

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 49 (1962)
Heft: 7: Kurortplanung, Saisonhotellerie, Verkehrspropaganda

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

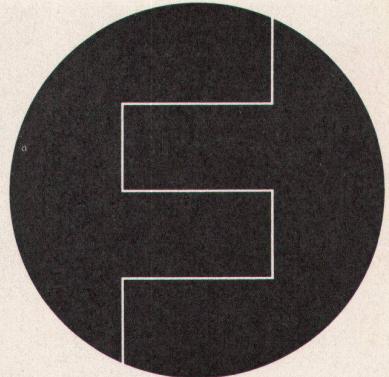
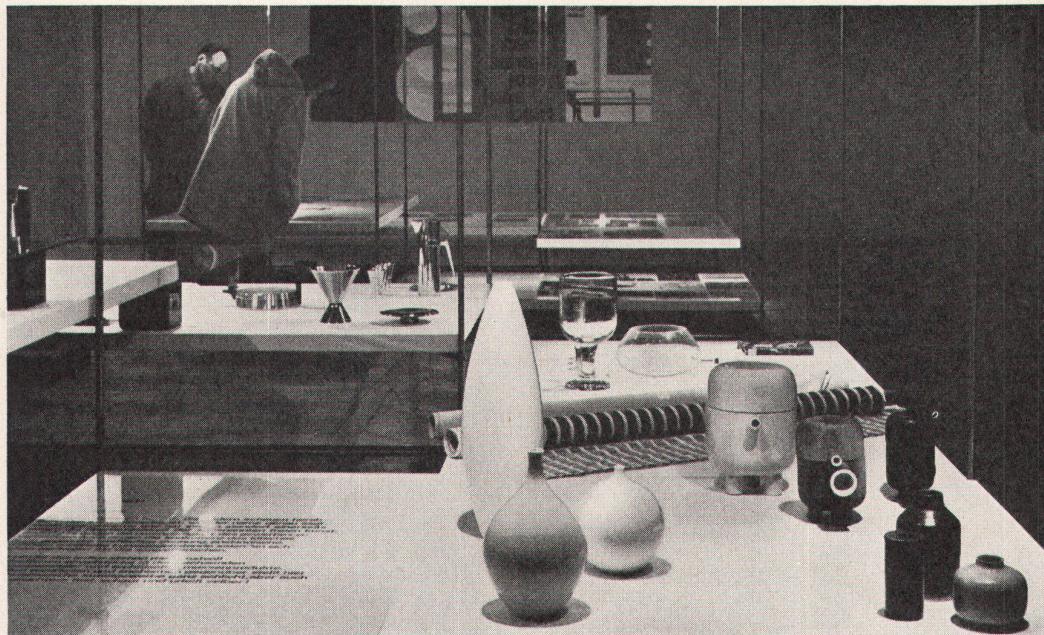
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.02.2026

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



2

1 Ausstellung «swb form forum» im Gewerbe-museum Bern

2 Signet «form forum». Entwurf: Marcel Wyss SWB, Bern

Photo: 1 Leonard Bezzola, Flamatt

Sie wollen zum Rechten sehen. Sie wollen den echten Lösungen zum Durchbruch verhelfen und Pfuschwerk verhindern. Sie wollen sich – um richtig entscheiden zu können – über die heutigen und zeitlosen Probleme der Architektur ins Bild setzen. Hier – an diesen Bildern, Berechnungen und Erläuterungen.»

Gemeinsame Überschrift aller Texte war: «Akzent auf echt.» Die Aktion wurde mit diesem Akzent richtig gezielt, da man einmal nicht auf Form und nochmals Form beharrte, sondern in fast handgreiflicher Art den Begriff «echt» zu suggerieren versuchte. Zum Ausstellungsgut selbst muß man bemerken, daß es zum Teil markant zwischen echt und unecht unterscheiden lehrte, daß es zum andern Teil aber geeignet war, die endlosen Diskussionen hervorzurufen, die heute – besonders im Bereich der Produktgestaltung – um echt oder unecht entstehen müssen.

Die sieben Vorträge, die sich in kurzen zeitlichen Abständen folgten, behandelten folgende Thematik: «Kunstgewerbe heute» (Dr. W. Rotzler), «Produktform in der Industrie» (Dipl.-Ing. H. Hilfiker), «Architektur heute» (Dr. L. Burckhardt), «Innenarchitektur?» (B. Rohner), «Wie macht man Werbung?» (Dr. M. Kutter), «Das Verhältnis der Photographie zur Realität» (H. Finsler), «Werkbund und Design» (E. Gomringer). Alle Vorträge waren über Erwarten gut besucht, und an einzelnen Abenden entspannten sich lebhafte Diskussionen. Erfreulich war auch, daß die Berner Presse das swb form forum eingehend verfolgte und die einzelnen Vorträge rezensierte. Alles in allem darf festgestellt werden, daß die Aktion von echtem Idealismus getragen

war und dabei wahrscheinlich nicht ungeeignet war, dem vorwiegend jugendlichen Team, das sich zur Hauptsache mit ihr befaßte, die nötige Übung für weitere Aktionen zu bieten. Go.

Kunstpreise und Stipendien

Stipendien und Preis der Kiefer-Hablitzel-Stiftung für Maler und Bildhauer 1962

Zur Förderung der Ausbildung junger Schweizer Maler und Bildhauer richtet die Kiefer-Hablitzel-Stiftung alljährlich eine Anzahl Stipendien von 1000 bis höchstens 3000 Franken aus. Sie kann außerdem für eine besonders hervorragende Leistung den Preis der Kiefer-Hablitzel-Stiftung von 5000 Franken verleihen. Die Bewerber dürfen im Jahre des Wettbewerbes das 35. Altersjahr nicht überschreiten. Die Jury findet vom 3. bis 5. Oktober im Kunstmuseum Luzern statt. Die eingesandten Werke werden anschließend dort ausgestellt. Anmeldeformulare und Teilnahmebedingungen können bei den Kunstmuseen, den Kunstgewerbeschulen und beim Sekretariat der Stiftung bezogen werden. Anmeldungen sind auf dem offiziellen Formular der Stiftung bis spätestens 31. August 1962 an das Sekretariat der Kiefer-Hablitzel-Stiftung, Bern, Storchengäßchen 6, zu richten.

Ausstellungen

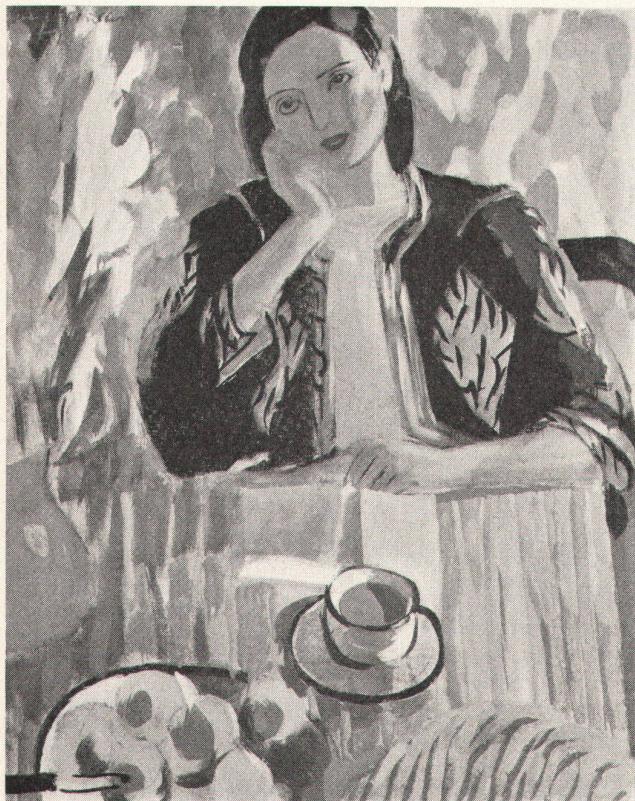
Aarau

Heinrich Müller

*Kunsthaus
13. Mai bis 10. Juni*

Nachdem letztes Jahr im Aargauer Kunsthause das graphische Werk des Zürcher Malers Heinrich Müller geboten worden war, folgte nun an gleicher Stätte eine repräsentative Schau mit Tafelbildern. Über 110 Bilder vergegenwärtigten eine Kunst, die sich von verhalten tonigen, geradezu verinnerlicht stillen, fast scheuen Anfängen zu einer vor allem im Farbigen ausgreifenden, raumbeherrschenden, ja in ihrer Kraft strahlenden Bewußtheit entwickelt hat. Wenn man glaubt, von der anfänglichen Stille sei nichts mehr erhalten geblieben, täuscht man sich doch wohl schon; sie ruht gewissermaßen unter der Oberfläche, ist im Inhaltlichen weiter vorhanden.

Heinrich Müllers Bilder sind, wie es ihre Titel da und dort andeuten, Meditationen, sind Einblicke des Malers in das in sich ruhende häusliche Geschehen, in dem jede laute Bewegung gebannt ist. Menschen sitzen an einem Tisch, lesen, schreiben Briefe, zünden eine Lampe mit hell smaragdgrünem Schirm an, liegen auf einem Sofa, in einem Bett, hinter einem Blumenstrauß. Sie haben sich die gleiche meditative Stille bewahrt, die ihnen in den frühen Darstellungen, etwa dem Selbstbildnis mit den großen Augen, eigen war.



