

Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 4: **Fertighäuser**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

sentiert diesen tüchtigen Künstler nicht genügend.

Der oben erwähnte Franz Marc ist von einer farbigen Buntheit, die an naive Bauernmalerei gemahnt. Im Vorbeigehen: aus dem «Blauen Reiter» ersieht man, wie die neueste Richtung die Kunst, wo sie am primitivsten ist, mit besonderer Inbrunst kultiviert; man findet da Kinderzeichnungen, unbeholfene Votivbilder, derbkraftige Volkskunst, und es fällt mir nicht ein, leugnen zu wollen, daß diesen Sachen vielfach der Reiz einfacher Schlagkraft und, bei aller Naivität des einzelnen, starker Ausdrucksfähigkeit innewohnt. Nur erhebt sich dann sofort die Frage, ob das Zurückgreifen der Neuesten auf diese primitive Stufe aus innerer, seelischer Notwendigkeit oder mehr nur aus blasierter Kokettiererei mit der Einfachheit (weil man selber von dieser Einfachheit himmelweit entfernt ist) erfolgt. Henri Matisse, der Pariser, belegt in dem Mädchenkopf Marguerite, was er farbig und zeichnerisch – bei größter Vereinfachung – kann. Der weibliche Akt zeigt gleichfalls den Können; aber wie die Figur eigentlich in der Luft hängt, ist von einer quälenden Unruhe. Farbig als wesentlich brutal empfinde ich das Mädchen in Blau mit der Katze im Schoß, und die Häßlichkeit der Frauen auf der «Komposition» ist ersten Ranges; hochkomisch wirkt, wie den nach dem Bad sich Trocknenden (und die Fußnägel Schneidenden?) eine nackte Dienerin ein gärtnerisches Bukett bringt; Manet hat in der Olympia diese Blumenhuldigung entschieden passender und einleuchtender angebracht. Von Hans Arp (Weggis) ist mir die Gipsmaske als Ausdrucksstudie interessanter als die zwanzig geschickt gezeichneten, aber gerade in dieser Geschicklichkeit der Gefahr der Manier nicht entgehenden karikierenden Köpfe. In der Statuette einer Tänzerin von H. Gisler (Zürich) lebt ein feiner Rhythmus. Die Zeichnungen Paul Klees wirken stellenweise gesucht kindlich.

Im «Pan», der von Alfred Kerr redigierten Berliner Wochenschrift (Hammer-Verlag, Berlin W15), stand jüngst – in Nr. 31 – ein Aufsatz von Max Deri über die Kubisten und den Expressionismus, eine angenehm ruhig abwägende Arbeit. Das Neue der Richtung wird klar formuliert: das Verändern, Umbiegen, Vergewaltigen der Formen oder Farben der Natur, sobald sie dem Ausdruck der den Künstler erfüllenden Gefühle entgegenstehen: «Ich habe zu jeder naturfernen, wenn man will sogar naturwidrigen Form, Farbe, Proportion, Anordnung das Recht, wenn sie geeignet erscheint, ein wertvolles Gefühl auszudrücken und dann dem Beschauer zu vermitteln. Für die ganze Kunst der kommenden Generation gilt uneingeschränkt der Satz:

Jede Abweichung von der Natur ist berechtigt, die ein wertvolles Gefühl vermittelt. Nun, wo es nicht mehr gilt, die Natur durch eine individuelle Netzhaut zu sehen, sondern wo es gilt, die Natur umzuschaffen, umzubauen, beiseite zu werfen, wo große, mächtige, starke Gefühle nach Fassung und nach Gefäßen rufen, jetzt zieht der *Inhalt* des Bildes wieder auf ... Findet Inhalte aus unserer Zeit! Seht den alten Hodler mit seiner Eurythmie oder seinem erwachenden Tag, malt das Erwachen der Stadt oder die Revolution, malt unsere großen, heute lebendigen Ideen ... Werdet erst einmal Menschen eines starken Könnens und habt dann starke Ideen und ihr sollt sehen, wie leicht es sich siegt. Heute ist all dies noch embryonenhaft.»

Wertvolle Gefühle, starke Ideen, Bilder von der grandiosen Art Hodlers – gut, damit kann man sich einverstanden erklären. Aber wo spürt man bei den Revolutionären des Modernen Bundes davon auch nur einen Hauch? Mir wollen die meisten dieser Embryos als jeder Lebensfähigkeit bar erscheinen. Es wird mit diesen Expressionisten gehen wie mit gewissen modernen symbolistischen Lyrikern, die an ihrer geistigen Blutleere rasch dahingesiecht sind. Warum? In einem nicht ganz unbekannten Gedichte gibt Schiller den Bescheid: «Der Meister kann die Form zerbrechen.»

(Hans Trog, 1912)

Ausstellungen

Aarau

Leonhard Meisser

Galerie 6

19. Februar bis 19. März

In der Galerie 6 (Milchgasse 35) war Leonhard Meisser aus Chur zu Gast mit 40 Arbeiten aus jüngster Zeit, meist Ölbildern, denen sich einige Monotypien und Zeichnungen anreihen. Meissers Öltechnik läßt alle Schwere und Stofflichkeit vergessen, so locker und transparent weiß er sie zu handhaben. Sie bildet für ihn nur Ausgangspunkt zu dichterischen Verwandlungen einer Landschaft, ob es sich nun um jene aus seiner Churer Heimat, dem Engadin, aus der Umgebung von Bern (mit der Stockhornkette), aus Südfrankreich, Venedig oder Griechenland handle. Auf subtilste Art sind da Stimmungen übertragen und unalltägliche Naturphänomene bildhaft gestaltet, etwa nebelgraue Lärchen und große Kerbelpflanzen im Rahreif, eine Nebelsonne im lilagrauen Himmel und

mit schattenhaften Bäumen, orangerote Wolken im duftigen Himmel. Schnee zu malen versteht Meissner meisterlich; das geht aus mehreren Schneebildern hervor, die alles andere als das sind, was man sich gemeinhin unter einem Schnee bild vorstellt, nämlich gleißende Flächen mit blauen Schatten. Alles ist bei Meisser in eine locker weichtönige Sphäre getaucht, in der die sensibelsten Werte von Grau und Lila zur Geltung kommen. So ist auch eine venezianische Vedute mit Segelbooten, Barken und Kirchen eher einer Turnerschen Impression vergleichbar; auch hier steht eine weißliche Sonne im zitronengelben Himmel. Neben den Landschaften einige figürlich mitbestimmte Stücke vom Eis- und winterlichen Rennplatz, dann einige die Schau lebendig unterbrechende, malerisch ebenso empfindsame Stilleben.

-g.

