Jahr 1942, als Lohse vierzig Jahre alt war, und führte bis zum laufenden Jahr 1962. Nach Angabe der minutiös redigierten biographischen Daten des Kataloges begann das malerische Schaffen schon 1917, und die dort mitgeteilten Hinweise lassen vermuten, daß Lohse während der fünfundsiebzig Jahre vor 1942 sich mit interessanten künstlerischen Problemen beschäftigt hat. Auch wenn die Frühwerke – wir wissen nicht, ob solche erhalten sind – ganz anders ausgesehen haben als das Spätere, oder gerade deshalb, wäre es interessant und wertvoll gewesen, wenigstens einige Beispiele kennenzulernen. Um so mehr, als zwei der frühesten gezeigten Bilder von 1942 mit heiterem Elan, großer kompositioneller Sicherheit und meisterlicher manueller Ausführung eine exakte, aber freie, teils runde – auf jeden Fall eigentlich ungeomtrische – Formensprache verwirklichen, die nicht von heute auf morgen entstanden sein kann, der also Ausgezeichnetes vorausgegangen sein muß.

Von den wenigen Anfangsbeispielen abgesehen, dominierten in der Kunsthhaus-Ausstellung die von Lohse vertretenen Grundprinzipien: rechtwinklige Bildelemente, farbig homogene Einzelteile und deren Abwandlung in Variation (im mathematischen, nicht im musikalischen Sinn) und Permutation. Die Konsequenz der bildnerischen Gedankenwelt Lohses ist immer wieder höchst eindrucksvoll. Keine Abweichungen, ja keine Spur von allfälligen Versuchungen, denen der Maler hätte erliegen können. Es muß auch wieder gesagt werden, daß diese so strenge, ja unerbittliche Bildwelt nichts Künstliches besitzt, auch nichts Drohendes, das eigentlich zu erwarten wäre und nichts Monotones, weil Lohse in der Erfindung und in den Errechnungen unbegrenzte Möglichkeiten zur Verfügung hat. Ja, im Prinzip strömt

sie sogar eine bestimmte Selbstverständlichkeit aus, wahrscheinlich weil eine wirkliche, natürliche Kongruenz zwischen dem Prinzip und der gelösten psychosomatischen Natur Lohses vorhanden ist. Das Prinzip führt auch nicht zur Isolation des Bildes, nicht zu einer zu befürchtenden Einsamkeit. Im Gegenteil: es steht in innerer Analogie zum Raum, zur Architektur und zu den Dingen, die um den Menschen und um die der Mensch existiert. Das radikal geometrisch bestimmte ungegenständliche Bildwerk und die Alltagsgegenstände (Stuhl, Tisch und Gerät) geraten in ein höchst überraschendes Beziehungsspiel.

Auch bei der Gelegenheit der Zürcher Ausstellung zeigte sich der große Pendelausschlag der Resonanz, der sich von der Region des Zweifels bis zu uneingeschränkter Zustimmung bewegt. Kein Zweifel, daß die Gegner, die zum Teil mit unzulässiger Oberflächlichkeit die Möglichkeiten geometrischer, stark rational fundierter bildnerischer Produktion mehr oder weniger ablehnen, im Unrecht sind. Alle Voraussetzungen künstlerischen Tuns – optische Sensibilität, innere Vorstellungskraft, Fähigkeit zusammenschließen und anderes – sind auch im Feld dieser Bildschaffung im Spiel, und man erkennt sie, wenn man genau hinsieht, mit aller Eindringlichkeit in Lohses Werken. Andererseits besitzt der totale Anspruch, der vor allem auch in der Resonanz der Zustimmenden hervortritt, etwas Erschreckendes – wie jeder totale Anspruch, wo immer er in Erscheinung tritt.