Heinrich Müller, Frau am Tisch

Bei aller Verhaltenheit der menschlichen Sphäre indessen nicht die geringste Unsicherheit im Darstellerischen: alle Flächen sind aufeinander bezogen, sind untereinander verspannt; deutliche Linien, selten als Kontur, mehr als Binnenzeichnung, oft in vertikaler Reihung, ja als ornamentale Bereicherung, treten den Flächen gegenüber. Ein ausgesprochener Sinn für gefestigte Komposition war schon den frühen Stillleben mit ihren frontal strengen Tischen eigen. Diese elementare kompositorische Sicherheit macht sich in all den gebotenen Tafeln aus neuerer Zeit geltend, ist auch Gewähr für die Wirkung des Wandbildes, von dem hier eine einzige, doch wesentliche, zugleich die jüngste Probe zu sehen war: das Wandbild für das neue Physikgebäude der Universität Zürich, das durch seine leuchtende Unmittelbarkeit den weiten Aarauer Erdgeschossraum bestimmte und am neuen Ort ebenso bestimmt wirken wird. Rot und Blau sind Farben, die in manchen Intérieurs als wichtige Träger des formalen Gedankens erscheinen; doch ebenso wesentlich die Brechungen gegen Korallen- und Ziegelrot, und Orange und Gelb, daneben Veroneser- und Smaragdgrün, blasses Blau und helles Lila greifen in das belebte Geschehen ein. Neben den Intérieurs mit Figuren runden Stilleben

und einige Landschaften (stark vereinfachte und konzentrierte Bilder aus Ponza) die Schau ab.

Mg.

Basel

Le Cubisme

Galerie Beyeler
12. Mai bis 15. Juli

Teils aus Beständen der Galerie, teils durch Werke der bedeutenden kubistischen Privatsammlung Thompson war eine Ausstellung «Braque – Gris – Léger – Picasso» zustande gekommen, die zum Bemerkenswertesten gehörte, was die Galerie Beyeler seit ihrem Bestehen vorgewiesen hat. An die fünfzig kubistische Bilder von der Frühzeit bis zum Ausklang im Spätkubismus waren hier vereinigt, und der erste Eindruck, der sich einstellte, war wohl der einer fraglosen Klassizität. Angesichts dieser Bilder stellte man erneut fest, daß der Kubismus erstmals radikal ernst gemacht hat mit einem spezifisch modernen, unverstellten und autonomen Blick auf die Dinge dieser Welt. Was also Cézanne als erster und sozusagen systematisch malerisch angegangen hat, daraus zieht der Kubismus die große Konsequenz. Es war diesmal nicht so sehr Picasso der obenaufschwang, eher Braque mit subtilen und unerhört bewegten Bildern, in denen die kubistische Suche und Analyse vollkommen transparent sind. Ein Werk wie etwa «Femme lisant», 1911, das in noch gegenständlichem Anklang einen Fauteuil zeigt, aus dem in malerischer Akribie die kubistische Analysenkonstruktion von Frau und Blatt, Gebärde und Gestalt aufsteigt, verwoben im Simultan-Einklang von Raum und Zeit, was alles in der kubistischen Tönung von Grau-Braun-Weiß-Tönen die luzide Empfindung von Augenblick und Dauer aufschließen läßt – dieses Bild vermag dem Betrachter schlagartig die weittragende Errungenschaft des Phänomens «Kubismus» zu erschließen. Die seinerzeit viel Aufruhr erregenden und überaus folgenreichen Papiers collés mit eingeklebten Zeitungsköpfen waren auch hier vertreten. Von Braque fielen drei sehr zart komponierte ins Auge, und es war dann Juan Gris mit seinem Bild «Les tasses de thé», 1914 – wohl eines der vollendetsten Bilder der Ausstellung –, der das Papier collé souverän als Kompositionsmittel handhabte. Eines der wichtigen Bilder war Picassos «Buste de femme», 1907, das im Rückblick sehr eindrucksvoll den Schritt von der Epoque nègre zum Kubismus der «Demoiselles d'Avignon» dokumentiert. Ferner sah man «Femme assise dans un fauteuil», 1909, «Femme à la mandoline», 1908, «Souvenir du Havre», 1912, sowie «Tête d'homme», 1913/14, alles seit langem berühmte Marksteine innerhalb der kubistischen Entwicklungsbewegung.

Einen sehr persönlich gefärbten und auch naiv anmutenden Einschlag in den Kubismus lieferte Léger, dessen zwei Bilder «Contrastes de formes», 1914, präfabrizierte, industriell gestanzte Formen in kubistischer Rhythmisierung. Diese Verquickung von kubistischer Analyse mit der rein funktionalen Form industrieller Herkunft, das Ganze farbig sehr lebhaft gesehen, ist ja Légers Beitrag zum Kubismus. Légers Bild «Deux femmes à la toilette», 1920, eine fugenlose Komposition von linearem Hintergrund und zwei Frauengestalten aus synthetisch kubistischen Formelementen, war ein völlig durchkonstruiertes Bild von traumhaftem Reiz. C. R. St.

Livio Bernasconi

Galerie Riehentor
12. Mai bis 9. Juni

Zum erstenmal stellte der junge Livio Bernasconi, der in Carona und in Mailand lebt, in Basel aus, Ölbilder und Blätter, Öl auf Papier, Arbeiten, die unbelegt und eigenwillig wirken. Hier tauchen Titel auf wie «Volto nello schermo», «Televisione», «Cinema», «Periferia», «Jukebox», «Processo», «Testa e ombra» usw. – Bezeichnungen und Bezüge, die in Bernasconi eine bereits vielfach differenzierte Farbsprache in Bewegung versetzen. Da er der Farbe unmittelbar vertraut, ihrer Bewegtheit und Brechung, ihrer unendlichen Modulation in strikter Form oder in wogender und fliehender Form, die in weitere Formen übergleitet, entstehen Blätter von ungewöhnlichem Reiz. In einem sehr atmosphärischen und offenen Raum schwelt das Rechteck der TV-Scheibe oder das Rechteck der Filmleinwand als blasses Gebilde, auf dem als geballte Form, dunkel und doch auch gespenstisch, der Kopf des Menschen aufscheint.

Als Lateiner hat Bernasconi den leichten und doch präzisen Umgang mit der Farbe, die bei ihm nie steif gerinnt oder in stockende Verspannungen hineingerät. Auf den Blättern strömt sie und vermittelt dem Betrachter ein Gefühl für die Realität, in die der Mensch eingesenkt ist. Bernasconi evoziert diese Vielschichtigkeit von Räumen und Tönen, etwa im Bild «Jukebox», das Zugleich unendlich aufgerissener und intimer Räume in einer selbstverständlichen, gar nicht genialischen Weise. C. R. St.

Chur

Karl Geiser – Ernst Morgenthaler
Kunsthaus
20. Mai bis 17. Juni

Wenn Karl Geiser mit einem Epiker verglichen werden könnte, so steht Ernst Morgenthaler dem Lyriker nahe, der stets bereit ist, sich der Gunst des Augenblicks anzuvertrauen, und während Geiser leidenschaftlich mit einem widerstrebdenden Material ringt und diesem seine Schwere gern beläßt, liebt Morgenthaler die zarten Stimmungen, die heitere Transparenz.

In seiner gediegenen Ansprache zur Ausstellungseröffnung wies Leonhard Meisser darauf hin, daß Morgenthals Werke nie literarisch, aber stets voller Poesie sind. Davon zeugen am eindrücklichsten die Aquarelle, von denen in Chur gegen 50 zu sehen waren. In den letzten Jahren sind immer weniger von jenen aquarellierte Zeichnungen entstanden, in denen die Farbe der Form untergeordnet blieb. Sie wurden verdrängt durch reine Aquarelle von traumartiger Innigkeit, Blätter, in denen die Distanz zum Dargestellten vollständig geschwunden zu sein scheint. Die Farbe hat sich immer mehr verselbständigt; die Tektonik der Landschaft wird von der Stimmung fast vollständig aufgesaugt. Reisen haben den Maler in Landschaften geführt, in denen alles in einem leichteren Aggregatzustand zu schweben scheint und in denen auch die Nächte hell und weit sind. Im Februar dieses Jahres reiste der 75jährige Morgenthaler nach Sardinien, und von dort hat er Aquarelle mitgebracht, die seine Träume in meisterhafter Abbreviatur offenbaren. Ohne Zweifel konnte auch Karl Geiser dieses unmittelbare Angesprochenwerden durch den sinnlichen Reiz, und auch er konnte sich einem beglückenden Einfall anvertrauen. Manche Plastik aus den zwanziger und dreißiger Jahren kann dies bezeugen, und seine Radierungen beweisen, daß er knapp und treffsicher festzuhalten vermochte, was der flüchtige Augenblick ihm darbot. Sein Temperament aber, das er selber als schwierig bezeichnet hat, ließ ihn dieser Spontaneität immer wieder mißtrauen. Seine großen Werke, welche den Menschen in seiner Totalität begreifen und darstellen wollten, mußten von allem Zufälligen und Momentanen befreit werden.