Basel

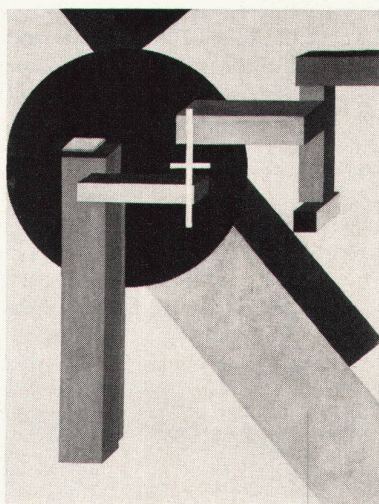
El Lissitzky

Kunsthalle

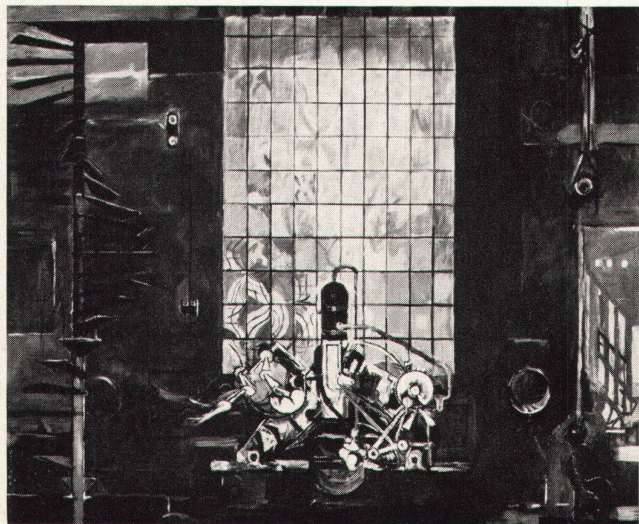
5. Februar bis 13. März

Es ist uns schon lange nicht mehr passiert, daß wir von einer Ausstellung einen so großartigen und frischen Eindruck davongetragen haben, der sich zudem bei jedem neuen Besuch noch vertieft.

Diese erste Gesamtausstellung Lissitzkys entstand 25 Jahre nach dem Tode des Künstlers (1890–1941) und zeigte ein Werk von geradezu bestürzender Frische. Wenn man diese Ausstellung betrat und den Schwung und die Poesie spürte, die das Werk Lissitzkys tragen, konnte einem das meiste, was die konstruktivistische Tradition seither hervorgebracht hat, abgestanden erscheinen. Das Werk Lissitzkys hatte praktisch in einem Saal Platz. An der ersten Wand hingen die Zeichnungen, die Lissitzky als Darmstädter Architekturstudent von Reisen durch Europa zurückgebracht hatte. Es schließt eine herrliche Illustrationsfolge zu chassidischen Texten an, die ganz unter dem Einfluß Chagalls entstand, der den jungen Lissitzky an die Akademie von Witebsk geholt hatte, wo er nach der Revolution Direktor geworden war. Noch in Witebsk wurde Chagalls Einfluß von demjenigen Malewitschs abgelöst, der Lissitzky den Anstoß zu den ganz eigenen Leistungen gab. Diese Bilder, «Proun» genannt, sind räumliche Bewegungsabläufe von einer Beschwingtheit, die unglaublich erscheinen will, wenn man realisiert, daß sie aus lauter konstruktiven, also steifen Kompositionselementen gebaut sind. Das gemalte Werk Lissitzkys ist klein,



1



2

1 El Lissitzky, Proun 1 D, 1919. Öffentliche Kunstsammlung Basel

2 Graham Sutherland, Interieur, 1965

denn es ist in der kurzen Spanne von 1919 bis 1923 entstanden. Nachdem eine Tuberkuloseerkrankung einen tiefen Einschnitt im Leben Lissitzkys bewirkt hatte, nahm er die Malerei nicht wieder auf, auch als er zeitweilig wieder arbeitsfähig war. Er wollte ohnehin seine Ideen nicht nur in Bildern angewendet wissen, sondern sie in aufklärerischer Zuversicht auch für die praktischen Bedürfnisse der Massen nutzbar machen. Er breitete seine Tätigkeit auf zahlreiche Gebiete aus. Das Wolkenbügelprojekt von 1925 zum Beispiel ist eine architektonische Vision von ähnlicher Art, wie sie in den letzten Jahren gelegentlich wieder aufgetaucht ist. Lissitzkys Buchgestaltungen gehören zum Reichsten und zugleich Konsequenteften, was die zwanziger Jahre auf diesem Gebiet hervorgebracht haben.

Um die Bilder waren Zeichnungen, Illustrationsserien, Bücher, Photomontagen

gruppiert, die in ihrer vorzüglichen Anordnung eine einleuchtende Vorstellung von diesem genial vielseitigen Künstler gaben.

Der Katalog der Ausstellung, bearbeitet von J. Leering (Eindhoven), der diese Ausstellung aufgebaut hat, ist eine wertvolle Publikation mit vielen Abbildungen und Texten von und über Lissitzky. Eigentlich ist er die erste Lissitzky-Monographie. c. h.

Graham Sutherland

Kunsthalle

5. Februar bis 13. März

Dadurch, daß die Kunsthalle diese Ausstellung aus Turin übernehmen konnte, wurde uns Gelegenheit geboten, das Werk des jetzt 63jährigen Malers einmal zu übersehen.

Auffallend in diesem Werk – vielleicht ist das ein britischer Zug – ist die Tendenz der Gegenstände, sich surrealistisch zu geben: Stechpalmen, eine Grille oder Dornengestrüpp werden in die Nähe gerückt und vor einen fremdfarbigem Grund gesetzt, und schon füllt ein bedrohlicher Gegenstand das Bild. Freilich, so grimmig, wie sie manchmal tun, sind diese Gegenstände gar nicht. Eine Kröte macht uns, selbst stark vergrößert, noch lange nicht angst, und auch die komplizierte Maschine im venezianischen Atelierbild kann uns die Freude an der gepflegten Interieurmalerie nicht verderben, die das milde venezianische Licht virtuos einfängt.

Wenn man von dem über die Gegenstände hinaus anvisierten «Eigentlichen» dieser Bilder so wenig berührt wird wie der Chronist, bleibt trotz der malerischen Bravour nicht viel mehr als ein gutbürgerlicher Surrealismus. Gewiß, der letzte große Saal hatte etwas Imposantes; aber uns war der kleine erste lieber, wo die Bilder weniger präventiös und noch nicht so gekonnt, dafür viel intensiver waren. Besonders rege besucht war der kleine Zwischensaal, in dem Sutherlands Prominentenporträts versammelt waren. Wir fremdeten darin, nicht so sehr der Personen wegen, eher weil wir zur Gattung des repräsentativen Porträts keine Beziehung haben. Und: ach, wie lieblich und wie schicklich kann ein Surrealist plötzlich sein, wenn es um gesellschaftliche Bildnisse geht! Aber das ist vielleicht abermals ein spezifisch englisches Problem und nicht anders zu lösen. «Gut getroffen», wie der Fachausdruck lautet, sind die Bildnisse alle, doch das peinliche Gefühl, das uns beim Betreten des Raumes befallen hatte, wurden wir dennoch und auch nach mehreren Anläufen nicht mehr los. c. h.