Und von hier aus müssen wir gestehen, daß Lohses Malerei bei aller Anerkennung und Bejahung, die wir ihr immer entgegengebracht haben und weiter entgegenbringen, uns Kopfzerbrechen verursacht. Zunächst die vom Künstler formulierten Bildtitel: sie deuten auf den Bildsinn und umschreiben auf sehr exakte Art optische Zustände und in vielen Fällen auch bildnerische Operationen. Nicht daß wir schwärmerische oder tiefenpsychologische Titelanweisungen erwarten oder verlangen. Aber es taucht immer wieder die Frage auf, ob es sich hier nicht um ein Operieren im Vorfeld der Konstruktionsprinzipien um ihrer selbst willen handelt, gleichsam um perpetuelle Übungsprozesse. Sodann das Problem des Exakten und damit des «künstlerisch Richtigen». In Mathematik und Physik rechnet man heute mit Annäherungswerten und dem Faktor des Unerfaßbaren; sollte dieser Faktor nicht auch im Bildnerischen (im Künstlerischen) mit dem zusammenhängen, was das Schöpferische, das heißt die unmittelbare Emanation von Naturkraft, genannt wird? Das Problem des Exakten im

Bereich der Farbe: Lohse besitzt ungewöhnliche Kenntnisse von Farbe, Farbstufe, Farbleiter, Farbinduktion, Farbbau. Die Konsequenz der Exaktheit wäre Eindeutigkeit. Aber das Auge des Betrachters reagiert vor manchen Bildern mit Fragen: Weshalb dieser Ton, weshalb nicht ein anderer? Auch hier erhebt sich das Problem der Etüde (nicht des Experimentes, wie man meinen könnte), die einer abgeschlossen bildlichen Aussage vorausgeht. Endlich etwas höchst Merkwürdiges. Wenn wir recht verstehen, zielt Lohses Malerei auf Klarheit und bei aller Dynamik der Bildzusammenhänge auf bildnerische innere Ruhe. Bei vielen der so überlegt konzipierten Bilder ergeben sich jedoch durch die vielteiligen formalen, auf Zahlenbeziehungen beruhenden Operationen gegenteilige Resultate: Unruhe und Erregung durch die scharf nebeneinander stehenden verschiedenen Größen der Elemente, durch die unendliche Zahl der rechten Winkel, durch die mit außerordentlicher Kraft verwirklichten Progressionen und Diminutionen, durch die Unübersichtlichkeit, ja in einem höheren Sinn optische Wirrnisse zu entstehen scheinen. Ist hier vielleicht der Moment und der Ort zu fassen, an denen jenes Phänomen durchscheint, das Kunst genannt wird? H. C.

Max Truninger

Kunsthau

21. September bis 21. Oktober

Diese für den Künstler bisher repräsentativste Œuvre-Ausstellung mit ihren 150 Arbeiten (in denen auch Photos von ausgeführten Wandbildern eingeschlossen sind) gab Aufschluß über seine Entwicklung. Sie war aber auch ein Beleg dafür, wie das gerade ernsthafte Schaffen am eigenen Werk, der künstlerischen und malerischen Ausdrucksweise, zu Unausgeglichenheit führen kann. Während die Bilder der früheren Jahre, wie «Zwiesgespräch» (1940), «Stilleben mit Figur» (1948) und andere, noch in toniger und gleichsam synthetischer Weise gemalt sind und harmonische Eindrücke vermitteln, scheint in den Arbeiten der letzten Jahre der angestrebte Ausgleich der bild- und themastützenden Faktoren nicht immer restlos gelungen.

Die echte und durch viele sichtbare Beweise gestützte Begabung Truningers hat wahrscheinlich das Verantwortungsgefühl gegenüber einer ihm nachgerade zu ästhetischen Malerei dermaßen gesteigert, ja übersteigert, so daß er sich mit den Gesetzen der gegenseitigen Beziehung von Bildraum und örtlichem Innenraum zu beschäftigen begann und in dieser Richtung eine Problemstellung