In späteren Jahren entschloß sich Geiser öfter zu einem höheren Grad der Stilisierung, ohne aber akademischer Kühle zu verfallen. Denn gerade seinen späteren Figuren, die in einem langen Arbeitsprozeß über viele Stufen abgeklärt worden sind, haftet oft etwas Gesund-Erd-

haftes an. Mit dem unübersetzbaren Wort «impassibilité» möchte man diese Figuren kennzeichnen, die – wie die Arbeiter, die als «Studien» für das Zürcher Arbeiterdenkmal geschaffen worden sind – auch als Kleinplastiken von monumentaler Würde und ehrfurchtgebietendem Ernst sind. G. Peterli

genwart». Im übrigen zeigte sich, wie gebrochen und erschüttert das Verhältnis zur Welt des Glaubens sowohl auf der Publikums- wie auf Künstlerseite heute ist. Man fürchtet sich vor banalen Aussagen und flüchtet ins Unverbindliche und Ungefährliche; das gilt natürlich vorwiegend für Protestant, denen das religiöse Bild durch das im Bildersturm aktiv gewordene mosaïsche Bilderverbot (2. Mose 20, 4) bereits seit Jahrhunderen in Frage gestellt ist. Diese Stimmung erschien in den Ausstellungsräumen geradezu greifbar. Bei vielen Besuchern war Ratlosigkeit, gemischt mit Mißtrauen, zu verspüren.

Unbestreitbar dominierten Heinrich Altchers «Heimatlose» im Treppenhaus (die nicht zum Ausstellungsgut gehörten, sondern als Besitz des Kunstvereins Glarus dauernd den Raum erfüllen). Hier meinte man fast einzig vor einem gültigen Bekenntnis zu stehen. Das Schwergewicht der Ausstellung selbst lag fraglos in den oberen Gemächern, bei Johann Peter Flück (1902–1954) und bei Fritz Pauli (geboren 1891). Hier ist echt, was bei Willy Fries als engherziges Belehrenwollen wirkt, als ob nur er Christus habe und Kenne. Flücks Triptychon der Leiden dagegen: wie viel ausgestandene Mitangst, wie viel bildgewordene Andacht! Helen Dahm, die man auch sah, kann viel, aber sie ergreift nicht. Dann stieg man ins Erdgeschoss hinunter. Es war auch künstlerisch ein Abstieg, obwohl Karl Ammann, Paul Eichenberger, Ferdinand Gehr, Marthe Kiefer-Keller, Heinz Peter Kohler, Hans von Matt, Christian Oehler, Xaver Ruckstuhl, Melanie Ruegg-Leuthold und noch viele da waren. Woran lag es? Hier war fast alles traditioneller und dementsprechend weniger eigentlich. Das galt sogar für Gehr, für Oehler, obwohl sie eigene Wege gehen.

So spiegelte die Ausstellung in ihrer Uneinheitlichkeit auch die Krisensituation, in der wir leben. Und gerade dieses treue Abbild der Gegenwart war ihr Verdienst.

h.r.r.

Frauenfeld

Ernst Egli
Galerie «Gampiro»
27. Mai bis 22. Juni

Der 1912 in Mühlheim geborene, heute in Paris lebende Maler zeigte 30 Aquarelle, Gouachen, Handätzungen und eine Tapisserie, die nach seinem Entwurf ausgeführt worden war. Bezeichnend für die Ausstellung und die Auffassung des Künstlers war, daß mit einer einzigen Ausnahme kein Bild einen Titel trug. Die Begründung liegt darin, daß es Egli bei der Bildgestaltung um Variationen eines allgemeinen Rhythmus geht. Einzelne Blätter waren auch als Studien für größere Arbeiten in einem andern Material gedacht. Obgleich die ausgestellten Blätter deshalb wie Teile eines Ganzen erschienen, das man als ein Namenloses echt und beglückend erlebte, war jedes Blatt dicht und voll und sowohl im Erleben wie in der Form ein Selbständiges. Mag das Kunsterlebnis Eglis von einzelnen Werken Paul Klees und Manessiers angeregt sein und mochte einem auch der formale Zeichenvorrat bekannt vorkommen, so empfand man doch die ungreifbar transparente Farbigkeit der Blätter als echten Besitz des Künstlers. Seine Kunst lehrt eine vergeistigte Freude an den sinnlichen Erscheinungen. Es ist eine Kunst des Schwebestandes und der legitimen Leichtigkeit. Vermutlich ist Egli kein Entdecker neuer Werte, aber er hat künstlerischen Besitz des Jahrhunderts in bester Weise persönlich ausreifen lassen. Go.

Glarus

Religiöse Kunst der Gegenwart
Kunsthaus
20. Mai bis 17. Juni

Die Frage, ob ein Künstler, der religiöse Gegenstände darstellt, auch gläubig sein müsse und ob Gegenständlichkeit das Religiöse angemessen zur Geltung bringe, stand sichtlich hinter der Glarner Ausstellung «Religiöse Kunst der Ge-

Lausanne

Recherches d'un Nouveau Réalisme
Galerie Bonnier
du 4 au 28 mai

Outre l'organisation d'expositions d'œuvres d'artistes généralement de premier plan, la Galerie Bonnier poursuit une mission d'information concernant les recherches les plus récentes pour suivies dans le monde artistique et dont on ne doit pas sous-estimer l'importance.

tance. Il s'agit moins alors d'exposition que d'organiser une soirée de prise de contact et d'échange d'idées autour d'œuvres rassemblées à cet effet; les œuvres réunies restent ensuite une ou deux semaines au cours desquelles chacun peut venir les étudier.

La première de ces manifestations avait été consacrée à Jean Tinguely. On retrouvait cet artiste dans le nouveau groupe, mais l'accent était mis cette fois, à l'enseigne de la recherche d'un nouveau réalisme, sur les travaux des Français Arman et Yves Klein et des Américains Jasper Johns et Larry Rivers. La démonstration, fort intéressante, eût été plus convaincante si elle avait été plus homogène, car en somme, sous un seul nom, on présentait trois tendances distinctes.

Ainsi, la recherche des deux Américains, plus proprement picturale, implique un retour à une certaine figuration considérée sous un angle plus ou moins neuf. C'est à une autre intention qu'obéissent les deux Français dans une action dont on goûte fort les salutaires vertus d'humour: une offensive joyeuse et énergique contre le conformisme non figuratif. A cet égard, la dalle dorée à la feuille ornée d'une couronne d'éponge peinte en bleu et d'un bouquet de fleurs artificielles intitulée «Ci-git l'espace» est significative de cette volonté de tuer les mythes usés. Vérités d'hier, poncifs d'aujourd'hui: le temps passe vite. Le réalisme, finalement, nous l'avons trouvé chez Arman, impliqué dans l'objet non pas fidèlement reproduit, mais présenté tel quel, et doté de significations nouvelles par un usage inédit. On hésite parfois à parler encore d'art au sujet de certaines trouvailles, mais on ne peut nier l'effet de choc et, pourquoi ne pas l'avouer, la beauté du coup d'œil produits par un étrange assemblage de violons et d'archets studieusement agencés dans une vitrine. C'est un système largement utilisé par Arman dont on a pu voir sauf erreur de pareils montages à la dernière Biennale des Jeunes Artistes à Paris. Lampes de radio, vieux brûleurs de cuisinières à gaz entassés sous un vitre, cela paraît tout d'abord déroutant, mais pourrait bien être une démonstration par l'absurde d'un principe dont on a quelque peu abusé.

G. Px.

Lugano

VII^e Exposition internationale

du Blanc et Noir

Villa Ciani

du 15 avril au 11 juin

La «Biennale» luganaise du blanc et noir a lieu toutes les années paires dans le cadre romantique de la Villa Ciani. On y trouve souvent (pour ce qui a trait aux grands pays qui dominent la scène artistique internationale), dans le format réduit de la gravure, des œuvres d'artistes qui quelques mois plus tard seront remarqués, voire couronnés par sa «grande sœur» de la lagune adriatique. Mais ce qui rend la manifestation tessinoise particulièrement intéressante, malgré les résultats expressifs assez peu étendus du blanc et noir, dans l'ensemble de ses nombreuses techniques, c'est la présence considérable des pays appartenant politiquement à l'est, dont les œuvres se trouvent placées à côté de celles de l'«occident». Il est à remarquer, cette fois, que les frontières politiques ne correspondent plus tout à fait à celles de l'esthétique: la Pologne, surtout, la Tchécoslovaquie (avec moins de goût et d'adresse) reprennent les expériences de l'art dit «occidental et décadent», au point où elles avaient été interrompues. Si les envois de la Yougoslavie sont d'un esprit tout à fait occidental, il ne faut pas ignorer certaines productions illustratives d'autres pays socialistes, tels que la Bulgarie et la Hongrie, où la pureté du trait se marie souvent à un sens naïf du rythme et à une grande sobriété de la composition. Ces pays nous rappellent que le blanc et noir, avant de devenir, tout comme la peinture et la sculpture, un banc d'essai pour les recherches expérimentales, a été un art de l'illustration. La Chine populaire fait tache, dans l'ensemble de l'exposition, par le mauvais goût de son art officiel suivant docilement les consignes du «réalisme» populaire.