Köbi Lämmli – Ruedi Kern

Galerie Riehentor

29. Januar bis 26. Februar

Die Galerie Riehentor stellte zwei junge Maler vor, die, von einzelnen Werken abgesehen, in Basel noch nicht zu sehen waren. Köbi Lämmli ist 1934 geboren, lebt in Trogen und unterrichtet an der St. Galler Gewerbeschule. Ruedi Kern, 1936 geboren, ist in Basel Zeichenlehrer. Kerns Ausstellung merkt man an, daß er mit der Kubistensammlung des Basler Museums vertraut ist. Er gehört zu einer Generation, die die Kubisten durch die Vermittlung Georg Schmidts als Grundlage mitbekommen hat. Es ist allerdings nicht so sehr die transparente Räumlichkeit des Kubismus, die auf Kern gewirkt hat, als die Strukturen, die durch die Augen das Tastgefühl ansprechen. Kern hat dafür ein feines Gespür. Aus gemalten, geschriebenen und gekritzelten Formstrukturen baut er kleinformatige Collagen in zurückhaltenden Farben. Der Farbton, der einem von der Ausstellung in Erinnerung bleibt, ist ein liches Grau mit gelegentlichen grünlichen und beigen Nuancen. Kern spielt mit der Schönheit des «Unschönen»; er setzt etwa die Holprigkeit einer unregelmäßigen Schrift in einen subtilen Bildrhythmus um oder bringt es fertig, ein leicht verschmutztes Weiß zu einem kostbaren Ton zu veredeln. Kerns Collagen sind mit einfachen Mitteln reich und fein gewobene Bilder. Wenn gesagt ist, daß sie durchweg sehr angenehm wirken, so ist damit auch gesagt, daß sie vor der Gefahr des allzu Ästhetischen nicht ganz sicher sind.

Köbi Lämmliers Aquarelle sind in einem ganz anderen Bereich daheim. Das Moment der Herstellung, das bei Kern wichtig ist, spielt bei ihm kaum eine Rolle: die Blätter wirken überhaupt nicht erzählerisch, eher zuständlich. Die Mittel, die Lämmli einsetzt, sind die «moyens pauvres», und die Wirkung ist bewußt unscheinbar. Das war nicht immer so: nach wilderen Anfängen hat der Einfluß von Spescha sich mäßigend ausgewirkt und zu einer Beschränkung des formalen und farbigen Apparats geführt. Trotz dieser Disziplinierung ist nichts formelhaft geworden. Die unscharfen Begrenzungen der locker aufgetragenen Farbflächen machen aus, daß man den Eindruck von luftigen Farbräumen bekommt. Ein Name sei genannt, nicht um eine Abhängigkeit zu behaupten, sondern um die Richtung zu nennen, in der sich Lämmliers Arbeit bewegt: Mark Rothko. Äußerst sympathisch berührt, daß unter den unterschiedlich geglückten Blättern überhaupt keine Gefälligkeiten vorkommen, daß sie sich im Gegenteil eher spröde geben und den Zugang nicht erschmeicheln: sie können es sich leisten. c. h.

Genève

Dada 1916-1966

*Galerie Krugier & Cie
du 17 février au 31 mars*

Encore que beaucoup en aient douté après-coup, Dada fut un événement d'une importance primordiale. L'influence, qu'à tant d'années de distance il exerce sur toute une partie de la création actuelle, en donne une confirmation éclatante, et c'est là une double raison de fêter son cinquantenaire. On félicite donc la Galerie Krugier d'avoir, avec le soin et la compétence qui lui sont coutumiers, organisé cette exposition-hommage qui est venue rappeler à trop d'oubliés la réalité d'une aventure désormais historique. On avait réuni, en dépit des difficultés incontestables à se les procurer souvent, pas loin d'une centaine d'objets, œuvres et documents divers qui recréaient admirablement le décor et l'atmosphère de l'un des épisodes les plus fous et les plus audacieux de l'art moderne. L'un des plus étranges aussi, puisque en absence de toute convivence, il prenait forme simultanément de l'autre côté de l'Atlantique et au centre de l'Europe.

La Suisse pour une fois se trouve directement concernée, puisque Zurich est le lieu de naissance de Dada, et lorsque le mouvement étend son rayonnement, son centre de ralliement au moins pendant quelque temps. L'exposition de la Galerie Krugier ne l'a pas oublié tout en évoquant les principaux aspects de ses ramifications, par des œuvres d'une signification toujours émouvante. Il en est ainsi des reliefs de bois peints de Hans Arp, du plâtre peint («Petite Architecture Lumière») de Janco, des huiles et dessins de Hans Richter et des montages et collages célèbres de Kurt Schwitters qui reste avec Marcel Duchamp et Man Ray l'un des pères du nouveau réalisme actuel. On avait fait à Marcel Duchamp, dont le regain de popularité est l'un des phénomènes marquants de ces dernières années, la part du lion. Quelques collages, un ou deux montages savants, et beaucoup de «ready-made» qui sont restés d'une remarquable fraîcheur et n'ont rien perdu de leur pouvoir subversif, ce que l'on peut dire également de ceux de Man Ray, Picabia, auquel revient le mérite d'avoir établi la jonction entre New York, Zurich et plus tard Paris (le journal «391» fut pensé à New York, rédigé à Barcelone et publié à Zurich), était également très largement représenté, dans un mélange (aquarelles, dessins, collages, huiles) de machines, mécaniques, danseuses, évocations musicales qui reflétaient parfaitement les mille facettes de son esprit inventif et

facétieux. Max Ernst, initiateur de Dada-Cologne, ne pouvait être absent, et l'on s'est une fois de plus enchanté au spectacle de ses fameux collages exécutés à l'aide d'illustrations de livres du XIX^e siècle, auxquels étaient joints deux ready-made modifiés et deux frottages de 1921 et 1925. Des œuvres de Jean Crotti («Crépuscule mécanique» 1920), Suzanne Duchamp («Le Ready-made malheureux de Marcel», 1920), Lajos Kassak («Bildarchitektur» I, II, IV, VI, VIII, gouaches, dessins et huiles) complétaient un ensemble qui comportait manifestes, journaux, programmes, prospectus, encore de nombreux documents précieux où persiste, éternellement jeune et vivant, l'esprit des Tzara, Schwitters, Picabia, Arp, Ribemont-Dessaignes et autres poètes.

