Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **57 (1970)**

Heft 1: **Bauten für die Landwirtschaft**

PDF erstellt am: **02.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

von» von 1873 und «Sterbende Kleopatra» von 1878. Das erstere gehört in den Umkreis des «Kampfes auf der Brücke» oder des «Gotenzuges», das andere schon in die reifere Zeit der «Gefilde der Seligen» (Nationalgalerie Berlin): Konfrontation von Sinnlichkeit und Tod, Dokument bürgerlich-puritanischer Alpträume ... in einem grotesk pompösen Rahmen von damals. – Als frühen Hinweis auf Hodlers Theorie vom «Parallelismus» ist ein kleines «Wiesenstück» (gegen 1896) zu verstehen: mit jugendstilhaft ornamental eingesetzten Blumen und einem hochliegenden Horizont. Ergänzend zu dieser Frühstufe des Jugendstils hat Niklaus Stoecklins «Lago Maggiore» von 1916 Eingang in die Sammlung gefunden – ein Bild, das vom zeitweilig europäischen Rang dieses Baslers zeugt. Auf der Rückseite der Leinwand ist schwach eine Frauenfigur zu erkennen. – Der Kreis der Neuerwerbungen schließt sich mit einem Basler Panorama, vom Bruderholz aus, einem Werk von Walter Kurt Wiemken aus dem Jahre 1940. W. J.

Vorschau

Winterthur

Kubismus, Futurismus und Orphismus in der Schweizer Malerei
Kunstmuseum Winterthur
18. Januar bis 8. März 1970

Noch haben die Begegnungen der Schweizer Malerei mit den Tendenzen des Kubismus, Futurismus und Orphismus weder in einer Publikation noch in einer Ausstellung ihre zusammenhängende Darstellung gefunden. Das Kunstmuseum Winterthur hat es darum unternommen, das Schaffen jener sieben Schweizer Künstler die von dieser Bewegung besonders intensiv und nachhaltig erfaßt wurden, durch Werkgruppen aus der Zeit von 1912 bis 1925 zu zeigen. Es handelt sich um Alice Bailly (1872–1938), Arnold Brügger (geb. 1888), Gustave Buchet (1888–1963), Johannes Itten (1888–1967), Oscar Lüthy (1882–1945), Louis Moilliet (1880–1962) und Otto Morach (geb. 1887), um Künstler also, die als 25- bis 30jährige vor allem in Paris der zeitgenössischen Avantgarde begegneten. Trotz der Beschränkung auf die fruchtbarsten zwölf Jahre und die Zeit der offensichtlichsten Einwirkungen läßt die Ausstellung auch erkennen, wie verschiedenartig die Auswirkung dieser Auseinandersetzung für das einzelne Lebenswerk war, von der Freilegung schöpferischer Energien, die zu immer neuen Problemstellungen und Lösungen führten, bei Johannes Itten über die eindeutige Prägung einzelner Entwicklungsstufen bei Gustave Buchet bis zu der entscheidenden Orientierung des Gesamtwerkes durch Kubismus oder Orphismus bei Alice Bailly oder Oscar Lüthy.

1
Otto Morach, Asphaltarbeiter, 1914. Kunstmuseum Winterthur

Photo: Michael Speich, Winterthur

Ausstellungen

Basel

Basler Kunstchronik

Zum zweiten Male innerhalb kurzer Zeit überraschte das *Basler Kunstmuseum* sein Publikum mit Werken des Düsseldorfer Akademieprofessors Joseph Beuys (15. November bis 4. Januar). Diesmal nicht mehr mit Zeichnungen und kleinen Objekten, «sondern mit raumfüllendem Schutt aus den tiefsten Tiefen des Unterbewußtseins, mit formgewordenen Vorformen geistiger Konzeptionen», wie das «Basler Volksblatt» schrieb. Was Direktor Dr. Franz Meyer «einen Markstein in der Museumsgeschichte» nannte, glich einem Kreuzgang durch Fett und Filz. Denn Fett und Filz, daneben auch Kupfer, Holz, Mullbinden und alte Zeitungen sind die Grundstoffe, die der neue Stephan George benötigt, um vor aller Augen seinen unterschwelligen Protest gegen eine Industriegesellschaft auszubreiten. Beuys, der uns eigentlich nur zeigt, was von seinen vielfach in der Öffentlichkeit abgehaltenen «Aktionen» übriggeblieben ist, besteht nur aus Kunst. Schon seine Unterschrift, so wähnt er, sei Kunst; seine Empfehlung, die Berliner Mauer um fünf Zentimeter zu erhöhen, sei Kunst.

Das tönt sehr abwegig, ist jedoch nur konsequent. Denn wenn einer im Zuge der allgemeinen Bewußtseinswerdung und in der Hoffnung auf «den mündigen Menschen» wie Beuys die Stirne hat, «die Schuld für den Schneefall vom 15. bis zum 20. Februar» auf sich zu nehmen, muß er auch daran glauben, daß alle seine Denkabfälle und Aktionsrelikte mit besonderer Bedeutung aufgeladen sind. Daneben kann jedoch nicht übersehen werden, daß Beuys seine an den Rändern zwischen «Concetto» und Vorform empfangenen Signale manipuliert und sie nur durch prätentiöse Anordnung zum Ticken bringen kann. Ein Raum voller Filzdecken,