Cependant le réalisme illustratif n'est pas l'apanage des pays de l'Est. On le retrouve en Turquie, en Grèce, au Mexique, au Paraguay, au Guatemala, voire en Finlande: souvent combiné avec l'expressionnisme, ou une stylisation archaïsante, ou encore une sorte de post-cubisme, qui semble généralement inspiré des gravures de Braque. C'est pourtant, parmi les œuvres ayant obtenu un prix, celle de José Luis Cuevas (Mexique) qui est une des plus attenantes: son réalisme est teinté d'un esprit grotesque, ironique et cruel assez curieux qui semble (à Lugano, bien entendu) bien plus vrai que les petits monstres ailés de Chadwick.

Tous les deux ans, les eaux du lac de



Svend Wiig Hansen (Dänemark), Selbstbildnis

Lugano revient la querelle entre les abstraits et les figuratifs; tous les deux ans le nombre des premiers s'accroît aux dépens des seconds et le palmarès se remplit d'œuvres non figuratives. C'est un jury composé d'Aldo Patocchi (président), Max Bill, Giuseppe Martinola, Imre Reiner et Marco Valsecchi qui a examiné les 280 envois de 29 pays. Le «Premio città di Lugano» a été attribué au japonais Hideo Hagiwara pour le bois gravé en couleurs «Fantaisie en blanc». Les neuf prix ex æquo ont été conférés à Milius Branko (Yougoslavie), pour l'eau-forte «La maison incendiée»; Lynn Chadwick (Grande-Bretagne) pour le dessin à la plume «Figure volante»; José Luis Cuevas (Mexique) pour le dessin à la plume «Equilibriste»; Richard Gorman (Canada) pour la gravure «Prévalence de l'esprit»; Giuseppe Guerreschi (Italie) pour l'eau-forte «Gente che guarda»; Vladimir Makuc (Yougoslavie) pour l'acquatinta «Dentellier»; Gustave Marchoul (Belgique) pour l'eau-forte «Espace nocturne»; Raymond Meuwly (Suisse) pour le monotype «Vision biblique»; Rudolf Schoofs (Allemagne occidentale) pour la gravure «N. 53». Le jury a en outre attribué six prix d'achat pour des œuvres d'Ugo Cleis (Suisse), Alberico Morena (Italie), Gabor Peterdi (USA), Pavel Sukdolak (Tchécoslovaquie), Hann Trier (Allemagne occidentale) et Hodaka Yoshida (Japon).

Cette année les invités d'honneur étaient au nombre de trois, dont le Danois Svend Wiig Hansen (né en 1922) était sans doute le plus intéressant. Ses dessins, au trait violent, continu, aux images saisies dans une sorte de stupeur hagard, rappellent le dernier Van Gogh: avec en plus beau-

coup d'expressionnisme et de surréalisme, assimilés avec intelligence. L'Italien Luigi Bartolini (né à Cupramontana en 1898) appartient à un genre d'artistes plus limités: c'est le graveur typique, précis et précieux, qui isole un détail naturel, l'enserre dans un réseau touffu de signes légers, en créant des images poétiques mais un peu dépassées. Edouard Goerg, qui représente la France (sans section nationale cette année), est né à Sydney (Australie) en 1893. C'est un étrange illustrateur de fables remplies de petits personnages féminins, aux yeux de chat et aux membres étirés, où le décadentisme du début de ce siècle (surtout de Moreau, Odilon Redon et Klimt) se trouve prolongé d'un curieuse façon, avec tout son mauvais goût.

La présence de la Suisse n'est qu'honorifique, cette année. Si l'on excepte les gravures d'Helen Dahm, d'un chromatisme très raffiné, mais dépossédées de la vitalité directe de la tache giclée à même la toile ou le papier, les œuvres de Mewly et de Cleis n'offrent que peu de variantes sur les modes stylistiques dominant la moyenne de l'exposition. Rodolphe Théophile Bosshard, artiste récemment décédé, a une section commémorative: c'est un dessinateur d'un autre temps, dérivé du fauvisme, mais au trait hésitant, sans vigueur.

L'italien Luciano de Vita (déjà remarqué à la dernière Biennale de Venise) aurait mérité le prix qui a été attribué aux violentes «affiches» expressionnistes de Guerreschi, d'une morbidité trop découverte. Les bois d'Alberico Morena, dans le genre naïf un peu forcé, ne retiennent l'attention que par leur sujet pittoresque, où se presse une foule de petits bons-hommes trapus.

Ben Shahn domine la section américaine avec le poids de son autorité, quoique ses dessins exposés ne donnent qu'une idée partielle de sa personnalité. L'Argentine (dont un des artistes obtint le Grand Prix il y a deux ans) a des compositions intéressantes de Lydia Mabel Rubli et d'Elena Tarasido. L'art graphique ne semble jamais près de se tarir en Belgique. Gustave Marchoul, qui a eu un prix, présente des formes mystérieuses, arrondies, d'où n'est pas absente une note de surréalisme, tandis que les dessins de Mortier se distinguent par un ton expressif plus immédiat. Le Canada possède une école de graveurs d'un raffinement subtil, qui n'est pas sans évoquer quelquefois l'Extrême-Orient. Richard Gorman (prix ex æquo) travaille sur des rythmes lents, dans une gamme de couleurs subtiles: gris, blancs, noirs, bleutés. Yves Gaucher, qui se sert de plaques superposées, obtient des effets de relief (avec un sens très riche de la matière), relevés par des accords



Giuseppe Guerreschi (Italien), *Gente che guarda*

chromatiques très discrets. La Finlande, avec Olavi Vepsäläinen, présente un artiste possédant un sentiment très vif des étendues de paysage, tout en ayant adopté une expression presque abstraite.

L'œuvre de Rudolf Schoofs (Allemagne occidentale), qui a eu un prix, est trop dérivée de Dubuffet, du moins extérieurement, bien que déployant une technique éblouissante qui ne manque pas de faire son effet. Nous lui préférons, cependant, celle de Hann Trier, dans laquelle on décèle une vigueur personnelle qui séduit. Parmi les Yougoslaves, les œuvres de Miljus Branko et de Vladimir Makuc (qui ont eu des prix) se distinguent par un curieux mélange de textures très travaillées (dans un esprit dérivé de l'informel) et une figuration volontairement naïve et agressive, qui prend ses sources dans l'art populaire.

Enfin le Japon, dont les envois sont toujours de haute qualité, Hideo Hagiwara, qui a eu le Grand Prix, présente des bois en couleur, traités d'une façon si raffinée qu'ils se rapprochent presque de la gouache et de l'aquarelle. C'est cependant au dépens d'une composition soutenue que se déploie le sens chromatique de cet artiste: nous lui avons préféré le signe plus net, d'un calligraphisme plus traditionnel, d'Okkie Hashimoto, ou l'emploi décoratif un peu fruste des veines du bois d'Okada Yoshida.

G. Sch.

Solothurn

Alexandre Rochat

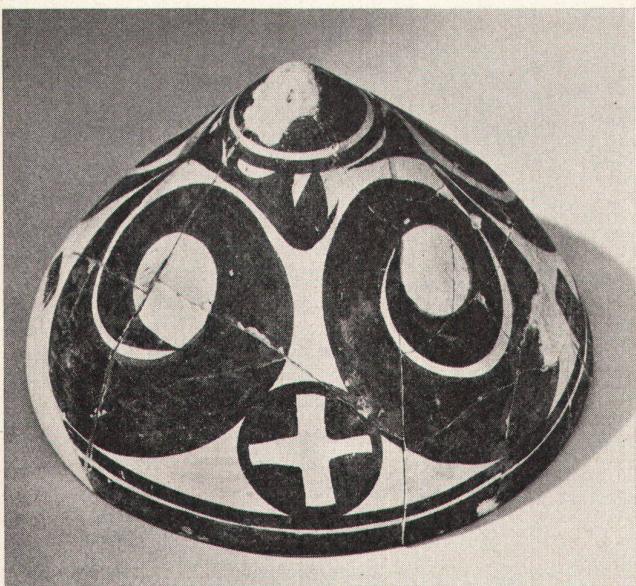
Galerie Bernard
28. April bis 22. Mai

Die Galerie Bernard verlegte ihren Sitz auf Ende März dieses Jahres von Grenchen nach Solothurn. Nach einer Eröffnungsausstellung, in welcher die künftige Tätigkeit abgesteckt wurde, folgte die Ausstellung mit Werken des Genfer Malers Alexandre Rochat, der seit Jahrzehnten mit Solothurner Sammlern verbunden ist. Die Ausstellung wies ungefähr 50 Werke auf, die Rochats schaffen von 1930 bis heute umfaßten, von einem marquethaften Genferseestück bis zu den farblich äußerst intensiven neuen Bildern.