anstrebte, die dazu führte, daß bei einigen Großbildern der letzten Jahre die Farbe nicht eine natürliche Ergänzung zur formalen Gestaltung erfuhr, indem zum Beispiel seine stumpfen Blau jeweils keine Überleitung zu anderen Valeurs fanden. Dadurch entsteht oftmals eine farbliche Diskrepanz, die auch das gut aufgebaute lineare Gefüge in Frage stellen kann. Um es noch deutlicher auszudrücken: Die Farben wirken losgelöst von den überbetonten Elementen, die manchmal ein Eigenleben führen und nicht in die beabsichtigte große Form eingefügt sind. An sich würde das nichts ausmachen – es gibt in der Malerei des 20. Jahrhunderts Beispiele, bei denen diese Diskrepanz besonders reizvoll wird –, aber bei Truninger ist es wohl dieses ernsthafte Suchen, das gewissen Bildern ihre nicht leicht zugängliche Schwerblütigkeit verleiht.

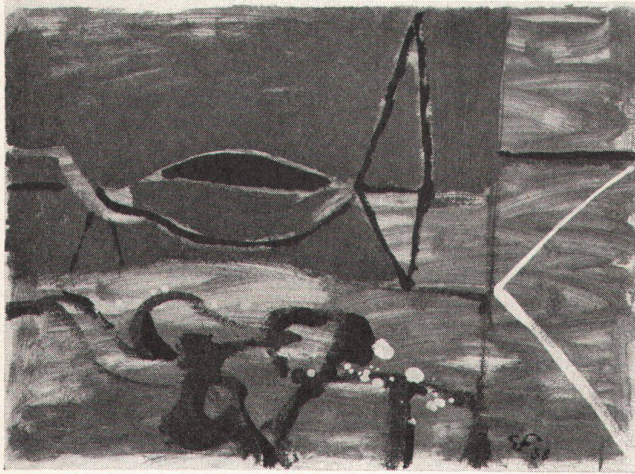
Eines ist indessen gewiß: Truninger hat ein sehr starkes künstlerisches Beharrungsvermögen; er ist auch noch relativ jung. Unter Umständen wird er – wie er dies im 1959 entstandenen Bild «Stilleben mit Krug» erneut bewiesen hat – zu einer geläuterten Form zurückfinden, die auch seinen künstlerischen Intentionen entspricht. Auf alle Fälle hat er als Wandbildner immer neue Möglichkeiten auszuschöpfen verstanden und sein bisheriges Schaffen mit diesen Wandbild-Etappen zu bereichern vermocht. Wenn es gestattet ist, gerade ihm, den wir in seiner Substanz und Haltung so sehr schätzen, einen Rat zu geben, dann möchten wir ihm nahelegen, seine Bilder nicht allzusehr mit Thematik (musikalische Atmosphäre usw.) zu belasten, sondern ein freies Ausschwingen der abstrahierenden Elemente zu versuchen. Es scheint eben oftmals, als trachte er die Mitte zu suchen zwischen motivlicher Ungebundenheit und seiner Vorliebe für stimmungsvolle Geborgenheit, eine Mitte, die schwer zu finden ist. Auf alle Fälle war diese aufschlußreiche und interessante Ausstellung der Niederschlag eines leidenschaftlichen künstlerischen Bemühens von hohem ethischem Gehalt. Hans Neuburg

Eugen Früh

Helmhaus

29. September bis 28. Oktober

Glücklicherweise hat sich Eugen Früh von seiner schweren Erkrankung ganz erholt. Er präsentiert uns in dem von Arch. BSA Bruno Giacometti den heutigen Bedürfnissen angepaßten Helmhaus ein reiches Werk der letzten Jahre, das wie eine Zusammenfassung aller früheren malerischen Anliegen wirkt.