1

2

2
Agierende Kinder anläßlich der Vernissage in der Kunsthalle Basel

Photo: Elisabeth Hackenberger, Basel

Kupferplatten und einigen verharzten Transformatoren umgibt den Besucher der Fäkalienschau zuerst mit einem penetranten Kasernengeruch. Sonst stellen sich jedem Betrachter Fettecken, ein Schrank voller Zivilisationsabfall und mit Seelenschutt überladene quergestellte Vitrinen in den Weg. Mit rußigem Holz, oxydierenden Metallbrocken und noch einmal Filz hypnotisiert Beuys schließlich das Publikum in den kleinsten Kabinetten. Nichts von dem, was alles so demonstrativ «zufällig» entstanden ist, wird ohne dramaturgisches Konzept aufs Parkett gestellt. All die vielen Gegenstände von scheinbar so verschiedener Herkunft sind zudem durch militantes Grau in Grau, Rostbraun und Schwarz auf einen einzigen auf die Bewußtseinslage von Wolfgang Borchert deutenden Nenner gebracht. Und damit ist denn auch des Künstlers neodadaistische Nachkriegsallüre offensichtlich ... auch wenn ein Schweizer Sturmgewehr oder ein Zivilverteidigungsbuch mitten in diesem literarischen Muff aktuelles Engagement verraten soll, auch wenn elektrische Spannung durch den Leiter Kupfer und das Isolationsmaterial Filz augenfällig gemacht wird, wenn abendländisches Kulturgut durch Kreuz und Krücken hypostasiert unser Gemüt treffen soll.

Das Interesse an Beuys entzündet sich also an ästhetischen Normen mit nicht einmal durchwegs negativen Vorzeichen, an durchaus museumsgerechten Situationen, die nur mit Mühe Aggression, jedoch mit Leichtigkeit expressionistische Poesie verströmen.

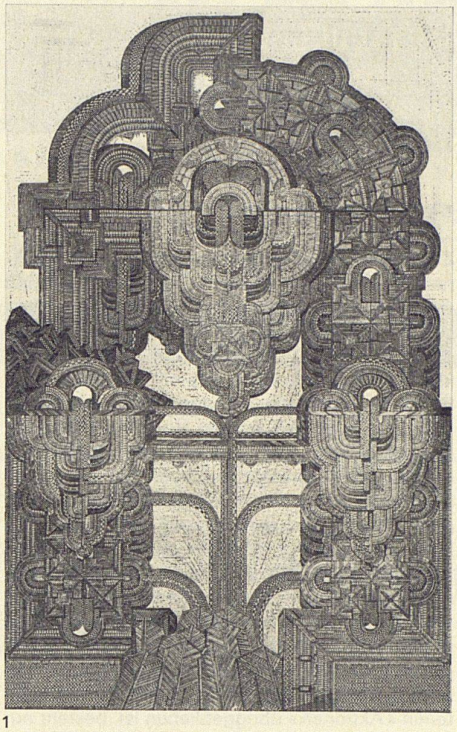
In der Basler *Kunsthalle* war man während der Dauer eines Monats für «Veränderungen aller Art» (6. bis 20. November) und ließ eine Gruppe von Avantgardisten gewähren. «Do it yourself» überschrieb die «National-Zeitung» ihre Betrachtung zu den spontan entstandenen «Inszenierungen von Räumen» und erläuterte: «... das ist ein mobiles Inventar, das zu inneren

und äußeren Aktionen herausfordert.» So war es denn auch. Männiglich bestieg den umfunktionierten Musentempel über eine von Geranien flankierte Hühnerleiter von Samuel Buri und gelangte so durch ein Gartenfenster in die ständig sich verwandelnden Zonen einer einzigen sozialen Manifestation. Das Portal war verbarrikadiert, der Eintritt frei. Ein neues Publikum, ein Straßenbild machten sich im Musentempel breit, und der Kunstgewohnte wurde mit Handzetteln bedient, worauf zu lesen stand, es fände woanders statt.

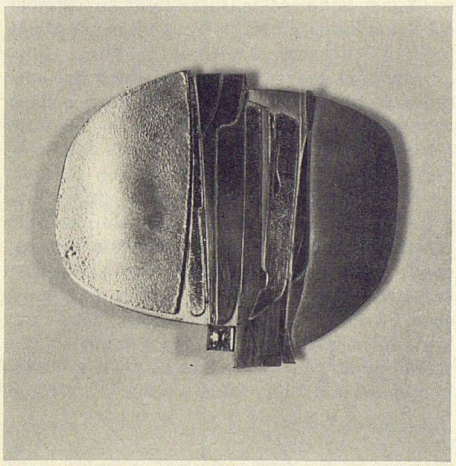
Angepeilt war also die Öffentlichkeit, der Kunstmarkt, der Kulturbetrieb. Vergessen wurden die schönen Bilderausstellungen, gefordert wurde der Künstler als ebenbürtiges Mitglied der modernen Kulturgesellschaft. Ob das alles so verstanden wurde, bleibt fraglich. Eltern brachten ihre Kinder mit, die sich wie auf einem Robinson-Spielplatz benahmen und sich und das Parkett verschmierten, junge Leute richteten sich wohnlich ein auf diesem Bauplatz der Kunst, nahmen ihren Lunch zu sich und tranken Bier, schrieben «Althaus ist doof» (es handelt sich um den Kunsthalle-Direktor) auf Transparente und fanden sich «in», weil das Ganze so schön nach «out» aussah.