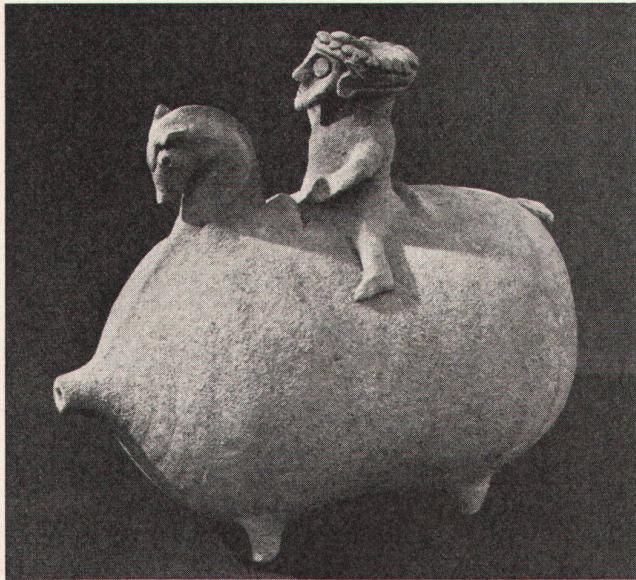
Beim Rundgang durch die Werke aus dieser langen Schaffenszeit wurde die Bedeutung von Landschaft und Stilleben innerhalb Rochats malerischen Anliegen offensichtlich. Figürliche Arbeiten waren – mit Ausnahme eines Selbstporträts in Bleistift – überhaupt nicht ausgestellt. Verfolgte man das Werk chronologisch, fiel die fortschreitende Reduktion der Mittel auf, die in der Landschaft ebenfalls von einem ständigen Verkleinern des Bildausschnittes, von einer belebten Seebucht bis zur Fassade einer Mairie, begleitet ist. Nach anfänglich fauvescher Farbigkeit arbeitete Rochat mit trockenen, erdigen Farben und schuf sich dann seine verhaltene Farbskala mit den reichen Grautönen, mit deren Hilfe er auch an einer nüchternen Mairie Schönheiten aufzeigte.

Die Reihe der Stilleben bewies Rochats Kompositionskraft. Hier zeigte sich noch ausgeprägter der Wille zur Vereinfachung des Bildaufbaus. Die anfängliche Vielfalt dargestellter Gegenstände wurde reduziert zu einer kleinen Zahl von Formelementen, wie Flaschenprofil, Rechteck, Quadrat und Rund. Daraus komponierte er vor einem neutral gehaltenen Grund die späteren Stilleben. Der Raum, in dem ausschließlich Werke aus dieser Schaffensperiode hingen, ließ erkennen, daß es dem Maler gelungen war, jeder Arbeit einen eigenen Gehalt zu geben, denn trotz der Schemenhaftigkeit der Bildelemente kam nicht der Eindruck einer Bildserie auf.

Dann folgte ein rascher Wechsel zu den neuen Bildern, in denen das Formvokabular zugunsten einer in zunehmend bewegterem Duktus gemalten Farbigkeit aufgegeben wird. Man schätzt diese außerordentliche Vitalität des 67jährigen Malers. Aber man fragt sich nach dem Gang durch dreißig Jahre seines Schaffens auch, ob diese letzten Bilder wirklich die Synthese alles Vorangegangenen seien. Und man kam nicht los von



1



2

Photos: Walter Dräyer, Zürich



3

dem kleinen Bild «Rue Petitot» von 1960, in dem in Form weniger Fassaden Alexandre Rochats Gestaltungskraft, die Eindringlichkeit seiner Farbgebung und seine unverkennbare Handschrift enthalten sind.

A. K.

Zürich

Kunstschatze aus Iran

Kunsthaus

27. Mai bis 5. August

Die Zürcher Variante der unter dem Titel «7000 Jahre Kunst aus Iran» vorgängig in Paris und Essen gezeigten Ausstellung trägt einen bescheideneren Namen. Der Verzicht auf den kulturreklametechnischen Slogan war für die Atmosphäre der Veranstaltung nur von Nutzen. Es ist eine Versammlung wunderbaren Materials, hochinteressant, weil Seltenes und höchst Merkwürdiges gezeigt wird, und weil es in ausgezeichneter Präsentation dargeboten ist, die angenehmerweise auf allzu dramatische Inszenierungskünste (partiell künstliches Licht usw.) verzichtet. Ein ungemein heterogenes Ausstellungsgut aus verschiedenen, geschichtlich konträren Perioden grundverschiedener Kulturphysiognomie. Die geographische Region Iran ist das Herkunftsland. Gibt es die Jahrtausende und Jahrhunderte hindurch irgend etwas wie einen Hauptnenner? Werden regional gebundene Grundkennzeichen sichtbar? Eine komplizierte Frage, die nicht von heutigen nationalen oder politischen Prestigebedürfnissen aus beantwortet werden kann. Was dem gleichen Boden entstammt, kann durchaus sehr verschiedener Gestalt sein. Eine formale und wesenhafte Konstante, wie sie sich in Ägypten wirklich durch Jahrtausende zieht, ist in Iran nicht vorhanden. Vielleicht aber eine Art bindender Transversale, die in der handwerklichen Qualität zum Ausdruck kommt; in der außergewöhnlichen, ins Spirituelle überleitenden Geschicklichkeit der schaffenden Hände, im – geschichtlich allerdings wohl unfeststellbaren – Anspruch der Auftraggeber, die Qualitätsarbeit forderten und sie durch die Forderung hervor-

1
Vorgeschichtliche Tonschale aus Tal-i-Bakun bei Persepolis. Mitte des 4. Jahrtausends vor Christus

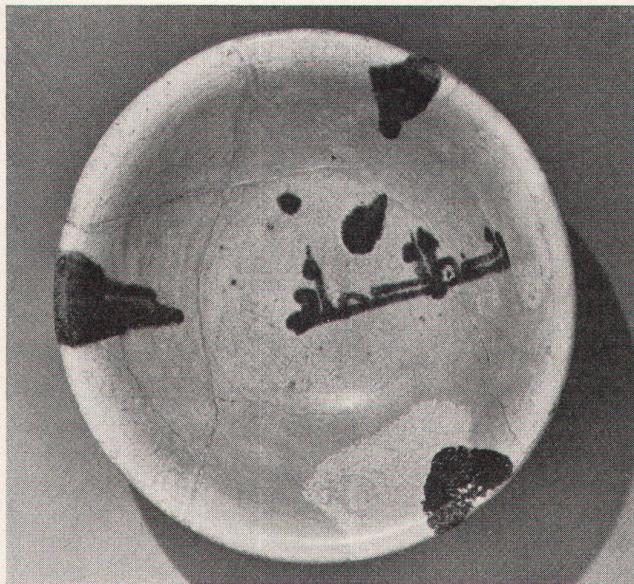
2
Tönernes Gießgefäß aus Amlach. 9./8. Jahrhundert vor Christus

3
Bronzener Zügelhalter aus Luristan. 8./7. Jahrhundert vor Christus

rufen und zugleich das tiefere Interesse des Schaffenden stimulieren. Auf jeden Fall zieht sich das hohe handwerkliche Niveau durch die verschiedenen anthropologischen, geschichtlichen und kulturpolitischen Schichten bis zum Rand des 17. nachchristlichen Jahrhunderts, mit dem die Ausstellung abschließt. Interessant wäre es, neben diesem Panorama alter Kunst zu erfahren, wie sich die Dinge in den anschließenden Zeiten und besonders in der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart entwickelt haben.

Es mag zwar verlegen scheinen; aber der Betrachter, der seine historisch-professionelle Unkenntnis zu deklarieren hat, glaubt auf Grund des «Augenmaßes» feststellen zu können, daß schon in den vorgeschichtlichen Gefäßern eine besondere Feinheit der Umrisse und ausgesprochene innere Lebendigkeit der Binnenzeichnung zum Ausdruck kommt. Erstaunlich ist auf diesen Schalen und Kannen das Ineinandergreifen von figuraler und ornamentalscher Darstellung, die, nie dogmatisch, eine reiche Skala von zeichnerischen Einzelformen großzügig anordnet. Die gleiche Souveränität nach einem Sprung von einigen tausend Jahren – die Datierungen sind sehr approximativ – bei den ebenfalls vorzüglich gearbeiteten kleinplastischen Tonfiguren des 9./8. vorchristlichen Jahrhunderts, die mit Lust, Beobachtung und Witz geformt und verformt sind. Vereinfachung der körperlichen Volumina, Differenzierung der Gebärde. Entwicklungsgeschichtlich jedoch atavistisch, wenn man an die gleichzeitige spätmykenische und frühgriechische Kunst denkt; trotzdem Beweise einer starken Formkraft, die das Tier als Naturwesen und als Symbol erfaßt. Wenig jünger sind die nach den Fundorten genannten Luristan-Bronzen, spielerische Kleinplastiken von unerhörtem Formenreichtum: Tier, menschliche Figur in gespanntes, oft kurviges, unerhört reiches und lebhaftes Linienspiel gebracht. Am kleinen Format bewährt sich und schärft sich die handwerkliche Fähigkeit. Die Luristan-Figuren, mehr als hundert an der Zahl, an denen man sich nicht satt sehen kann, sind einer der Höhepunkte der Ausstellung.