G. Px.

Lausanne

Piero Dorazio

*Galerie Bonnier
du 27 janvier au 28 février*

Maître italien de la peinture internationale actuelle, Piero Dorazio représente pleinement et de façon exemplaire l'artiste d'avant-garde d'aujourd'hui, engagé sans réserve dans l'entreprise ambitieuse qui consiste à fonder une nouvelle culture conforme à la situation créée dans notre civilisation par le triomphe de la technique puis de la science.

Dorazio, épris de peinture depuis son plus jeune âge, ancien élève architecte, écrivain épris d'idées générales, est de la race des artistes intellectuels qui ne conçoivent leur art que dans le contexte d'une démarche qui tend à englober les divers domaines de la connaissance. C'est par la peinture cependant qu'il avance sur le chemin labyrinthique de la connaissance et de l'analyse de la civilisation, en étudiant tout d'abord les lois profondes qui ont conduit à la création de l'art moderne depuis les impressionnistes. Les idées des futuristes, de Kandinsky ont longtemps retenu son attention. En 1946, il signait ses premières compositions abstraites.

Homme de combat, il a été le promoteur ou le collaborateur de plusieurs manifestations animatrices du renouveau de la peinture d'après-guerre en Italie. Cosmopolite parce que cela correspond à sa conception du monde actuel, il s'est familiarisé avec différents pays d'Europe avant de faire connaissance avec l'Amérique où il a trouvé un terrain particulièrement favorable à son œuvre et à son action. Initiateur de cours d'art contemporain, son enseignement a été si prisé

qu'il doit depuis plusieurs années se partager entre les Etats-Unis et son pays natal.

L'intérêt qui lui est ainsi marqué et qu'ont souligné par ailleurs plusieurs prix importants est justifié par l'acuité et l'originalité de sa pensée artistique, la rigueur d'une recherche qui, hors de toute localisation, tente d'embrasser dans le phénomène de la création le monde tout entier tel que le conçoit un témoin conscient des profondes mutations dont il est l'objet au siècle de la mobilité et de l'internationalisation dans tous les domaines y compris ceux de la sensation et de la pensée.

L'art de Dorazio, tel qu'il est apparu dans la magnifique exposition proposée par la Galerie Bonnier, puisant ses sources dans des ferments créateurs isolés de tout ce qui peut rappeler des habitudes périmées, tend à l'élaboration d'une nouvelle grammaire formelle, d'un langage universel qui serait celui d'une nouvelle culture sans frontières.

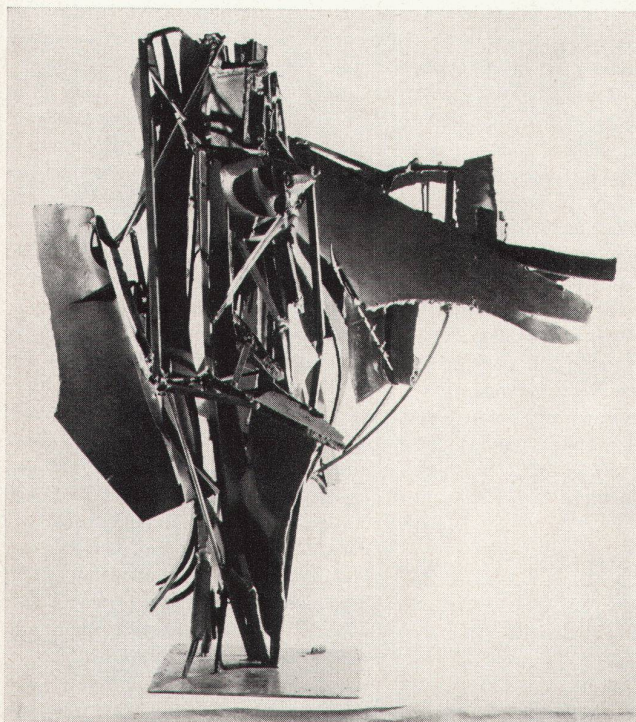
Fidèles au plus pur esprit abstrait, ses tableaux par leur fine trame colorée sans commencement ni fin et dont la résille est faite non de longs traits mais de fines et courtes notations colorées réalisant pour le spectateur un attrayant mélange optique – ceci pour les plus anciens – ou avec de larges traînées lumineuses sur fond monochrome – ce sont les plus récents et ils témoignent d'un beau métier de peintre dans la composition rythmique et le velouté de la surface colorée – reflètent dans une grande rigueur de style la vision d'un homme attaché à la recherche du sens profond d'une époque qui, à bien des égards, déconcerte. Il attache beaucoup de prix à ce qu'ils apportent de contribution au renouvellement nécessaire de la signification émotionnelle dans l'art contemporain. G. Px.

Luzern

Albert Féraud

*Galerie Räber
10. Januar bis 10. März*

Albert Féraud lebt in Paris, wo er als Journalist, Kunstkritiker, Dichter und Eisenplastiker vor die Öffentlichkeit tritt. Als Zwanzigjähriger gründete er 1940 die para-surrealistische Gruppe «La main à Plume»; vor kurzem ist eine Studie über Goya aus seiner Feder erschienen. – Férauds Eisenplastik hat eine deutlich intellektuelle Note: sie ist nicht elementar, sondern, in einem französischen Sinne, raffiniert und außerordentlich nervös, weniger Ausdruck einer Leidenschaft als Demonstration einer äußerst feinnervi-



1

gen Auseinandersetzung mit der Phantastik des Pflanzlichen und Organischen. Es handelt sich um Formgebilde, die die Sensation von Knistern, Flattern, Aufsplitterung oder Zerbröckeln optisch realisieren; geschwürartige Formknäuel, wie aus fiebrigem Traum erwachsen und nun, durch die Solidität des Materials, zur Dauer verurteilt. Féraud hat sich in der Verarbeitung des rostfreien Stahls keine Grenzen auferlegt: Blechchassis tauchen auf, wie bei seinem Freund César, gekrümmte und aufgespaltene «Schalen», Stäbchen, Rohre und gestanzte, bis zur Formlosigkeit verkrümmte Profile, die verwaschene Kalksteine umwuchern, wobei die zahllosen Lötstellen zur optischen Unentwirrbarkeit dieser stählernen Phantome beitragen. – Zweifellos ein starkes plastisches



2

Talent, das – auf der Grenze zwischen Eleganz und Mondanität – einen faszinierenden Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten durchexerziert; das Erstaunliche liegt vielleicht eher in der Quantität des Aufwandes an plastischen Sensationen als in der Intensität der Formung.
S. v. M.

St. Gallen

Jean Dubuffet, Les Phénomènes
Kunstmuseum

12. Februar bis 3. April

Mit den Ende 1957 bis 1962 entstandenen «Phénomènes» hat Jean Dubuffet ein graphisches Werk von gewaltigen Ausmaßen geschaffen. Es zählt insgesamt 362 farbige und schwarz-weiße Lithographien. Dubuffet erforscht den Reichtum an Möglichkeiten, die mit der Lithographie erreicht werden können mit ausgeprägtem Empfinden für die Wirkungen des Materials. Er verläßt hier den Bereich des Makabren, in dem sich seine Kunst bewegte. Die Blätter wirken kostbar, beschwingt, als ein Bekenntnis zur Schönheit der Welt. Die Ausstellung zeigt eine Auswahl von etwas über 120 Nummern, die das Riesenwerk in leichter faßlichen Proportionen vermittelt.