Im übrigen schrieben die Künstler viel, betätigten ihre Handpressen, kündigten Diskussionen mit der Polizei an und Free-Jazz-Konzerte, verteilten Fragebogen und Manifeste. Sie waren auch meist zugegen und bereit, sich auf Gespräche einzulassen. Das setzte ihre Absichten immerhin von den noch innerhalb des Museums wirksamen Ausstellungen der Minimal- und Ambiente-Kunst ab, die man in den letzten zwei Jahren öfters zu sehen bekam. Das «Basler Volksblatt» schrieb dazu: «Jede Aktion ist auf das Ganze bezogen, auf die Umwelt, auf die Gesellschaftsformen, auf Lebensverhältnisse, auf individuelles und politisches Bewußtsein. Die Künstler lassen sich nicht mehr ausstellen. Sie demonstrieren, agieren, erklären. Sie lassen sich nicht mehr kaufen. Sie wollen mitmachen, mitgestalten, mitarbeiten, aufmerksam machen. Die Gefahr des sektiererischen Agierens, des theatralischen Gestikulierens ist ihren Taten allerdings inhärent ... jedoch nur so lange, als man sie nicht ernst nimmt, sie nicht annimmt als Mitgestalter der Mit- und Umwelt.» Das Gegenteil forderte die «Weltwoche»: «Wenn man's mit dem kategorischen Veränderungs-Imperativ also nicht allzu tierisch ernst nimmt, dann kann man diese Demonstration der Basler Künstler ... als durchaus gelungen und sinnvoll ansehen.»

Werner Jehle



1



2

1
Johannes Gachnang, Cenotaphe pour Jean Jaques Laquer, l'inventeur du mauvais goût
2
Othmar Zschaler, Brosche in Gold, 1969

Biel

Othmar Zschaler. Schmuck – Johannes Gachnang. Radierungen
Galerie 57
31. Oktober bis 15. November

Der in Bern lebende Goldschmied Othmar Zschaler braucht nicht mehr vorgestellt zu werden. Verschiedene Ausstellungen im In- und Ausland und verschiedene Preise (siehe auch *werk* 12/1967) haben ihn sozusagen zum Aushängeschild der schweizerischen Goldschmiedekunst gemacht. Die Bieler Ausstellung bestätigt diesen Ruf, sie zeigt aber auch Entwicklungen und Möglichkeiten, die dieser Künstler zur Verfügung hat. Auf den ersten Blick würde man diese Kleinode «modernen» Schmuck nennen, beim nähern Hinsehen findet sich aber eine künstlerische Konzeption, die sehr viele handwerkliche, historische wie auch intellektuelle Voraussetzungen mitbringt. Um diese Schmuckstücke nicht nur einmalig und sehr schön zu finden (das sind sie ohne Zweifel, darüber braucht man nicht zu schreiben), sondern auch ihre neuartige Wirkung und Konzeption zu verstehen, müßte man einen historischen Werdegang der Goldschmiedekunst schreiben. Galt – und in der heutigen Normalfabrikation gilt das immer noch – die Goldschmiedarbeit während Jahrhunderten der edelnden Verzierung eines kostbaren Steines, so versucht Zschaler den Stein als Element einzubauen in einen formalen Zusammenhang, in ein Zusammentreffen von edlen Materialien, in die Strukturierung verschiedener Flächen, in die kinetischen Lichteffekte des getragenen Schmuckstückes. Nicht ein Ver-Zierstück soll entstehen, sondern ein selbständiges, einmaliges skulpturales Gebilde, das aber immer tragbarer Schmuck, sei es Ring, Brosche, Armband oder Halsschmuck, und nichts anderes sein will. Zschaler bleibt in der Gattung, arbeitet mit den Mitteln seines subtilen Handwerks und ist gleichwohl der Eisenplastik von Luginbühl näher als der Serienproduktion des traditionellen Krönungsschmuckes. In der neuesten Kunst und auch in den archaischen Strukturen archäologischer Funde findet Zschalers Schmuck mehr Verwandtes als im monarchistischen Staatskleinod. Deshalb wirkt er revolutionär: Zschaler nimmt dem Schmuck die Krone und gibt ihn (auch handwerklich) der Kunst zurück. Deshalb wirkt er «modern», ohne modernistisch zu sein. Zschaler hat eine eigene Möglichkeit von Schmuck entwickelt, die dem Goldschmiedehandwerk ihre künstlerische Eigenständigkeit zurückgibt.

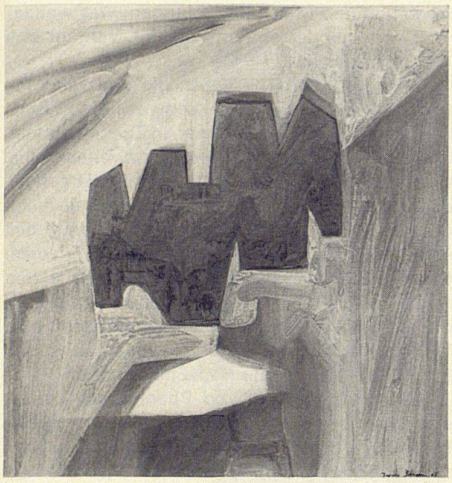
In einer zweiten Einzelausstellung zeigte der 30jährige Zürcher Künstler Johannes Gachnang seine graphischen Visionen einer historischen Architektur. Waren die barocken Blätter überwuchert von spielerischen Einzelmotiven und bewegten Ornamenten, so sind die neuen immer als Grundrisse oder Längsschnitte angelegten Radierungen architektonische Phantasien im strengen byzantinischen Stil. Die äußerst präzisen und virtuos ausgeführten großformatigen Radierungen weisen auf ein bemerkenswertes graphisches Talent. Mir scheinen diese Architekturphantasien aber doch mehr Ausdruck einer technischen Virtuosität und einer spielerischen Vision zu sein, die tradiertes Formgut neu verwertet als eine neue Ideologie der Architektur. Barocke und byzantinische Architektur werden hier zu einem historisch ausgerichteten phantastischen Realismus, der phantastisch bleibt.