Vom Gesichtspunkt des handwerklichen Könnens aus wären die ebenfalls in reicher Zahl beigebrachten Goldschmiedearbeiten – der Schatz von Ziwiye, Ende 7. vorchristliches Jahrhundert – den Luristan-Bronzen zur Seite zu stellen. Aber die nervöse Lebendigkeit, die Durchpulsung des Materials fehlen. Als ob das offensche Repräsentations- und Luxusbedürfnis der Auftraggeber, der Hang zum Schmückenden – eine der primären Triebkräfte zur Kunst – hier zwar



4

4
Fayenceschale mit grünem Schriftdekor aus Nischapur. 9. Jahrhundert nach Christus

zu großartiger Virtuosität, aber künstlerischer Saturiertheit geführt habe. Der Vergleich kleiner goldener Tierfiguren mit entsprechenden Iuristanischen Arbeiten ist aufschlußreich: hier künstlerischer Impuls, dort, bei den Goldarbeiten, Nippes. Ähnliche Probleme stellen sich in der Kunst der Epoche der großen Perserkönige, unter denen ein «Weltreich» entsteht, mit dem Griechenland in Konflikt gerät. Imponierend die Zusammenraffung der Form und die untafelhafte qualitative Ausführung. Aber der Befehlston bestimmt die Gestalt: die Tiere schreien mit offenen Mäulern; die hocheleganten Steinböcke spannen sich in die Höhe; der Mensch hat in seiner plastischen Erscheinung eine selbstherrliche und zugleich befohlene Haltung; das Gold glänzt wie nie; es fehlen auch die banalen Faunsfratzen nicht, die Münchner Bierseideln des 19. Jahrhunderts bedenklich verwandt erscheinen. Es ist, wenn wir uns nicht täuschen, die Äußerung einer brutalen Mentalität. Man versteht, daß die Griechen dieser frühen Spielart des künstlerischen Faschismus (und dem, was dahinter stand) abgeneigt waren.

Nach dem Zerfall des persischen «Weltreiches» folgt eine Periode, in der griechisches, später römisches Kunstmateriel in das iranische Gebiet eindringt. Neben Zwitterbildungen läuft aber die handwerkliche Kultur weiter, und auch das Ineinandergreifen von figürlicher und ornamental abstrakter Darstellung setzt sich weiter fort. Die Ausstellung zeigt an ausgezeichneten Beispielen das Aufkommen orientalischer Formen und Gedanken, die dann in der sogenannten

Sassanidenzeit (224–642 nach Christus) zu neuen künstlerischen Höhepunkten führen. Das Handwerk ist auf voller Höhe. Prachtvolle Silberwaren, zum Teil mit souverän getriebenen bildlichen Darstellungen, geben einen Begriff der künstlerischen Vorstellungen und Ansprüche, in denen die herrschende Schicht lebte. Preziöse, aber trotzdem zweckmäßige Silbergabeln und -löffel erinnern an eine gesellschaftliche Kultur, gegen die die gleichzeitige mittel- und westeuropäische Zivilisation noch völlig barbarisch gewesen ist. Das Kunsthandwerk wendet sich neuen Gattungen und Techniken zu. Textilien und Glas treten in den Vordergrund. Es ist, als spiele die künstlerische Kultur dieser wieder über mehrere Jahrhunderte gehenden Epoche die Rolle einer Ouverture zur islamischen Kunst der iranischen Region.

Diese beginnt nach der Eroberung Irans durch die in einer religiösen Bewegung aufsteigenden Araber im 7. nachchristlichen Jahrhundert. Innerhalb der Beispiele islamischer Kunst bildet die Keramik, deren wunderbarste Stücke aus dem 9. bis 13. Jahrhundert stammen, den zweiten Höhepunkt der Ausstellung. Die Blüte – technisch, formal-farbig und imaginativ – kann nur aus innerer Affinität der Ausführenden (Handwerker und Künstler, meist wohl in Personalunion) entstanden sein. Die eingangs erwähnte Transversale tritt auch hier in Erscheinung. Daß diese islamische Keramik auf die Erneuerung des Kunstgewerbes im England der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts entscheidend gewirkt hat, springt angesichts zahlreicher Stücke der Ausstellung in die Augen. Sie besitzen eine unverbrauchte künstlerische Aktualität. Neben den Keramiken treten die wenigen der Ausstellung eingeordneten Teppiche zurück – so ausgezeichnet sie sind. Auch die Miniaturen, unter denen sich gewiß Meisterwerke befinden, die aber als Appendix ein wenig unwürdig untergebracht sind.

Im ganzen ist die Ausstellung bei aller Pracht der Dinge eher zu groß, zu reich. Der größte Prozentsatz der Besucher, die solche Ausstellungen nur einmal, wenn mit Glück unter der Führung eines Bewanderten, besuchen, werden nur fragmentarische Eindrücke mitnehmen. Der eigentliche Sinn solcher Veranstaltungen besteht darin, daß der Besucher Entdeckungen macht, die sich ihm unvergänglich einprägen. Schärfung der Sensoren – denn man betrachtet solche Dinge optisch und haptisch und psychisch –, Vermittlung von lebendigen Fakten, die hinter den Werken erscheinen und wirklicher Genuss: das ist der Gewinn, der derjenige mitnimmt, der genau hinschaut.

H. C.

Antonio Tapies

Kunsthaus

29. April bis 3. Juni

Die Präsentation dieses noch nicht vierzigjährigen spanischen Avantgardisten, der (mit Recht oder Unrecht) einen mondialen Namen besitzt, war eine der in die unmittelbare Gegenwart greifenden Veranstaltungen des Kunthauses, die der Direktion um so mehr als Leistung angerechnet werden muß, als sie wenige Monate zuvor mit einer Jackson Pollock-Ausstellung von ebenso großer innerer Aktualität miserable Erfahrungen gemacht hatte. Abgesehen von dem Häuflein der Unentwegten, versagte das Zürcher Publikum auch diesmal vollkommen. Und das Kunsthauß nahm den schwachen Besuch mit stoischer Ergebenheit hin. Schade, daß vom Institut aus kunstinformatorisch (um das ominöse Wort «erzieherisch» zu vermeiden) so wenig getan werden kann, wo doch der Puls der Zeit kaum irgendwo so deutlich abgenommen werden kann wie angesichts solcher Werke.

Obwohl die Zürcher «Kunstfreunde» abwesend blieben, entstand die übliche billige Polemik: ob dies Kunst sei oder schiere Schizophrenie und Degeneration; ebenso oberflächliche Kritik wie die in gewissem Sinn durch die wirklich faszinierende Oberfläche der Bilder stimulierten oberflächlichen Begeisterung einiger weniger, denen zudem von einigen Auguren tiefssinnige Deutungen geliefert werden; davon später noch ein Wort.

Sieht man die Bilder Tapies' genau an, so bemerkt man, daß sie weder bösartig oder zynisch noch wild sind. Jeder Kenner nimmt wahr, daß der Maler sich auf Dada-Prinzipien, auf bestimmte Dinge bei Paul Klee und Joan Miró und in der Bearbeitung der Farbmaterie auf Fauvist, Dubuffet und andere Maler des «art autre» stützt. Das ist alles in der Ordnung, und die Anfänge Tapies', so weit man sie vor den wenigen frühen Arbeiten der Ausstellung sehen konnte, lassen Ernst, Talent und Persönlichkeit erkennen.

Die eigene künstlerische Physiognomie – und zugleich eine spezifische Zeitfunktion – prägt sich ungefähr von 1950 an in der Anwendung der materialen Mittel und im Inhaltsbezug aus. Hier zeigen sich echte Sicherheit und Kraft echter Leidenschaft. Sie stürzt sich auf die Oberflächenmaterie (um das Wort «Farbe» zu vermeiden), durchsetzt sie mit Sand, Gips und anderen Stoffen, läßt sie gleichsam zu Blasen und Reliefbildungen aufkochen. Schließlich haben Braque und andere vor vierzig, fünfzig Jahren schon Ähnliches getan. Hier aber kommt es, wie immer, auf das Maß an. Für Ta-

pies sind diese Dinge von zentralem Interesse; von ihnen aus wird das Wesen des Bildes, das übrigens fromm im rechtwinkligen Rahmen verbleibt, bestimmt und weitergetrieben. Das ist alles ausgezeichnet und echtes künstlerisches Tun. Bedenklicher wird es, wenn – falls wir richtig sehen – Tapies versucht, Zerfallsprozesse ins Spiel zu bringen, um vorzeitige Patina zu erzeugen. Man hat mit Recht zum Beispiel bei Marino Marini solche illegale Praktiken kritisiert. Wenn wie bei Tapies die Materie dermaßen vorherrscht, so wird man mit Recht im Hang zur Patina eine dem Betrügerischen zugeneigte Romantik vermuten. Krankhafte Degeneration ist es gewiß nicht, eher Effekthascherei.

Neben der Modulation der Materie erscheint als bestimmender Bildfaktor die lineare Kalligraphie, bald in großen gezogenen Linien, bald in nervöser Aufsplitterung. Auch hier handelt es sich um echte künstlerische Vorgänge. Man nimmt den vom seelischen Zentrum gesteuerten Druck und Zug im Linearen als unbestreitbare, direkte Kraftäußerung wahr; nichts scheint künstlich oder verspielt. Von der linearen inneren Vorstellung ergibt sich zusammen mit der Durchknetung der Materie die Bildform, die Komposition. Daß in diesen künstlerischen Arbeitsvorgang Inhaltsbezüge aufgenommen werden – Mauer, Tür, Loch, ja sogar menschlich schattenhafte Figur –, erscheint in dieser Art neu. Es ist, als tauchten aus der in manuellem und chemischen Prozeß durchgewalkten und merkwürdig spirituell gefärbten Materie Lebensfragmente auf. Ein sehr komplizierter und subtiler Vorgang, der eine außerordentliche, totale Konzentration des Schaffenden voraussetzt, um die gewiß «gekämpft» werden muß. Eine Reihe von Bildern der allerletzten Jahre scheint ohne diesen Kampf entstanden zu sein. Man sieht die Gefahr der Leere am Entwicklungshorizont auftauchen; scheinbar kühnes Trugbild, das der Gefahr der Schablone ausgesetzt ist. Immer aber sind die Dinge von dem reguliert, was man Geschmackssicherheit nennt. In der Verteilung der inneren Dynamik der Materie, in der Abtönung der Farbe, in der Balance der Komposition. Das Wort Eleganz drängt sich auf – vielleicht Eleganz des Makabren.