R. H.

Ossip Zadkine, «La forêt humaine»
Galerie Im Erker

18. Februar bis 13. März

Was Max Ernst halb lächelnd als Folge zu langen Verweilens im Walde schilderte, wird bei Zadkine zu blutigem Ernst. Das Pathos des Expressionismus scheint noch einmal aufzuleben in Formen, die, am Kubismus geschult, sich zu quälerischer Disharmonie steigern. Nebst einer Gruppe von Federzeichnungen ist das neueste Erzeugnis der Erker-Presse, «La forêt humaine», eine Folge von 10 Lithographien ausgestellt, deren Erscheinen der beispielhaften Einsatzfreudigkeit Franz Lareses zu verdanken ist.

R. H.

Zürich

Revolutions-Architektur.

Boullée, Ledoux, Lequeu

Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule

20. Februar bis 11. April

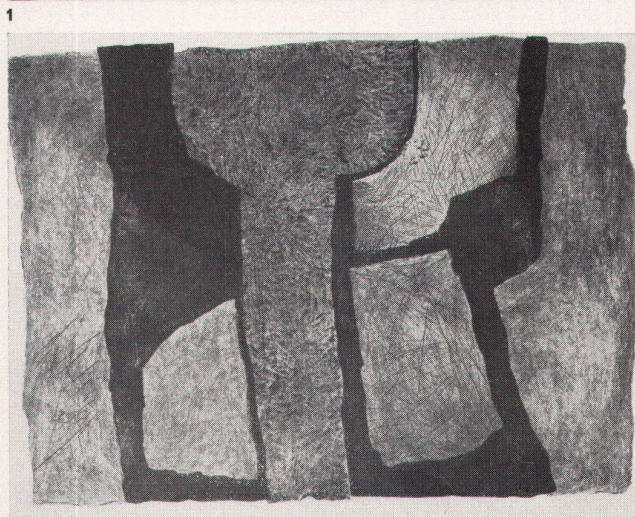
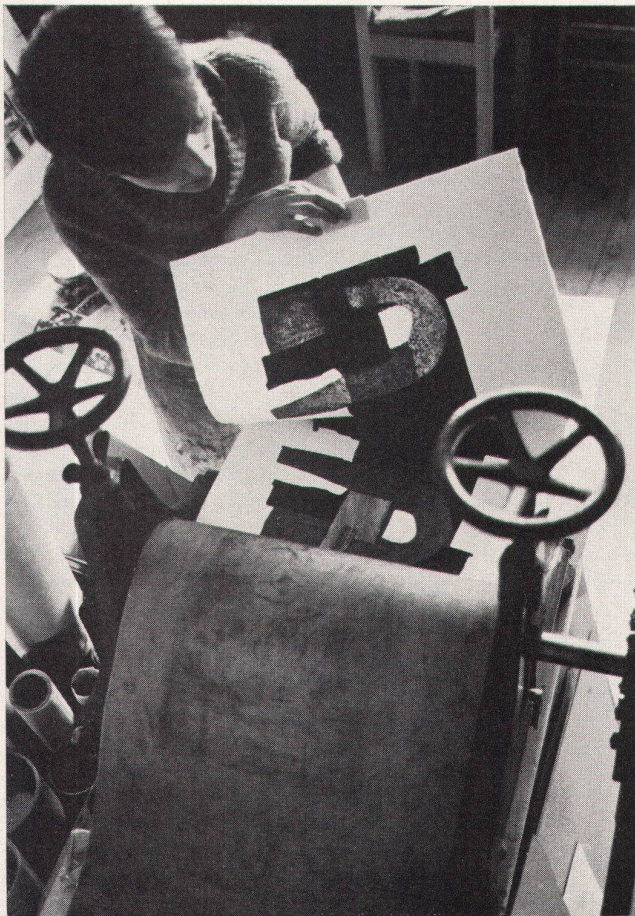
«Zeichnungen und Architekturstitute aus der Bibliothèque Nationale, Paris», insgesamt 142 zum Teil sehr große Blätter, die 1964 in Paris mit großem Erfolg erstmals im Zusammenhang ausgestellt waren, sind vor einigen Monaten in Genf gezeigt worden, wo sie einen beschreibenden Katalog mit Illustrationen, verfaßt vom wissenschaftlichen Bearbeiter der Ausstellung in Paris, J.-C. Lemagny, erhielten, und machen nun auch in Zürich eine stilgeschichtlich bedeutungsreiche Seite der französischen Architekturgeschichte des späten 18. Jahrhunderts bekannt. Wie Prof. A. M. Vogt in seinen Eröffnungsworten darlegte, sind die schon in den Jahrzehnten vor der Französischen Revolution von Etienne-Louis Boullée (1728–1799) und Claude-Nicolas Ledoux ausgearbeiteten Projekte für monumentale, stilistisch ungewöhnliche Bauten bisher in Paris kaum beachtet worden. Der Entdecker dieser zum Teil in das Phantastische ausmündenden Seitenströmung, der Wiener Emil Kaufmann, wurde in den dreißiger Jahren nicht verstanden und mußte seine Studien in Amerika fortsetzen. Ganz abseits steht Jean-Jacques Lequeu (1757 bis um 1825), der nach der Revolution ein bescheidenes Angestelltendasein führte und seine bizarren, alle Stilarten mischenden Architekturphantasien in Form zahlloser Zeichnungen und Aquarelle der Bibliothèque Royale überließ.

Beim Anblick der virtuos dargestellten Projekte öffentlicher Großbauten mit ihren kolossalen Fassaden- und Hallendimensionen und ihren extremen Umänderungen klassizistischer (und bereits auch mittelalterlich-burgartiger) Grundgedanken, die auf grandiose Effekte ausgingen, greift man, daß die Zeitgenossen über dieses oft Gigantische erschranken und daß die maßgebenden Stellen keine Mittel für die Realisierung der Vorschläge verfügbar hatten. Doch ging von den Kühnheiten der «architectes visionnaires» eine starke Ausstrahlung aus. Boullée war ein begeisterter akademischer Lehrer, der seine nicht gebaute Architektur als Unterrichtsmaterial verwendete, und die Propaganda eines seiner Anhänger war so wirksam, daß man damals von einer «Doktrin» reden konnte. Wie Professor Vogt feststellte, erregen die bisher kaum beachteten kolossalen Bauvisionen sowohl Faszination als Ärgernis, denn sie gefallen sich in einer extremen Größen-

1
Albert Féraud, Lo Spaventapasseri. Stahl

2
Jean Dubuffet, Fond de mer, 1958. Lithographie

Photos: 1 Franco Cianetti; 2 Joh. Kessler



1 Die Malerin Tildy Grob an der Radierpresse

2 Edwin Wenger, Aquatinta

Photo: 1 Jean-Luc Nicollier

übersteigerung oder in phantastischen Formen und setzen an die Stelle der bilateralen Symmetrie der Fassaden riesige Aufreihungen von Säulen oder Fenstern in Verbindung mit elementaren Bauformen und kahlen Mauerflächen.