R. B. A.

Genève

Chronique genevoise

L'Alliance culturelle romande a entrepris une œuvre utile à plus d'un titre pour une meilleure connaissance par le public romand de sa propre culture, en organisant des expositions successives itinérantes retraçant l'activité artistique dans les régions francophones de notre pays depuis le milieu du XIXe siècle. La troisième et dernière en date, qui a été inaugurée au *Musée Rath* (du 14 novembre au 4 janvier) après avoir passé tour à tour à Fribourg, Lausanne, Moutier et Sion, réunissait une vingtaine d'artistes approchant ou ayant dépassé la soixantaine, dont les œuvres se sont vues confirmées au cours des années. Le panorama ainsi brossé ne se voulait pas exhaustif, ce qui n'aurait guère été possible, mais donne pour l'essentiel de justes indications par le choix de personnalités de valeur aux conceptions et aux aspirations fort diverses. L'ensemble relevait d'un éclectisme délibéré; tous les artistes



1

2

n'appartenaient pas à la même génération, certains sont morts plus ou moins récemment. Mais loin de nuire à l'intérêt de la manifestation, cette diversité fut un des attraits d'une exposition dont on a pu louer l'excellent niveau. Parmi les peintres restés fidèles à l'héritage post-impressionniste, on avait retenu les beaux tempéraments des Genevois Hans Berger et Paul Mathey, la délicatesse intimiste de Charles Chinet, la poésie nostalgique de Chavaz, celle, plus bucolique, de Fernand Giauque, la brillante palette d'Adrien Holy. Emile Chambon, quant à lui, se fait une place à part en nous entraînant dans un univers légèrement inquiétant, baigné d'une lumière froide, que traversent des nymphettes ingénument tentatrices. On pénètre plus avant dans l'insolite avec les compositions d'Aloïse, pour ensuite prendre un bain de fraîcheur en présence des paysages du laitier fribourgeois Riesemey. Les aquarelles de Louis Moilliet, les compositions cubistes des années vingt de Gustave Buchet, les lithographies de Le Corbusier nous introduisent dans un ordre de recherches plus typiquement XXe siècle qu'illustrent les vigoureuses transpositions de Coghuf et les créations purement plastiques des Loewer, Georges Froideveaux, Jacques Berger, Fernand Dubuis, qui tous appartiennent à la deuxième génération de l'art abstrait, comme le sculpteur Ramseyer qui offre un certain contraste avec le rude et puissant Jakob Probst et le classique Casimir Reymond.

Fermée durant quelques mois, la *Galerie Georges Moos* a fait sa réouverture fin novembre, rajeunie, inaugurant sa nouvelle carrière avec une exposition Dubuffet (du 27 novembre au 31 janvier). Il ne s'agissait pas tout à fait d'une rétrospective, car il n'était pas question de retracer toutes les étapes d'une carrière aussi fertile en expériences, mais de présenter un ensemble de tableaux de qualité tous marqués de cette sorte de génie qui caractérise l'une des grandes figures de l'art français actuel. On y retrouve quelques jalons d'un itinéraire capricieux qui tour à tour brutalise, abandonne, reprend la forme au gré d'une inspiration qui dédaigne les a priori, paysages de 1948, hautes pâtes de 1952, texturologies, et enfin la série des «Hourloupes» qui par la clarté joyeuse des couleurs apparaît comme une évasion de la longue nuit des lourdes terres monochromes.

Chez *Bonnier* (du 5 novembre au 23 décembre), l'Israélien Tumarkin exprime avec talent et beaucoup de métier l'éclatement d'une civilisation en pleine mutation dans des tableaux, reliefs et sculptures très baroques où entrent souvent des assemblages de pièces mécaniques et de pâtes colorées, élaborés avec un soin qui ajoute à leur pouvoir suggestif une réelle valeur esthétique. L'exposition, complète et variée, comprend également des peintures où la vivacité du geste s'accompagne d'un très juste sentiment des couleurs, ainsi qu'une figure féminine de bronze poli aux formes d'une perfection toute académique, mais dont le buste ouvert fait apparaître d'étranges formes, dans un esprit qui n'est pas sans rapport avec le goût surréaliste.

A la *Galerie Zodiaque* (du 7 au 27 novembre), enfin, une artiste suisse, domiciliée à Rome, a rassemblé toute une série de ses œuvres récentes qui sont apparues, dans une certaine mesure, comme une révélation. Margo Weber-Junod a le sens de la forme pleine, sensuelle, un don de synthèse aussi qui lui permet d'exprimer beaucoup et de la façon la plus suggestive au moyen de quelques lignes simples dont l'élégance souple, généreusement arrondie, ne manque cependant pas de fermeté. A certains égards, l'artiste doit beaucoup à Arp mais s'en éloigne tout autant par sa propre conception des volumes et sa façon personnelle de paraphraser, dans ses interprétations des données empruntées aux formes féminines, une réalité métamorphosée par le rêve. Fait à noter et qui apparaît essentiel, Margo réalise ses œuvres dans une technique empruntée à l'industrie, donnant un exemple fort convaincant des possibilités d'expression artistique des matériaux modernes. Ses œuvres, en effet, sont en fibre de verre et polyester, peintes en couleurs vives et unies selon le procédé même utilisé pour les carrosseries d'automobiles. Et ce n'est pas le moindre mérite de l'artiste que de savoir ainsi exalter, en ne cherchant pas à imiter les effets des matériaux traditionnels, un médium qui appartient typiquement à la civilisation de notre temps. G. Px.