Eugen Fröh, Black Story, 1958
Photo: Walter Dräyer, Zürich

Der fast virtuose Stil hat sich insofern gewandelt, als Fröh nicht mehr nur die Schönheiten der «sichtbaren Erscheinung» wiedergeben möchte, sondern in allen vor der Natur erhaschten Formen und Farben symbolische Zeichen sieht, denen er auf seine Weise Gestalt gibt. Seine heutige Kunst ist zu einer ornamentalen Malerei höherer Ordnung geworden. Die in Rasterelemente zerlegten Menschen und Stilleben werden zu lebensvollen Arabesken. In den Landschaften aus dem Süden Europas herrscht ein Umsetzungswille vor, der auch diese Bilder wie Zeichengebungen der spezifischen geographischen Eigenart, der Atmosphäre, des Lichtes werden läßt. «Venezia I, 1960» zum Beispiel ist ein mittelgroßes Gemälde, das wie die typische und allgemeine Landschaft schlechthin wirkt, also ein harmonisches Ganzes von Wiedergabe und Übersetzung bildet. So müßten Landschaften überhaupt gemalt sein, in dieser Verklärtheit, Ruhe, Geschlossenheit, Mitteilungskraft und Anonymität, die doch das Typische wahr!

Eugen Fröh ist ein in die Malerei, in die Motivwelt, in die Ornamentik als Deutung dieser Motivwelt verliebter Künstler. Er sucht in jedem Bild den typischen Nenner zu finden, jedes Bild als geschlossenes Kunstwerk mit einem eigenen programmatischen Gehalt auszuführen. Er ist ein Verkünder des Lebensgefühls, das in den Schönheiten der geordneten Außenwelt sein höchstes Gelingen findet. Man sah es auch bei den in fast unübersehbarer Fülle dargebotenen Einblattdrucken (Monotypien), mit welcher Begeisterung Eugen Fröh das Vorbild – handle es sich um Tiere oder anderes – mit dem Material und dem

Entstehungsvorgang konfrontiert, wie intensiv er sich mit all den Dingen beschäftigt, die zur Bildwerdung notwendig oder wünschenswert sind. Unter seiner Hand entstehen dauernd kleine Dankesbezeugungen der Welt gegenüber, die ihm so unendlich viele Möglichkeiten der Interpretation bietet.

Man darf angesichts dieses Werks und speziell im Hinblick auf die Monotypien von einer Art edelster Graphik sprechen, die allerdings nicht selbstzweckhaft ausgeübt wird, sondern im Sinn einer Bereinigung und Ausschaltung von Störfaktoren. Man sieht das auch daran, wie Fröh seine Farben nach sorgsamer Mischung in die Rasterfelder einbettet. Er will Ordnung schaffen, er will beweisen, wie viele Feinheiten die Umwelt zu vergeben hat. Und er tut dies mit den tauglichen Mitteln unserer Zeit, weil er der Konstruktion ebensoviel Spielraum läßt wie dem Gefühl. In den Farben klingt nicht selten ein melancholischer Ton mit, der der Bildgeometrie eine merkwürdige Zerbrechlichkeit verleiht. Aber auch hierin äußert sich Fröhs Verhalten zu den künstlerischen Problemen, die ihn ständig beschäftigen; er schafft wohl bewußt diese Diskrepanz von Form und Farbe, um eine Spannung zu erzeugen, der er als Manifestation bedarf. Mit der im Helmhaus dargebotenen Werkfolge stellte sich Fröh in die Reihe unserer namhaften Symboliker, die durch ihre Kunst die Wohlgeratenheit der irdischen Formen preisen.

H. N.

Münchener Kunstbrief

Die Werke geraten immer mehr ins Wandern, und München wird, nicht zuletzt durch die unruhigen Berliner Verhältnisse, ein Mittelpunkt für deutsches Ausstellungsleben. Daß an seiner Universität, der größten Deutschlands, niemand ins Wesen gegenwärtiger Gestaltungsfragen einführt, bleibt geradezu unglaublich. Um so wichtiger die von mir gegründete «Gesellschaft der Freunde junger Kunst», die mindestens jedes Wintersemester Redner zu obigem Thema heranzieht, vor allem aber Originale an seine Mitglieder verleiht, deren Miete den Künstlern zugute kommt. Muß man doch erst mit den Werken wahrhaft «leben», bevor Verständnis und standhaltendes Urteil entstehen können.