E. Br.

Originalgraphik

Strauhof

22. Februar bis 13. März

In der Städtischen Kunstkammer «Zum Strauhof» hatten 23 Künstler dem Ruf Klaus Dänikers Folge geleistet, ihre graphischen Blätter, vor allem Radierungen, Kaltnadelarbeiten, Aquatintablätter und Holzschnitte, zu einer repräsentativen Schau zu vereinigen. Die Mehrzahl der Eingeladenen waren Schüler Dänikers, der sie in seinem Atelier an der Limmatalstraße unterrichtete. Früher war er Lehrer an der Höheren Töcherschule; er gibt heute noch Kurse im Freien Gymnasium und an der Volkshochschule. Klaus Dänikers Leidenschaft und Lebensinhalt ist das Radieren in Schwarzweiß und farbig. Er hat mit dieser Ausstellung eine Wiederbelebung der Druckgraphik beabsichtigt und herbeigeführt, die zwei sehr idealistischen Zwecken dient; erstens erlaubt sie dem Künstler eine Realisierung seiner Visionen in einer vervielfältigenden Form, und zweitens bietet sie dem Käufer relativ wohlfeilen Wandschmuck. Durch die Beschränkung der Auflagen, das Nummern der einzelnen Blätter und die individuelle Signatur wird jede Arbeit zu einem eigenständigen Kunstwerk.

Aus diesem Grunde war die Ausstellung als eine erfreuliche Bereicherung unseres Kunstlebens zu begrüßen. Das durchschnittliche Niveau war sehr gut, wenn auch einige prominente Künstler just auf dem Spezialgebiet der Originalgraphik nicht ihre besten Leistungen zu bieten vermochten. Bei einem Rundgang der auf drei Stockwerke verteilten Ausstellung begegnete man den verschiedensten Qualitätsstufen und Stilen; reine Abstraktion wechselte mit der Gegenständlichkeit oder Themagebundenheit ab.

Elisabeth Guggenheims «Coquille I» und «Burin I» sind Arbeiten, die dem Charakter der Radiertechnik sehr entsprechen. Von Oskar Dalvit, einem speziell eingeladenen Künstler, gefielen mir «Thema in drei Farben» und «Vegetativ glühend» am besten. Edwin Wenger, ein leidenschaftlicher Graphiker ohne Zweckgebundenheit, zeigte besonders mit «Composition» und «Wachstum», wie er die formale Vereinfachung mit den Mitteln der Aquatintamanier in die große geschlossene Form zu transponieren weiß. Von Gret Leuzinger war «Kalabrien» eine köstlich verspielte Talentprobe. Erwin Sven Knebel, der Aquatinta-Radiermeister par excellence, besticht durch «Vase», «Park», «Quellenbaum», «Stilleben I». Tildy Grob-Wenger scheint die Aquatintatechnik gemäß zu sein; ihre nahezu artistische Kunstfertigkeit, die sie in gewissen Collagen

bekundet, mündet bei den gezeigten Blättern in einen Veredlungsprozeß ein. Sehr schön «Fugue», «La porte étroite», «L'étang». Carlos Duss, den ich als Maler sehr schätze, scheint beim Holzschnitt – trotzdem «Kirchweih» hohe Qualität aufweist – leise zu erstarren. Wegen ihrer versponnenen Zärtlichkeit und Liebenswürdigkeit sind die unpräzisen Kaltnadelarbeiten des jungen Bruno Klieber besonders erwähnenswert. Hilde Röthlisberger hat ein ausgesprochen kauziges Talent. Ihre «Volière» ist von entwerfender Komik und doch voll formaler Ausgewogenheit. Klaus Däniker überzeugte in erster Linie durch seine raffiniert-subtile Technik und die transparente Satttheit der Farben in «Moschee» und «Blätter». Max Frühaufs «Maschinen-Land» ist ein handgeätzter Traum. Elisabeth Hössli hat eine skurrile Ader. Von Max Truninger war mir «Laute und Harfe» die liebste Litho, dann das schwarzweiße «Atelier» und «Gestirn und Taube». Bei Carmen Gracia muß man ihre fremdländische Abstammung würdigen. Ihre Gravuren haben einen leicht dekorativ-graphischen Einschlag. Robert Bosshards Radierungen waren sehr ansprechend, und von Paul Max konnte man eigenwillige, poetisierende Leistungs- und Farbvariierungsproben sehen. Ernst Hebeisen ist ein Surrealist auf kleinstem Raum.

Was im Grunde erstaunte, war das Fehlen von Versuchen, die eine flächenhafte, elementbezogene Verdichtung anstreben, wie sie beispielsweise in den Gouachebildern Poliakoffs zutage tritt. Ich könnte mir vorstellen, daß mit formalen Verschlingungen und der Betonung von Fugstellen, unter Zuhilfenahme einer differenzierten farblichen Kontrapunktik, graphische Wirkungen von nahezu kaleidoskopischer, kirchenfensterartiger Intensität erzielbar wären. Das Schaffen von Edwin Wenger und Tildy Grob-Wenger zielen in diese Richtung. Wie spricht doch just die Aquatintamanier den malerischen Impetus an! Welche strukturellen Feinheiten ließen herausarbeiten! Der leise gesteuerte Zufall der Ätzkörnung würde die angestrebte malerische Patina noch steigern. H. N.

Galerie Krugier Genève chez Gimpel & Hanover

Gimpel & Hanover Galerie
12. Februar bis 22. März

Ein Gastspiel der bekannten Genfer Galerie in Zürich, dem ein entsprechendes der Gimpel & Hanover Galerie in Genf folgen soll. Die Leser der WERK-Chronik sind über die Aktivität der Galerie Krugier orientiert. Weniger bekannt sind die

Beziehungen Jan Krugiers zu Zürcher Künstlern, denen er unter Hervorhebung Johannes Ittens, Heinrich Müllers, Otto Morachs, Max und Ernst Gublers für die Anregungen in seiner Zürcher Zeit besonders dankt.