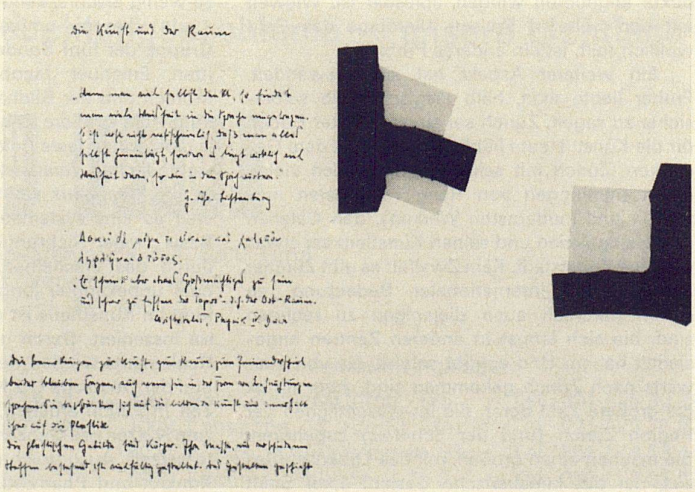
1
Jacques Berger, Composition 1968
2
Jean Dubuffet, Paris, Plaisir VI Mai 1964. Gouache
3
Martin Heidegger – Eduardo Chillida, Erste Doppelseite aus dem Buch «Die Kunst und der Raum»

Photos: 2 Claude Mercier, Genf; 3 Christian Bösch, St. Gallen

St. Gallen

Martin Heidegger – Eduardo Chillida
«Die Kunst und der Raum»
Galerie im Erker
12. Oktober bis 15. November

Die Erker-Presse hat mit ihrer neuen Publikation «Die Kunst und der Raum» eine Glanzleistung vollbracht. Der Text wurde von Martin Heidegger auf den Stein geschrieben. Chillidas Lithographien sind als Collagen dazu gesetzt. Die wuchtigen Zeichen kontrastieren eigentümlich zu den deutschen Lettern des Philosophen. Eine völlig unerwartete Begegnung vollzieht sich auf Grund einer eher zufälligen Begegnung, wie sie wohl nur im «Erker» zustande kommen kann. Die Herausgabe des Werkes wurde mit einer Ausstellung gefeiert, an der Photos den Arbeitsvorgang dokumentieren. Neben dem Gemeinschaftswerk wurden auch die neuen Holzschnitte gezeigt, die Chillida für die Erker-Presse geschaffen hat. R. H.



3

Zürich

Wandlungen der Weihnachtsausstellungen
Kunsthaus: Sektion Zürich der GSMBA
27. November bis 4. Januar 1970
Helmhaus: Zürcher Künstler
30. November bis 31. Dezember
Strauhof: Zürcher Künstler
19. November bis 31. Dezember

Auch die Weihnachtsausstellungen haben sich verändert. In früheren Jahren waren sie eine Art Markt, der den Künstlern – ihre Zahl war verhältnismäßig gering – den direkten Kontakt mit dem Publikum bot. Das Gute stand neben dem Schwächeren, was auch den Geschmacksstufen der prospektiven Käufer entsprach. Mit der steigenden Zahl der in Zürich ansässigen Künstler und den gleichzeitig steigenden Ansprüchen, dem Ergebnis des in kritisches Licht gerückten, gesellschaftlich-statusmäßigen Gewichtes der Kunst, befriedigten die etwas diffusen Märkte nicht mehr. Sie gerieten in Diskussion, und man versuchte Verbesserungen. An die Stelle der freundlich-wirtschaftlichen Gesichtspunkte traten schärfere ästhetische Kriterien. Nach verschiedenen Anläufen beschloß man im vergangenen Jahr einen Vierjahresplan, nach dem die Ausstellungen nach Kunstrichtungen angelegt werden. Der Plan ist jetzt auf drei Jahre reduziert worden. Letztes Jahr war das Stichwort die Abstraktion; in diesem Jahr lautet die Parole konkrete und phantastische Kunst. Ein Gremium mit Max Bill, Robert Haussmann und Willy Rotzler amtet als Jury und gibt der Ausstellung ihre Gestalt. Eine Lösung, für die vieles spricht.

Durch Zufälle sind es in diesem Jahr drei Ausstellungen. Neben der traditionellen Helmhaus-Ausstellung läuft diejenige der Sektion Zürich der GSMBA im Kunsthaus und eine Ergänzung mit graphischen Arbeiten und Collagen im Strauhof. Der Beobachter des Zürcher Kunstlebens kann sich an Hand von sechs- bis siebenhundert Werken ein Bild machen. Die Zahl der Künstler – der professionellen wie der halbprofessionellen – in Zürich ist gestiegen, merkwürdigerweise proportional stärker als die der möglichen Käufer. Wenn auch viele Künstler zu kämpfen haben, so handelt es sich bei ihnen nicht mehr um eine generell zu unterstützende soziale Gruppe, was an den Preisen, zu denen die Produkte angeboten werden, ablesbar ist. Wieweit mit den höheren Preisen allerdings das Geld wirklich rollt, ist ein anderes Problem.