Daß ein Schaffen wie dasjenige eines Tapies mit Zeittendenzen in Beziehung steht, ist selbstverständlich. Primär handelt es sich aber um ein gänzlich unliterarisches, primär der spirituell-technischen Bildwerdung zugeordnetes Tun. Von hier aus sollte das Ereignis aufgeklärt und dargestellt werden, nicht von philosophischer, allgemein zeitgeschichtlicher Deutung aus. Mit Hinweisen auf das «Nichts» des Existenzialis-

mus, mit der Nennung der Namen Heidegger, Sartre, Kafka oder Beckett ist wenig geholfen. Besonders vor Lesern oder Hörern, denen alle diese Namen im Grunde nichts anderes sind als Markenartikel. Abgesehen davon erscheint es uns angebracht, auf den Irrtum hinzuweisen, mit dem die Dinge der Kunst heute auf geistige Piedestale gestellt werden. Hat nicht die primäre Avantgarde des 20. Jahrhunderts mit Recht gegen die falsche Überhöhung der Kunst gekämpft? Sollten so rasch wieder neue und ebenso falsche Piedestale errichtet werden? Kunst ist eine Funktion der Natur; wie die Natur bedarf sie keiner wie auch immer gearteten künstlichen Feierlichkeit. H.C.

Farbwahl sich der Farbsinn ungebrochener auszusprechen scheint als in den Gemälden, ist voller Leben; im Spiel vollendet sich der im Innern sich auslösende künstlerische Vorgang. Die Collagen sind den Tapisserien Le Corbusiers nahe. Natürlich sind sie kleinteiliger, individueller, handschriftlicher; aber sie besitzen die gleiche Klarheit, die gleiche Bejahung.

H. C.

Adrien Holy
Kunstsalon Wolfsberg
3. Mai bis 2. Juni

Pünktlich nach den obligaten drei Jahren kehrte Adrien Holy (Genf), der jetzt als Präsident der Eidgenössischen Kunskommission amtet, in den Wolfsberg zurück, und zwar wies der 64jährige sich mit der erstaunlich großen Kollektion von 76 Bildern, die keineswegs rasch gemalt sind, über eine kontinuierliche Intensität und Selbstsicherheit des Schaffens aus. Die begierig aufgenommenen und teils vor der Natur, teils nach Skizzen verarbeiteten Eindrücke aus mehreren Mittelmeerlanden bestimmten in differenzierter und mit Gewandtheit beherrschter Motivwahl das thematische Ensemble. Durchweg walten hier Ausgeglichenheit des räumlich klaren Bildaufbaues, der leuchtkräftigen, harmonisch zusammengestimmten Farben und der tonlichen Bindungen, die den milden Duft südländischer Atmosphäre versprühen lassen. Gewiß herrscht das beschaulich Schildernde, detailfreudig Erzählende bei der Darstellung der Geländeformen, der Siedlungen, der Monuments vor, und beispielsweise bei der Wiedergabe des nur leicht bewegten Wassers wird auch Routine erkennbar. Aber in der Qualität des kultivierten Farbenauftrags und in der schaufreudigen Empfindung ist immer wieder Persönliches, Unverwechselbares zu spüren. Im Gegensatz zu der bei den Landschaften vorherrschenden Milde des Kolorits überraschten die zum Teil großen Stillleben mit Früchten oder Fischen durch die starken Farben und die lebhaften formalen Akzente.

E. Br.

Le Corbusier. Papiers collés
Galerie Mezzanine
16. Mai bis 22. Juni

In Abwandlung eines Titels, den Le Corbusier seiner Plastik in Chandigarh gegeben hat, könnte man diese Ausstellung taufen: die schöpferische Hand. Siebzehn Collagen mittleren und größeren Formates, die in den mit einfachsten Mitteln wirkungsvoll bereit gemachten Räumen der Gallerie Mezzanine die in ihnen konzentrierte räumliche Ausstrahlung frei entfalten konnten. Sie sind in den Jahren 1956 bis 1962 entstanden. Zum Teil gehen sie im Bildaufbau auf frühere Schaffensperioden zurück. Natürlich keine Aufwärmungen, sondern gleichsam Reminiszenzen, bei denen klar wird, daß die früheren Bildprinzipien nichts an Lebendigkeit verloren haben. Schöpferische Hand deshalb, weil die Spontaneität, ja das Vergnügen zu verspüren ist, mit dem Le Corbusier an der Arbeit war. Es sind die Bildbestandteile, die man bei Le Corbusier kennt: die mächtige, dumpfe menschliche Gestalt, die von Picasso stammende kombinierte Vorder- und Profilansicht, großmenschliche Pratzen, lineare geometrische Gebilde, Mauerfragmente (der einzige Anklang an Architektur), Flaschen als Formen, die allen Zeiten und Kulturen angehören. Dies alles ist zum Teil aus großen Papieren zusammengefügt, zum Teil mit Pinsel und Stift vermehrt und übergangen. Wenn bei den Bildern oder Gouachen Le Corbusiers manchmal Härten in Erscheinung treten, die dem Ganzen einen fragmentarischen Charakter verleihen – bei den Collagen ist alles in trefflichem Gleichgewicht. Hier spielt die schöpferische Hand eines geistreichen, nie spielerischen, im Grunde naturburschenhaften, innerlich jungen Menschen. Der geschnittene oder gerissene Kontur der Papiere, in deren

Otto Charles Bänninger
Galerie Daniel Keel
5. Mai bis 15. Juni

Der Zürcher Bildhauer O. Ch. Bänninger, eine der profiliertesten künstlerischen Erscheinungen unseres Landes und einer der seriösesten, unangefochtenen Arbeiter, der sich schon viele wohlverdiente Auszeichnungen errang, wurde

anfangs dieses Jahres 65 Jahre alt. Das mag noch kein hohes Alter sein; aber bei Bänninger ist es erwähnenswert, weil er just in den letzten Jahren, zum Teil mit diesen «Tailles directes», die unmittelbarsten, frischesten Arbeiten schuf. Eine Gruppe von drei einzelnen Figuren aus Urner Speckstein, entstanden 1958, 1961 und 1962, «Badende I», «Badendell» und «Karyatide», realisierte die Verbindung von weiblicher Fülligkeit, und formaler Geschlossenheit.

Ja, der Bildhauer Bänninger, dem wir Zürcher beispielsweise «Die Schreitende» auf dem Tonhalleplatz zu verdanken haben, ist effektiv jünger geworden. Die Zeichnungen sind keine Ergänzung oder Vorbereitungsarbeiten zu den Plastiken, sondern eigenständige künstlerische Arbeiten, so zum Beispiel das Porträt des Mäzens Mayenfisch oder sein eigenes. Alle in der Galerie sichtbaren Figuren fügen sich zu einem Zyklus von höchster Geschlossenheit, wie man sie angesichts der Aufreihung eines derartigen Œuvres selten beobachten kann. Interessant an Bänninger ist die Bipolarität in seinem Schaffen: hier basreliefartige Figuren wie der «Heinrich Bullinger» am Grossmünster oder «Der barmherzige Samariter» vor der Kirche am Limmatplatz, da die erwähnte «Schreitende» oder seine von Bourdelle (Bänningers Lehrmeister) und Despiau inspirierten Köpfe, die etwas vom Besten verkörpern, was auf dem Gebiet der Bildhauerei in der Schweiz je hervorgebracht wurde.

Am stärksten berührt bei diesem Künstler die innere und äußere Wahrhaftigkeit, fern jeder artistischen Problematik und gleichzeitig nah einer unprogrammatischen Zeitlosigkeit. Kann man etwas Positiveres über einen schöpferischen Menschen aussagen? Die intime und vom Schwung der Begeisterung (für die mit Konsequenz erfüllte Lebensaufgabe) geladene Ausstellung der 15 Steine und einer Reihe von Zeichnungen war eine Bestätigung für den hohen sittlichen Ernst, den Bänningers Werk auszeichnet. Wer die geschlossene Form mit den liebenvoll erarbeiteten Details in Einklang bringt, entdeckt eine Harmonie, die nicht dem künstlerischen Streben allein, sondern in selbem Maß der charakterlichen Gesinnung entspricht. H. Ng.