Die Ausstellung selbst war eine Accrochage, bei der zum Teil ausgezeichnete Werke der von Krugier bevorzugten Maler und Bildhauer erschienen, denen er zum Teil bemerkenswerte Einzelausstellungen gewidmet hat: Morandi vor allem und Schlemmer, de Chirico, Alberto Giacometti, Jawlensky, Calder, de Staël. Aber auch Hundertwasser trat bei dem Gastspiel auf, Asger Jorn und Wifredo Lam. Auch den Dada-Pops ist Krugier zugänglich, unter denen Vic Gentils in der variierten Nachfolge Louise Nevelsons auffällt, nicht unbedingt positiv auffällt, denn auch er stürzt sich, wie mir scheint, zu rasch in die geschickte Verwirklichung skurril-effektvoller und aufdringlicher bildnerischer Vorstellungen. Im ganzen aber war das Qualitätsniveau beträchtlich hoch. Es spricht für den Galerieleiter, der sich in den ersten Rängen der modernen Kunst auskennt. Daß er auch Neues zu zeigen wagt, in Diskussion Stehendes (und auch Abzulehnendes), spricht für sein Interesse an den aktuellen Lebensprozessen, die sich im Feld der Kunst und verwandter Gebiete abspielen. Auf Verbindungen mit Paris ist es wohl zurückzuführen, daß auch ein Maler wie Balthus einbezogen war, der in dieser Umgebung doch ziemlich abfiel.

H. C.

Heinrich Bruppacher – Robert Lienhard – Hans Ulrich Saas

Galerie Läubli

1. bis 19. Februar

Der Winterthurer Bildhauer Robert Lienhard beherrschte gemeinsam mit zwei zur Künstlerschaft dieser gleichen Stadt gehörenden Malern alle Räume der Galerie Läubli in zwei verschiedenen Häusern. Er ging mit seinen vierzehn Bronzeplastiken bis auf das an eine klassische Konzentration der allseitig zu betrachtenden Form erinnernde «Kapitell» zurück und ließ auch bei anderen, die Formenergien zusammendrängenden Werken an Gebautes denken, was die mit «Muro rosso» und ähnlich betitelten Stücke sowie der wuchtig ausgreifende «Schwarze Bau» bestätigten. Die gegenständlichen Assoziationen sind dabei in formale Beziehungen von besonderer Eigenart umgesetzt.

Der älteste der drei Aussteller, der fünfzigjährige, jetzt in Südfrankreich lebende Hans Ulrich Saas zeigte dicht neben einigen Zeichnungen von Lienhard seine zum Teil auf Stoff gemalten Gouachen,

die einen diskreten Farbenreichtum entfalten, und sehr subtile Radierungen, die durch prononcierte, in dunkle Töne eingebettete Linien an eingeritzte Reliefs erinnern. Einige Blätter existieren in einer bestimmten Farbkombination jeweils nur einmal. Größere Formate erfüllt Heinrich Bruppacher mit unruhvollem Flächen- und Liniengewirr oder mit tonlich differenziertem Farbgewölke.

E. Br.

Daniel Spörri

City-Galerie

9. Februar bis 5. März

Die City-Galerie macht sich zum Sprachrohr neuer Tendenzen in der Herstellung von optischen Objekten. Ich verzichte darauf, zu sagen, künstlerische Tendenzen, denn was hier gezeigt wird, entstammt zwar dem künstlerischen Trieb; bei der Realisierung scheint aber ein Umstand einzutreten, durch den das entstandene Objekt in eine andere Sphäre verschoben wird. Der Ausstellung ging vor Wochen ein Nachtessen voran, dessen Reste – Teller, Flaschen, Servietten, Eißreste – Spörri auf Tabletten fixierte. Was auf den Tischen horizontal war, hing in der Ausstellung vertikal an den Wänden. Was ist es? Realität, Verweilungsvorgang verewigt? Auf den ersten Blick erscheint es lustig, amüsant, den «verweilenden Augenblick» ins Bewußtsein einpacken zu können. Assoziationen kommen auf: Dada, Schwitters. Schon zieht man peinliche Schlüsse. Was Dada, was Schwitters taten, hatte Stoßkraft, Ziel, Humor und Bitterkeit; wie in einer großen, zornig und triumphierend aufgerissenen Öffnung erschienen neue Möglichkeiten. Und merkwürdigerweise, heute sehen wir es, bestand doch das, was man Balance nennt, in der Dynamik, in den Zusammenhängen, in den Volumen und Tönen, vor allem in der Formung der wenn auch noch so absurden Einfälle, die sich bei aller Radikalität im Felde des Künstlerischen bewegten. Bei Spörri ist wenig davon zu spüren. Das Mittel, mit dem er vor allem arbeitet, ist der Holzhammer. Vordergrund bleibt Vordergrund; die Transformation – die Grundvoraussetzung des künstlerischen Aktes – bleibt aus. Allerdings – höchst altmodisch – tritt an manchen Stellen ein recht sensibler Farbsinn hervor, mit dem Spörri offenbar doch den scheinbar fixierten Zufall korrigiert. Und in anderen realistischen Assemblagen – Collagen aus Schuhspannern oder Werkzeugen und dergleichen – auch ein Sinn für formales Arrangement. Aber auch hier bleibt alles dünn, ja leer. Sind es temporäre Späße oder Grauslichkeiten – dann ohne weiteres ja. Kaufobjekte – obwohl jeder sein

Geld ausgeben kann, wie er will – nein. Hier ist ein Punkt berührt, auf den nicht deutlich genug gewiesen werden kann. In der Nähe des von Spörri und seinen Kameraden gemeinten Realismus steht immer das Surrealistische. Auch in diesem Feld betätigt sich Spörri. Vor allem im Terrain des Grausamen, das eine große Gegend der Kunst sein kann – von Hieronymus Bosch bis zu den Surrealisten der zwanziger und dreißiger Jahre. Aber auch hier ist es der Holzhammer, mit dem die Spörri arbeitet, und nicht einmal originell. Man nehme den Katalog zur Hand: die Reproduktion eines surrealistischen Rezeptes, eine schräg in einen primitiven Rahmen befestigte Holzmaske und eine Hand mit einem Hackmesser, mit dem die Maske gespalten wird. Daneben im frontalen Photo Daniel Spörri mit wirklich ernstesten Augen als bildliches Äquivalent zum surrealistischen Gebilde. Auch hier: weniger unheimlich als leer, nachempfunden!

Im Text des Katalogs erklärt Spörri mit beträchtlichem Aufwand, aber dünner Argumentation seine Fallenbilder, wie er die gefangenen und fixierten Objektzusammenhänge nennt. Hier sieht man: es ist sein Spaß, der – wir stellen es fest – heute bei bestimmten Typen Resonanz (wie mir scheint: Oberflächenresonanz) findet. Aber wie abgestanden! Was Marcel Duchamp mit der Deklaration einer Abortschüssel zum Kunstwerk bezweckte und was für den damaligen Moment echt und wichtig war, hat nach fünfzig Jahren keine Bedeutung mehr, es sei denn, man halte es für angebracht, die Ideen Duchamps, der Dadas und ihrer Verwandten heute unter das Fußvolk zu bringen, das – so sehr es jetzt lachen oder tiefgründig tun mag – auch hier seine Unverlässlichkeit nur zu rasch wieder beweisen wird.