Ein weiterer Aspekt hat sich gewandelt. Früher liebte man, halb elegisch, halb selbstsicher zu sagen, Zürich sei ein schlechter Boden für die Kunst. Heute liebäugelt man mit dem Gedanken, Zürich mit seinen Museen, den vielen Privatsammlungen von Rang (mit vielen modernen und modernsten Werken), den Galerien und Halbgalerien und seinen Künstlern sei etwas wie eine Kunststadt. Kein Zweifel: es gibt Zürcher Künstler von internationaler Bedeutung, zu denen natürlich auch diejenigen zu rechnen sind, die sich längst in anderen Zentren angesiedelt haben. Und es gibt solche, die von auswärts nach Zürich gekommen sind. Aber da ist die größere Zahl derer, die im wesentlichen der Region Zürich (und der Schweiz) zugehören. Sie machen einen großen Teil des Lebensstoffes aus, der das künstlerische Gesicht einer Stadt formt, färbt, inspiriert. Von ihnen spielen die Kontakte zwischen den Schaffenden und den Kunstfreunden verschiedener Statur, an die sie sich wenden; ohne großen Apparat, im direkten Austausch ihrer Erzeugnisse und ihrer Ideen, ihres psychischen und physischen Wesens. Ohne solche unmittelbare Beziehungen entsteht kein allgemeines Fluidum, durch das eine Stadt künstlerischen Anstrich erhält, auch in den Metropolen nicht. In Zürich sind solche Entwicklungen, so will es scheinen, im Werden. Gerade deshalb sind lokal situierte Ausstellungen, über die wir nun kurz berichten, von nicht geringer kultureller und informativer Bedeutung.

In der respektablen Ausstellung der Sektion Zürich der GSMBA im *Kunsthaus* machen sich die neuen Strömungen in steigendem Maß bemerkbar. Symptomatisch steht vor dem Kunsthaus eine fünfteilige offene Plastik von Josef Wyss, Teil eines städtischen Auftrags für den Neubau des Stadtspitals Triemli; Erinnerung an Alicia Penalba in der Gartenanlage der Hochschule St. Gallen. Die Plastik mit Bill, Fischli, Mattioli steht auf bekanntem Niveau, in verschiedenen Ausprägungen des Ungegenständlichen. Bei Josephson haben sich die Kräfte der Form (bei gleichbleibender technischer Sprache) und die Poesie intensiviert. Louis Conne zeigt einen neuen figürlichen Versuch. Auch auf Ernst Häfelfingers reliefartige Kupferplastiken ist zu weisen; skurril gedacht, ein Strahl von Jean Paul, mit Sorgfalt gearbeitet, in sehr angenehmer Balance von Form und Phantasie. In der Malerei ist die Wendung zur Abstraktion im Zusammenspiel Auseinandersetzung des Künstlers mit sich selbst und dem Dialog mit Zeitprinzipien und Konsument unverkennbar. Carl Liner mit Geschmack, Secondo Püschel, Carlos Duss oder Camillo Jelmini mit beträchtlichem Aufwand, Hans Herzog mit dem Versuch der Zusammenfassung aller Kräfte der Leidenschaft. Als anziehender Einzelfall erscheint Emil Häfelin mit unheimlicher Trompe-l'œil-Malerei, deren technische Fertigkeit ins Irreale umschlägt. Neben diesen auf Neues bedachten Malern stehen die Zürcher Spätimpressionisten in verschiedenen Ausprägungen. Sie sollen nicht unterschätzt werden. Zu ihnen gehört der 1968 im Alter von 93 Jahren verstorbene Eduard Stiefel, einer der fortschrittlichen Schweizer schon um 1910, mit einem erstaunlichen Bild «Samariter» von 1912. Auf der Kontrastseite zwischen Phantastik und Pop Paul Racle und Alex Sadkowsky, aggressiv, aber doch zu wenig erschreckend; zu direkt.

In diesem umfangreichen Ensemble die Gruppe der fünf Sonderausstellungen Johannes Itten, Emanuel Jacob, Fritz Pauli; dann Otto Morach und der Bildhauer Otto Teucher; schon durch die größere Zahl der Werke und die Geschlossenheit feste Pole in der an sich etwas unverbindlichen Veranstaltung.

Im *Helmhaus* weht andere Luft. Nicht nur weil es eine systematische Ausstellung auf der Basis zweier Richtungen ist, sondern vor allem durch das Erscheinen vieler wenig bekannter oder unbekannter junger Künstler. Die Ausstellung im Kunsthaus ist gehängt, im Helmhaus ist sie inszeniert. Durch geschickte Auslegung des Reglements wurden der Engländer Peter Phillips und der Deutsche Utz Kampmann, die seit einiger Zeit in Zürich arbeiten, den Zürchern beigesellt; zum Nutzen des Ganzen, weil sie generelle Akzente setzen. Ausgezeichnet ist die Kopulation von Konkret und Phantastisch durch ständige Konfrontation und Mischung gelungen; was weltenweit voneinander entfernt scheint, verträgt sich meistens sehr gut.

Als Gesamtgruppe haben die Konkreten mit Lohse, Graeser, Bill, Vreni Loewensberg, Fischli und vor allem mit Fritz Glarner, in Zürich geboren, und den verschiedenen Typen der zweiten Reihe, unter denen Jakob Bill durch Sensibilität auffällt, das Übergewicht. Trotzdem dominieren sie nicht, obwohl die Substanz der Phantastischen in den verschiedenen Schattierungen der Friedrich Kuhn, Sadkowsky, Giger, Schuhmacher, Remo Roth, Franz Anatol Wyss und anderer nicht an die der Konkreten heranreicht, trotz allem, zum Teil gewiß echtem Ausbruch, trotz Zeit- und Menschheitskritik oder Pop-Emanzipation.