In dieser Stadt konnte man 1962 beinahe eine Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts in Originalen erleben. Zum 100. Geburtstag Maillols veranstaltete das «Haus der Kunst» eine beträchtliche Schau. Man spürte wieder die ausgewo-

genen Volumina voll mediterraner Erinnerungen, das meistens am weiblichen Körper entfaltete menschliche Maß, selbst in manchen Zeichnungen und Malereien. Das Ganze inmitten einer Periode der Umbrüche ein Standardbeispiel für bleibende Qualität konservativer Gestaltung. Vorläufig letzter Bildhauer, welcher vom Formenkanon der antiken Existenzfigur lebte. Ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht.

Mit der Ausstellung «Vor 50 Jahren» (bei Stangl, der seine Galerie neuerdings über dem wiedererstandenen Café Luitpold etablierte, an der Stelle, wo sich jene Künstler einst bei Goltz zeigen konnten) beginnt die neue, experimentierende Periode. Neben den bekannten Malern des Blauen Reiters sah man dort rare Arbeiten von Erna Barrera-Bossi, den beiden Brüdern Burljuk, von Mogilewsky und Bechtejeff, die dieser Gruppe angehörten, heute aber fast verschollen sind. Man empfand auch die anfänglich gute Qualität von Kanoldt und Erbslöh, die später zu einem äußerlichen, falsch verstandenen «magischen Realismus» übergingen. Wie schwierig ist es doch, standhaltende Aussagen über junge Künstler zu machen! Und fesselnd wäre, sich vorzustellen, wohin Macke und Marc gelangt wären, wenn sie in ihrer Jugend der Erste Weltkrieg nicht vernichtet hätte.

Macke bekam in der Städtischen Galerie (Lenbachhaus) eine Sonderausstellung gewidmet, die unter viel zu großer Ausführlichkeit seiner Frühversuche litt, in denen er sich noch nicht gefunden hatte. Erst seine Begegnung mit Marc, Kandinsky und Klee brachte ja seinen steilen Aufschwung innerhalb kostbarer Farbigeit. – Dem mittleren Kandinsky galt dann eine Darbietung bei Stangl, aus der Zeit, als er seine Bildteile konstruktiver und geometrisierender anordnete, immer mit erstaunlichen Farbklangen verbunden. Hier sprach nicht mehr der frühe, strudelnde Meister, sondern ein «Klassiker» abstrakter Form und Farbe. – Klihm zeigte danach die Malerei von Herbert Bayer, die ja in weiterem Sinn, wenn auch ins Übersichtlich-Dekorative ausgebreitet, mit der Formenwelt des Bauhauses zusammenhängt. – An gleicher Stelle wurden auch die puristischen, aber noblen Arbeiten des ehemaligen Bauhausmeisters Moholy-Nagy gezeigt.

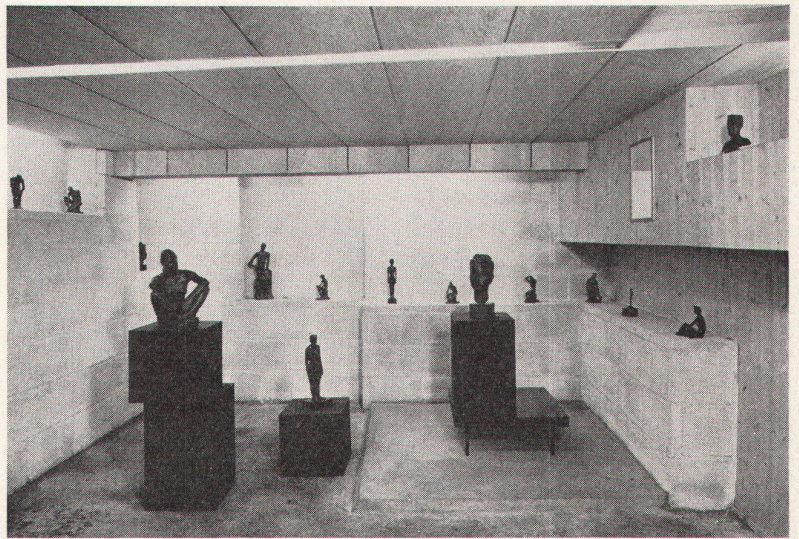
Die übrigen Darbietungen führten dann zum direkteren, vielfältigeren Ausdruck der nun folgenden Malerei. Als Übergang hierzu konnte man die Arbeiten von Marion Bombé (bei Franke) betrachten, die noch bei Fritz Winter studierte. Ihre wohligh ausgebreiteten Farbflächen (Öl auf Papier) belebt sie neuerdings oft durch eine Art Pünktelstakkato. Franke