Otto Charles Bänninger, Selbstbildnis 1957
Photo: W. Sommerauer

**Nelly Bär – Louise Autzinger –
Emil Hartmann**
Galerie Läubli
23. Mai bis 9. Juni

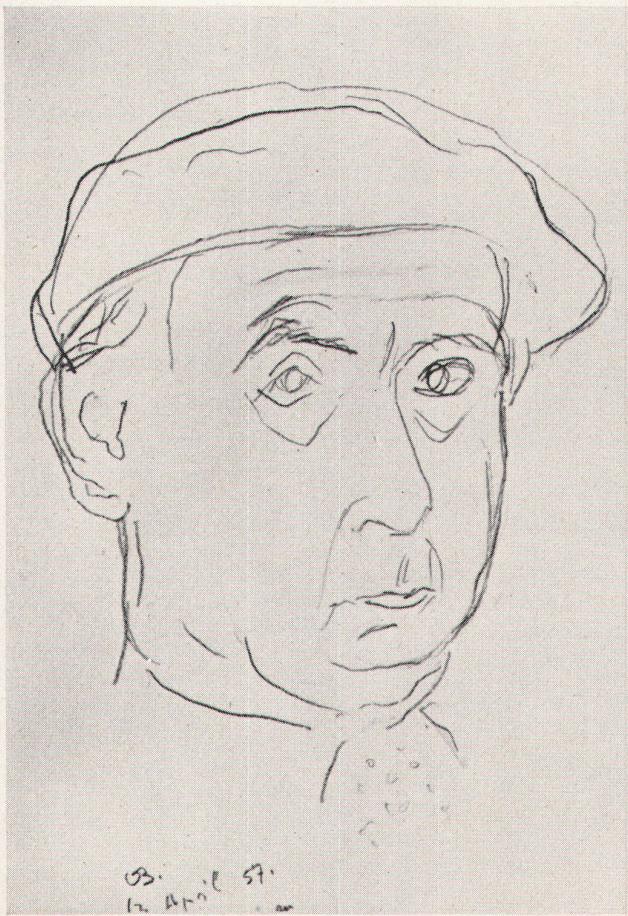
Die stärkste Potenz an dieser Ausstellung war die Zürcher Bildhauerin Nelly Bär. Als Mäzenin, zusammen mit ihrem vor einiger Zeit verstorbenen Gatten Werner Bär, zog es sie stets zur plastischen Gestaltung hin. Die Ambivalenz von Kunstbewunderung und schöpferischer Arbeit hat ihre künstlerische Kraft gesteigert, was allein schon eine bewundernswerte Leistung ist. Wahrscheinlich hat ihre Lehrmeisterin Germaine Richier einiges zu diesem Selbstbewußtsein, das allerdings nicht formal in Erscheinung tritt, beigetragen. Aber so paradox das klingen mag: am besten wirkt Nelly Bär in ihren Plastiken, die nicht vom Stil der großen Lehrmeisterin inspiriert sind. Am besten gelangen ihr «Holländerin 1952», «Porträt Michele 1953», «Stehendes Mädchen 1953», «Rosemarie 1956», und in der «Amazon», die 1962 entstanden ist, scheint sie die ihr gemäße Form gefunden zu haben. «Mädchen mit erhobenen Armen» könnte noch vom Geist Hallers erfüllt sein. Hier ist nun eine Frau am Werk, die sich nicht mit der Kontemplation begnügt, sondern aus ihrem kunstbesessenen Wesen heraus ihren eigenen Beitrag leistet, der respektabel ist. Das Fehlen jedes kunstgewerblichen Einschlags, wie man ihn oft bei Bildhauerinnen beobachtet, macht ihre Kunst doppelt wertvoll,



Nelly Bär, Bildnis Werner Bär. Bronze

verleiht ihr einen Wahrheitsgehalt, der in jeder Beziehung authentisch ist. Louise Autzinger, eine junge Österreicherin, wartete mit halbabstrakten Zeichnungen auf, die an Kubin erinnern, aber in der Strichführung weniger frei, sondern im konstruktiven Sinn geordnet sind. Die Linien wirken wie feine Kristallnadeln und symbolisieren eine mystische Welt. Die Zeichnungen «Stadt, Meer und Horizont» übt eine ganz besondere Faszination aus. Die den Bildraum beherrschenden Zeichnungen sind magische Abstraktionen, denen ein eigener Zauber anhaftet. Durch ihn werden sie, wahrscheinlich schon während des Entstehens, entschwert. Louise Autzinger, die auch als Teppichwirkerin hervorragende Leistungen bietet («Brennender Wald»), hat in ihrer Heimat schon viele Auszeichnungen errungen.

Emil Hartmann zeigte eine Reihe sehr stimmungsvoller, nahezu asketischer Zeichnungen, die durch ihren trockenen Strich Fülle und Organisiertheit bekommen. Die Bilder aus Südtalien, dem Tessin und Paris bedürfen dank ihrer poetischen Linearität und Überschneidungstechnik, die ihnen einen Zug ins Ungegenständliche zu verleihen scheinen, der Farben nicht. Hans Neuburg



Nachträge

Hochhaus in Davos

Bei dem in der Bildlegende (Seite 237, Abb. 9) an zweiter Stelle genannten Architekten handelt es sich nicht um Arch. BSA/SIA W. M. Moser, sondern um Arch. Walter Moser, Zürich.

Aarau	Kunsthaus	Die Entdeckung der Alpen in der Malerei	24. Juni – 19. August
Auvernier	Galerie Numaga	Rustin	16 juin – 20 juillet
Basel	Kunsthalle	Hans Arp Kunst aus Neuguinea	2. Juni – 15. Juli 29. Juli – 16. September
	Museum für Völkerkunde	Formosa. Handwerk und Kunst	20. Mai – 31. August
	Museum für Volkskunde	Volkstümliche Klosterarbeiten	1. März – 15. September
	Galerie d'Art Moderne	26 konkrete Künstler	14. Juli – 27. September
	Galerie Beyeler	Le Cubisme	12. Mai – 15. Juli
Bern	Kunstmuseum	Bernische Kleinmeister	Juli – August
	Kunsthalle	Francis Picabia – Fritz Hug	7. Juli – 2. September
	Klipstein und Kornfeld	Joan Mitchell	21. Juli – 25. August
Biel	Seenlagen	3. Schweizerische Plastik-Ausstellung im Freien	16. Juni – 29. Juli
Boswil	Alte Kirche	Kurt Tuch – Carl Zürcher – Armin Koller – Marianne Tuch	17. Juni – 18. Juli
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Grafica Jürg Schoop	24. Juni – 20. Juli 22. Juli – 18. August
Genève	Athénée	60 ans de peinture française	13 juillet – 18 septembre
	Galerie Cramer	Marc Chagall. Lithographies pour la Bible 1956–1960	19 juin – 25 septembre
Grenchen	Galerie Toni Brechbühl	Arthur Cremet	30. Juni – 28. Juli
Heiden	Kursaal-Galerie	Walter Sautter	15. Juli – 22. August
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	I ^e Biennale de la Tapisserie CITAM	15 juin – 15 septembre
	Galerie Bonnier	Masson – Beaudin – Kermadec – Riopelle	1. juillet – 31 juillet
	Galerie Maurice Bridel	A. Jordan	5 juillet – 31 juillet
	Galerie des Nouveaux Grands Magasins S.A.	Henri Alin Schuler	30 juin – 18 juillet
Luzern	Kunstmuseum	Roger Bissière	29. Juli – 23. September
	Galerie Balmer	Martin A. Christ	14. Juni – 27. Juli
	Galerie im Ronca-Haus	Jean Couy	23. Juni – 28. Juli
Neuchâtel	Musée des Beaux-Arts	Maurice Brianchon	26 mai – 29 juillet
Rorschach	Heimatmuseum	Yargo de Lucca Ikonen. Sammlung Dr. S. Amberg	17. Juni – 15. Juli 22. Juli – 26. August
St. Gallen	Kunstmuseum	Walter Kurt Wiemken	7. Juli – 12. August
	Galerie im Erker	August Puig	2. Juni – 31. Juli
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Der Ring. 2. Teil	24. Juni – 28. Juli
Solothurn	Galerie Bernard	E. van Anderlecht	23. Juni – 31. August
Thun	Kunstsammlung	Johannes Itten	23. Juni – 5. August
	Schloß Schadau	Johann Ludwig Aberli	16. Juni – 16. September
Winterthur	Galerie ABC	Graphik von Winterthurer Künstlern	2. Juli – 14. Juli
Zug	Offizin Zürcher	Peter Rüfenacht	2. Juli – 26. Juli
Zürich	Kunsthaus	Kunstschatze aus Iran	27. Mai – 5. August
	Graphische Sammlung ETH	Oskar Kokoschka	1. Juni – 12. August
	Kunstgewerbemuseum	Japanische Rollbilder. Sammlung Heinz Brasch	8. Juli – 12. August
	Galerie Beno	Schweizer Künstler	15. Juli – 4. September
	Galerie Suzanne Bollag	Lyonel Feininger. Graphik II Contrastes IV	15. Juni – 14. Juli 19. Juli – 18. September
	Galerie Lienhard	Walter Bodmer	19. Juni – 14. Juli
	Rotapfel-Galerie	Pierre Ambord – Gianfranco Bernasconi – Ricardo Martinez	7. Juli – 11. August
	Galerie Wolfsberg	Cuno Amiet	12. Juli – 31. August
	Galerie Renée Ziegler	Matias Spescha	15. Juni – 14. Juli
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