Zwischen Konkret und Phantastisch kommt eine Zwischenwelt zu Wort, die noch zum eigentlich Abstrakten in Beziehung steht. Sie ist mit einer großen Additionswand Gottfried Honeggers ausgezeichnet, mit zwei Bildern von Vera Haller sehr Aufmerksamkeit heischend und mit Arbeiten von Jenny Ferri-Losinger, Moik Schiele, Johannes Gachnang überzeugend vertreten. Peter Philipps und Utz Kampmann stehen für sich; sie haben den metropolen «touch», der merkwürdigerweise für Künstler wie in Zürich so schwer zustande kommt. Ohne daß mit dieser Bemerkung die beiden von außen Gekommenen haushoch über die mittleren Zürcher erhoben würden. Die Helmhaus-Ausstellung ist als Ganzes sehr anregend, durch ihren Sprung mitten in die Probleme des Heute frisch, in mancher Beziehung das, was im Englischen «entertainment» genannt wird. Der Pegel der Qualität, wenn von einer solchen gesprochen werden kann, ist lebhaften Schwankungen unterworfen, was vielleicht die Ursache ist, daß die Ausstellung in der Entfernung an Nachwirkung eher verliert.

Die Ausstellung im *Strauhof* ist zu all diesem eine willkommene Ergänzung in der schönen häuslichen Umgebung der alten Zimmer. Es gibt kein Programm, sondern den normalen weiten Radius. Man wendet sich also Einzelgestalten zu: Leo Leuppi (als Zürcher und als Zürcher Anreger), Ödön Koch mit ungewohnten, sehr fesselnden romantischen Gouachen, Peter Bissegger, dem Bühnenbildner, als mächtigem Figurendarsteller, Franz Anatol Wyss mit Federzeichnungen im Anschluß an Zeichner vom Schlage Horst Janssens oder Bellmers. H. C.

Richard P. Lohse
Galerie Renée Ziegler, Minervastraße 33
8. bis 29. November

Renée Ziegler hat prophylaktisch die Flucht vor dem geplanten Abbruch der Escherhäuser am Zeltweg ergriffen (der hoffentlich gar nicht erfolgen wird) und hat an der Minervastraße neue Räume bezogen. Die alte Galerie am Zeltweg wird vorerst noch weitergeführt. Aber die Hauptakzente werden in Zukunft vermutlich an der Minervastraße liegen. Benedikt Huber und Maurice Ziegler haben mit zugleich souveräner und einfühlender Hand den Umbau und die Einrichtung der alten Räume vollzogen. Einteilung in stabile Sektoren verschiedener Größe, getrennt und doch ineinanderfließend mit hohen, gerade noch unprätentiösen Glasscheiben (keine Glaswände) nach der Straße, abgerundete Kanten, keine modischen Spielereien, sehr gepflegt,

aber gar nicht geschleckt. Atmosphäre, nicht «Ambiance».

Die Eröffnungsausstellung war ein Bekenntnis zu Lohse. Mit Recht. Lohse hat sich im Lauf der letzten Jahre in vieler Hinsicht intensiviert. Als Maler im Umgang mit der Farbe, deren Strahlkräfte sich weiter gesteigert haben, als Bild-Denker, das heißt als Komponist, der von Grundprinzipien aus sich neue Themen stellt, man kann sagen Themenfelder, er hat sich als europäischer Künstler intensiviert, in seiner Persönlichkeit, seiner Konsequenz, seinem Rang. Aber auch in der Macht seines Temperamentes, das zu den Hauptquellen seines Schaffens zählt. Und von da aus, scheint es mir, hat sich auch der Herstellungsprozeß der Bilder intensiviert, das Nicht-locker-Lassen, die Durchdringung der Materie, die unerläßlich ist für die Existenz eines Kunstwerks.

Die Mehrzahl der gezeigten Werke stammt aus jüngster Zeit. Ein kleines frühes Beispiel erinnert an den Weg, der zum Heutigen geführt hat. Von da aus hat Lohse seine heutige sonore Synthese erreicht. Unter der optischen Sichtbarkeit liegt das Zahlen-, Stufen-, Energie-, Mengen-, Progressions-, Reihen- und Rhythmusspiel, das der Betrachter unterbewußt erfaßt. Im kleinen Katalog gibt Lohse eine Wegleitung für den Betrachter, die packt, obwohl er von Farben nur spricht, sie nicht in persona auftreten läßt; er zeichnet Bewegungsvorgänge in Form darstellender Geometrie auf, die – wendet sich der Betrachter wieder dem Bild selbst zu – die Bildgeheimnisse enthüllen. Eine Fibel des Denk-Sehens, mit deren Hilfe man in das Wesen, die Bauformen und die organischen Zusammenhänge der Bilder Lohses eindringt. H. C.

Bücher

Claude Lapaire: Schweizer Museumsführer
256 Seiten und 36 Tafeln
Zweite, überarbeitete Auflage 1969
Paul Haupt, Bern 1965. Fr. 9.80

Der vorliegende «Schweizer Museumsführer» erschien erstmals 1965 unter dem Titel «Museen und Sammlungen der Schweiz». Da er nach kurzer Zeit vergriffen war, erscheint jetzt eine neue, durch Dr. Claude Lapaire, Konservator am Schweizerischen Landesmuseum, Zürich, sorgfältig überarbeitete Auflage. Der Band verzeichnet sowohl die Kunst-, Kunstgewerbe-, Geschichts-, Altertums- und Völkerkundemuseen als auch die naturhistorischen und technischen Ausstellungsinstitute, die botanischen und zoologischen Gärten, lokalgeschichtliche Sammlungen, kirchliche Schatzkammern und Bibliotheken mit Museumscharakter. – Die 380 Beschreibungen nennen in der Sprache des jeweiligen Ortes Adresse des Museums, Öffnungszeiten, eventuellen Eintrittspreis sowie den Namen des zuständigen Konservators. Ergänzt werden diese Angaben durch einen kurzen geschichtlichen Abriß, eine knappe Darstellung des Ausstellungsgutes und eine ausführliche Bibliographie.