zeigte auch, und zwar zum erstenmal für München, eine Fülle von Bildern Dahmens. Er arbeitet mit Farbpasten, die er mit Sand und anderen Materialien untermischt, wobei beinahe reliefartige Wirkungen für den Tastsinn hervorgerufen werden; wie verwitterte, verkrustete Erde oder wie alte Mauern. Mit «abstrakten» Mitteln wird hier Naturpoesie erzeugt.

Eine Auswahl von Malereien Bissiers sah man bei Stangl. Nachdem sich dieser Künstler mit schwankenden Versuchen, übrigens sogar der Neuen Sachlichkeit, herumgeplagt hatte, entdeckt er in ostasiatisch anmutender Tuschmalerei seine eigene Linie. Heute findet man sparsame, sozusagen archetypisch wirkende Formflecken, die zeitlos alt wirken, sich schief einander zuneigen, mit nobel vergehenden oder gebrochenen Farbverläufen. Er steht heute in hohem Ansehen. – Die Ausbreitung vieler Werke von dem in Norwegen lebenden Schwaben Rolf Nesch (bei Franke) zeigte einen ganz anderen Einsatz. Alles scheint hier aus der stofflichen Montage entwickelt, mit überraschenden Materialkontrasten und viel Phantasie. Nordisch-spukhafte Erfindungen entstehen in der wechselnden Substanz und Farbe. Manchmal gerät er aber auch in bloße Clownerie. Man sah, wie sehr Nesch durch Materialkontraste aggressiv und bildhaft machte, was einst die «Brücke»-Meister nur durch die Vehemenz der Farbe auszudrücken erstrebt hatten.

Die Staatliche Graphische Sammlung machte mit «Zeichnern in und um München» bekannt, manchen neuen Zeichner bald gegenständlicher, bald abstrakter Art bringend. – Fritz Baumgartners Linschnitte (bei Klihm) kreisen in schweifenden Linien meist um die menschliche Figur. – Die «Gesellschaft der Freunde junger Kunst» brachte bildmäßiger wirkende Blätter (Städtische Galerie): eine erfolgreiche Schau mit Arbeiten von Hoehme, Emil Schumacher, K. J. Fischer, Werner Schreib, Walter Raum, Anja Decker, Irma Hünerfauth, Ludwig Martin, Oskar Hollweck und anderen. Schade, daß die neueste konstruktive Richtung, in deren Umkreis man auch Hollweck rechnen kann, bei uns nirgends im Zusammenhange gezeigt wird (Piene, Mack und andere). Nicht ganz fern steht diesen vielleicht Rupprecht Geiger, dessen neue Graphik (bei Stangl) sehr eindrucksvoll wirkte: nirgends individuelle, handschriftliche Regung, sondern eine stratosphärenartige, dabei spannungsgeladene Ruhe.

Neue Blätter von Trökes (bei Franke) zeigten statt seiner heiteren Farbphantasie dämmernde, gleichsam auf Moll gestimmte Improvisationen. Statt dieser kleineren, überraschenden Formen gab



es bei Poliakoff (Galerie Stangl) weite Farbflächen, die von der Ferne wie Montagen aus farbigen Papieren wirken, bei Nahbetrachtung in ihren breiten Farbfeldern aber differenziert gemalt sind. Manche dieser beruhigenden Bilder strahlen eine große Stille aus, andere erscheinen etwas zu simpel.