H. C.

Zeitschriften

Theorie

«*aujourd'hui – art et architecture*» (F), Heft 51 vom November 1965, ist ein Le Corbusier gewidmetes Sonderheft der Redaktion von «*l'architecture d'aujourd'hui*». Die Nummer gibt eine gründliche Dokumentation seines Schaffens, seines «Urbanisme», seiner Arbeiten als Bildhauer und Maler und wiederholt die schon in «*l'architecture d'aujourd'hui*» (Heft September/November 1965) abgedruckten «*témoignages*».

Claude Parent und Patrice Goulet unternehmen eine kritische Würdigung der Arbeit Le Corbusiers. Dazu André Bloc:

Aarau	Aargauer Kunsthaus Galerie 6	Fritz Pauli Werner Christen – Max Marti	7. April – 30. Mai 26. März – 23. April
Auvergnier	Galerie Numaga	Louttre	16 avril – 15 mai
Basel	Kunstmuseum, Kupferstichkabinett Kunsthalle Museum für Völkerkunde	Zeichnung und Graphik des Kubismus Jean-Jacques Lüscher – Turo Pedretti Metall, Gewinnung und Verarbeitung in außereuropäischen Kulturen Modern – modisch Vic Gentils Aspekte 1945–1965 Theo Eble Picasso, Farbige Lithos und Keramik	12. März – 24. April 26. März – 25. April 25. Januar – 30. November
	Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler Galerie Riehentor Galerie Bettie Thommen		24. April – 28. Mai 26. März – 28. Mai 15. März – 30. April 12. März – 16. April 6. April – 6. Mai
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Actuel Galerie Toni Gerber Galerie Verena Müller Galerie Schindler	Sammlung Nell Walden Constant – Jean Gorin – Jean Dewasne Equipo 57 Kurt Wirth Rudolf Zender Moehnsang, Graphik 1952–1966 Alerini Werner Fehlmann	17. März – 11. April 2. April – 8. Mai 12. März – 30. April 15. April – 13. Mai 30. April – 26. Mai 31. März – 20. April 22. April – 11. Mai 2. April – 24. April
	Galerie Spitteler		
Biel	Galerie Socrate	Alfred Grünwald	2. April – 5. Mai
Brig	Galerie Zur Matze	Johnny Friedlaender	19. März – 15. April
Carouge	Galerie Contemporaine	Friedrich Brutsch Glyn Uzzell	25 mars – 20 avril 21 avril – 11 mai
Chur	Kunsthhaus	Schweizer Graphik	13. März – 17. April
Duggingen	Galerie Rainreben	Gertrud Hahner Edwin Keller	19. März – 17. April 23. April – 19. Mai
Eglisau	Galerie am Platz	Heini Waser	2. April – 1. Mai
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Théodore Strawinsky	13 mars – 17 avril
Genève	Athénée Galerie Actuel Galerie Iolas	Eugène Martin Jorge Castillo Art concret en Suisse Karmandatis Leonor Fini	25 mars – 20 avril 22 avril – 11 mai 7 mars – 16 avril 15 mars – 12 avril 14 avril – 10 mai
Glarus	Kunsthhaus	Victor Surbek – Estrid Christensen	20. März – 24. April
Grenchen	Galerie Toni Brechbühl	Max Marti Feito	12. März – 14. April 16. April – 12. Mai
La Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux-Arts	Ch. Huguenin	16 avril – 1 ^{er} mai
Lausanne	Galerie Bridel Galerie Pauli	Maurice Felix Roberto Crippa	14 avril – 4 mai 31 mars – 30 avril
Luzern	Kunstmuseum Galerie Räber	Fernand Giauque Alexandre Istrati	3. April – 1. Mai 21. März – 10. Mai
Olten	Neues Stadthaus	Berger – Coghuf – Glatt – Lermite – Schnyder	24. April – 22. Mai
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie zum gelben Hahn	Maria Geroe-Tobler Ferdinand Hodler	16. April – 30. Mai 20. März – 23. April
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen Galerie Stadthausgasse	Kurt Georg Becker Rolf Forster	24. April – 30. Mai 4. April – 23. April
Solothurn	Galerie Bernard	Roman Candio – Otto Wyss Albert Rouiller	19. März – 13. April 16. April – 11. Mai
Thun	Galerie Aarequai	Marcel Kunz	2. April – 2. Mai
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC	Franz Fischer Peter Bolliger	13. März – 17. April 2. April – 23. April
Zofingen	Zur alten Kanzlei	Karl Landolt	16. April – 8. Mai
Zürich	Kunsthhaus Kunstgewerbemuseum Graphische Sammlung ETH Stadthaus Helmhaus Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Galerie Bürdeke City-Galerie Gimpel & Hanover Galerie Galerie Chichio Haller Galerie Semiha Huber Galerie Daniel Keel Galerie Läubli Galerie Obere Zäune Galerie Orell Füssli Galerie Palette Rotapfel-Galerie Galerie Staffelei Galerie Wenger Galerie Wolfsberg Galerie Renée Ziegler	D'Altri – Herbst Pont Aven Gauguin und sein Kreis in der Bretagne Die Kunst der Schrift L'œuvre gravée Städtische Ankäufe aus dem Kunstkredit 1965 Otto Morach – Otto Münch Robert Jenny – Elisabeth Guggenheim Elfried Gremli Janos Németh Rudolf Mumprecht E. Sotili – H. Douma Jacques Alerini – Coré Gerd Richter Kaspar Thomas Lenk – Lothar Quinte William Scott Appel – Bertholle – Borès – Estève – Gillet – Le Moal – Matta – Poliakoff – Manessier – Reichel – Singier – Tapiés Azaz – Atila Zeichnungen französischer Meister Johann Jakob Zemp – Hans Rohner – Dieter Franck Alex Sadkowsky Franz Gertsch Charles Rollier Ellisif Walter Fröhlich Lucien Clergue, Photographies R. Guignard – W. Meier – D. v. Planta G. K. Pfahler	23. April – 22. Mai 5. März – 11. April 1. April – 24. April 30. April – 30. Mai 15. Februar – 15. Mai 30. März – 30. April 6. April – 24. April 6. April – 30. April 25. März – 26. April 29. April – 31. Mai 2. April – 21. April 23. April – 12. Mai 30. März – 16. April 20. April – 7. Mai 25. März – 26. April 26. März – 30. April 24. März – 30. April 15. März – 23. April 5. April – 23. April 1. April – 30. April 16. April – 14. Mai 16. April – 12. Mai 14. April – 7. Mai 2. April – 28. April 1. April – 30. April 31. März – 30. April 1. April – 22. 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