Außer für die Museen selbst, kulturelle Organisationen und Behörden, Wissenschafter, Pädagogen wird dieser Museumsführer für eine interessierte Öffentlichkeit von großem Nutzen sein.

Paul Guggenbühl: Begegnung mit der Form
180 Seiten mit 230 Abbildungen
Stocker-Schmid, Dietikon ZH 1966. Fr. 68.–

Der Autor dieses Werkes hat im selben Verlag vor einigen Jahren ein ebenso sorgfältig ausgestattetes Buch, nämlich «Unsere einheimischen Nutzhölzer», herausgebracht, das ein ausgezeichnetes Echo fand. Allerdings handelte es sich damals um ein nützliches Sachbuch, das dem Fachmann, Natur- und Kunstfreund sowie dem Bibliophilen in gleichem Maß wertvoll ist.

Beim vorliegenden Werk liegt der Fall etwas anders. Der Autor schreibt im Vorwort, «Begegnung mit der Form» sei kein Lehrbuch mit fertigen Rezepten; ferner sollen die aus vielen Hunderten ausgewählten Aufnahmen nicht intellektualistisch, sondern musisch entgegengenommen werden. Schließlich stellt er fest: Eines solle man dem Buch anmerken, des Verfassers Lebensfreude, sein Ja zur Umwelt und zu ihren Gesetzmäßigkeiten, zu den Zeugnissen der Vergangenheit und der Gegenwart.

Sosehr die sammlerische, sichtende und gestalterische Leistung von Paul Guggenbühl gewürdigt werden muß, man kommt um die Vermutung nicht ganz herum, er habe einem persönlichen Hobby, in Form eines Buches, Ausdruck verliehen, habe das jahrelang aufgestaute Photogut vereint sehen wollen und sei darauf bedacht gewesen, es einem weiteren Kreis zugänglich zu machen. Daß er hierfür den aufgeschlossenen Verleger Stocker-Schmid, der mit dem genannten Erstlingswerk Guggenbühls, in monographischer Richtung, Erfolg hatte, zu gewinnen suchte, ist selbstverständlich. Über den Nutzen einer solchen Publikation kann man sich indessen streiten. Es ist ein sogenanntes Schau- oder Bilderbuch entstanden, wie es deren heute recht viele, und zwar in untadeliger Qualität, gibt. Wenn der Autor schreibt, ein solches Buch, wie er es jetzt vorlege, müsse lückenhaft und subjektiv sein, so macht er den Mangel, der dem Werk anhaftet, nicht wett; er betont ihn im Sinne einer Entschuldigung. Wenn er ferner sagt, er habe ein Standardwerk über das weitgespannte Thema der Begegnung mit der Form verfassen wollen, beruhigt er sich vielleicht unbewußt selber, denn er wäre damit nie zu Ende gekommen. Die Willkür der Auswahl tritt beim Durchblättern offen zutage, und auch die Gliederung nach Kapiteln wie «Senkrecht», «Waagrecht», «Kurve», «Dreieck», «Ellipse», «Kegel», «Kugel», «Transparenz» usw. ist kein genügender Ersatz für eine themagerechte Systematik, deren Anwendung sich für ein so reiches Feld zweifellos gelohnt hätte und zu der der Verfasser fraglos fähig ist.

Diesen Einschränkungen zum Trotz liegt hier ein anregendes, subtil durchgearbeitetes und formal ansprechendes Buch vor, das in Mußestunden mit Wohlgefallen durchgeblättert zu werden verdient. Die Bildlegenden sind sehr sorgfältig auf die zum Teil prachtvollen Photos abgestimmt und enthalten manches interessante historische, kulturerhellende, künstlerische Detail.

Hans Neuburg

Ausstellungskalender

Aarau	Galerie 6	Ernst Leu	6. 12. – 10. 1.
Baden	Galerie im Kornhaus	Elisabeth Meyer – Andreas Vontobel	30. 1. – 21. 2.
Balsthal	Galerie Rössli	Hap Grieshaber. Holzschnitte	10. 1. – 1. 2.
Basel	Kunstmuseum. Kupferstichkabinett	Die Alpen in alten Stichen und Zeichnungen	1. 11. – 11. 1.
	Kunsthalle	Basler Künstler	6. 12. – 11. 1.
	Museum für Völkerkunde	Plangi. Textilkundliche Ausstellung	28. 3. bis auf weiteres
		Schwarzafrika. Plastik	26. 6. bis auf weiteres
		Urgeschichtliche Sammlung Walter Mohler II. Teil	Juli bis auf weiteres
	Schweizerisches Turn- und Sportmuseum	Altes Spielzeug	6. 12. – 1. 2.
	Stadt- und Münstermuseum	Basel im Wandel – Die Veränderungen des Stadtbildes seit 1936 – Zeichnungen von Hans Bühler	29. 11. – 1. 2.
	Gewerbemuseum	Seit langem bewährt. Klassische Produkte moderner Formgebung	24. 1. – 30. 3.
	Galerie Beyeler	Moon and Space	17. 12. – Februar
	Galerie Chiquet	Anne-Marie Bracher-Balmer. Bildteppiche	16. 1. – 13. 2.
	Galerie Suzanne Egloff	Salvador Dalí	5. 12. – 5. 2.
	Galerie Handschin	Alfonso Hüppi	16. 1. – 21. 2.