Die Neue Sammlung, die sich ja dem Umkreis des Kunstgewerbes widmet, erfreute durch Olivettis «Geschichte und Formen einer italienischen Industrie». Danach zeigte man hier polnische Plakate und Kurzfilme bester Qualität. Und nun «Primitive Bildwirkereien aus Ägypten», Werke einer dörflichen Webeschule aus der Nähe von Kairo. Welche verborgenen Kräfte existieren noch in unverdorbenen Unterschichten, wenn sie für einige Zeit verständnisvoll geführt werden!

Verhältnismäßig neue Galerien beleben die Münchner Situation. Weit draußen in Schwabing verbessert sich die Kunsthandlung Leonhart immer mehr. Sie fing unsicher an, erweckte aber inzwischen Interesse durch kleine Kollektivausstellungen von Lanskoj, Istrati, Natalie Dumitresco und Marcelle Ferron. Nicht so versteckt, sondern mit gewaltiger Publicity wirkt die «Neue Galerie im Künstlerhaus». Üppige Kataloge und überfüllte Vernissagen. Einer Kollektive von Wilhelm Wessel folgten Bilder des Amerikaners Donati, des Spaniers Tabara, des Franzosen Mathieu und des Griechen Spyropoulos. Hier hatte man also wahrhaft internationale Einblicke. Die Gefahr des Donati und Tabara liegt im Ästhetenhaften (neuester Art). Mathieu erfreute mit seinen improvisierten, blitzartigen Pinselzügen und Materialeingebungen. Erstaunlich dann der greise Hans Hofmann (New York) mit seiner blühenden Farbe und bewegten Gestik. Seine größeren Formate wird

Die Galerie D'Eendt in Amsterdam zeigte im September eine Ausstellung von Bronzen des Zürcher Bildhauers Alfred Meyer. Photo: Hans de Boer, Amsterdam

man demnächst in der Städtischen Gemäldegalerie zu sehen bekommen, nachdem sie schon in Nürnberg gezeigt worden waren.

Internationalen Radius behalten auch die bewährten Ausstellungen bei van de Loo. Sie reichen etwa von der phantasievollen deutschen Bildhauerin Nele Bode bis zu dem in New York lebenden Forscher und Maler Alcopley, der seine zeilenartigen Rhythmen jetzt größer und farbiger zusammenfaßt.

Bleibt die jährliche «Große Kunstausstellung». Es wurde üblich, sie zu lästern: zu vielerlei, Epigontum, weder Genies noch neue Richtungen. Ich halte diese Kritik für wenig angemessen. Nicht immer kann man Neues fordern, und es zeugt von unbedeutendem, ja dreistem Urteil, Genies zu verlangen. Schließlich muß ein Markt da sein, wo sich die Produzenten zeigen können. Rein menschlich bleibt sogar sinnvoll, wie die zahlreichen Verkäufe beweisen, mehrere Schichten heutiger Kunst anzubieten. Und es war immer so, daß neue Ausdrucksmöglichkeiten nur variiert wurden, ohne daß man pedantisch von Epigontum sprach. Trotzdem sollten informierte Neutrale und nicht immer nur die Mitglieder der Künstlerverbände jurieren! Von ihnen, die sich einander immer mehr annähern, bleibt «Die neue Gruppe» mit Berke, Hajek, Harnest, Hauser, Heiliger, Hoehme, Kokoschka, Nay, Piene, Schlotter, den Schumacher, Trier, Irmgard Wessel, Winner, um nur ein paar Namen herauszugreifen, die beste.

Franz Roh

Aarau	Aargauer Kunsthaus Galerie 6	Gesamtausstellung GSMBK Arthur Dätwyler	20. Oktober – 25. November 3. November – 1. Dezember
Auvernier	Galerie Numaga	Kolos-Vary Emilia Faure	13 octobre – 15 novembre 17 novembre – 20 décembre
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde Museum für Volkskunde Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Hilt Galerie Riehentor Galerie Bettie Thommen	Ernst Morgenthaler – Eugen Ammann Mensch und Handwerk: Verarbeitung und Verwendung von Stein und Muschelschalen Küchengeräte Alte Wirtshaus schilder Italo Valenti Arnaldo und Giò Pomodoro Peintres primitifs Rolf Iseli Otto Greis Ecole de Paris	20. Oktober – 25. November 28. Oktober – 31. März 1. Dezember – ... März 1. Dezember – 23. Dezember 3. November – 6. Dezember 14. Oktober – 14. November 14. November – ... Januar 3. November – 22. November 3. November – 25. November 26. November – 31. Dezember
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Verena Müller Galerie Schindler	Gustave Courbet Kunst aus Tibet J. Monteiro Marcel Perincioli Karel Appel	23. September – 18. November 20. Oktober – 25. November 27. Oktober – 18. November 24. November – 27. Dezember 26. Oktober – 1. Dezember
Biel	Galerie Socrate	Casorati Pavarolo Paul Nussbaumer	4. November – 22. November 24. November – 13. Dezember
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	H. A. Sigg A. Sadkowsky	28. Oktober – 23. November 25. November – 14. Dezember
Genève	Athénée Galerie Motte	Pollet Arnaldo et Giò Pomodoro Ruggiero Serrato	3 novembre – 22 novembre 24 novembre – 24 décembre 15 novembre – 4 décembre
Grenchen	Galerie Toni Brechbühl Ebosa-Haus	Othmar Zschaler Ernest Maurits Houck	3. November – 29. November 10. November – 8. Dezember
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Jubiläumsausstellung	29. September – 15. November
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie Bonnier Galerie Paul Vallotton	La Céramique Suisse Alexander Calder – Joan Miró Domenjoz	17 novembre – 9 décembre 25 octobre – 30 novembre 8 novembre – 24 novembre
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Franz Max Herzog (1911–1961)	20. Oktober – 18. November
Luzern	Kunstmuseum Galerie Balmer	Otto Abt – Walter Bodmer – Max Kämpf Ferdinand Gehr – Alfred Sidler – Rolf Brem	27. Oktober – 25. November 24. November – 22. Dezember
Olten	Neues Museum	Max und Elsi Kessler	3. November – 25. November
Pully	Galerie La Gravure Kunstmuseum	Carzou. L'œuvre gravé Jansem Künstler aus dem Rheintal und Vorarlberg	25 octobre – 13 novembre 15 novembre – 1 ^{er} décembre 25. November – 6. Januar
St. Gallen	Galerie Im Erker	Fritz Winter Alexander Archipenko	29. September – 15. November 16. November – 15. Januar
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Carl Roesch	4. November – 2. Dezember
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC Galerie im weißen Haus	Karl Hügin Werner Urfer Heinz Keller	7. Oktober – 18. November 3. November – 24. November 3. November – 1. Dezember
Zofingen	Galerie Zur alten Kanzlei	Otto Ernst	17. November – 9. Dezember
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Galerie Läubli Galerie Palette Rotapfel-Galerie Galerie Orell Füssli Galerie am Stadelhofen Galerie Henri Wenger Galerie Wolfsberg	Francis Bacon Schwarzweiß und Bunt Moderne Schweizer Handzeichnungen und Druckgraphik Armin Wanger – Oscar Weiss – Walter Hofer Heiri Angst – Rudolf Günthart – Martin Brieger Hermann Plattner Elisabeth Thalmann Piero Dorazio Elsa Burckhardt-Blum Hansuli Saas Véronique Filozof – Beat Würzler Walter Grab ziert hier die Wände Ernst Leu Wilhelm Gimmi – Otto Charles Bänninger Giovanni Giacometti Nouvelles gravures de l'Œuvre Gravée Albert Schnyder	29. Oktober – 25. November 5. November – 23. Dezember 7. November – 25. November 28. November – 16. Dezember 7. November – 27. November 28. November – 8. Januar 19. Oktober – 14. November 16. November – 22. Dezember 7. November – 24. November 28. November – 22. Dezember 3. November – 29. November 1. November – 27. November 10. November – 22. Dezember 10. November – 27. Januar 1. November – 30. November 1. November – 1. Dezember
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