

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 49 (1962)
Heft: 10: Japan

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: 16.01.2026

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

Ausstellungen

Ascona

Zwei Kollektivausstellungen

Galleria La Citadella

Juli–September

Gisèle Real veranstaltete anlässlich des zehnjährigen Bestehens ihrer an der Piazza della Chiesa gelegenen Galerie zwei Ausstellungen mit einer Auswahl «ihrer» Künstler. Die Galerie, räumlich anspruchslos, aber mit zwei Ebenen sehr sympathisch, ist ein erfreuliches Unternehmen. Etwas improvisiert, gänzlich unfrisiert, eine gelassene Atmosphäre, in der der Besucher nicht mit «sophistication» eingefangen, sondern bei der Betrachtung sich selbst überlassen wird. Die Atmosphäre einer Kennerin, die zu ihren Dingen eine innere Beziehung besitzt und in der Folge ihrer Ausstellungen, die der Berichterstatter seit mehreren Jahren verfolgt, Charakter zeigt. Hier war Modernes zu finden, auch als es noch nicht ganz fashionabel war, «modern» zu sein.

Bemerkenswert ist, daß Gisèle Real nicht den Namen der Allerwelts großen nachlief – auch heute nicht. Ihr an den Großen geschulter Geschmack und ihr künstlerisches Wissen suchten unter den weniger im Vordergrund stehenden jüngeren und älteren künstlerischen Kräften mit offenem Blick für das Lebendige und Intime in der Tessiner Region wie auch in den großen Zentren. Mit glücklicher Hand hat sie immer wieder Interessantes und künstlerisch Authentisches gezeigt – ob es sich um frühe Arbeiten Oskar Dalvits handelt, um das Schaffen Arend Fuhrmanns, um die junge Esther Hess oder um den vor kurzem im Tessin einsam verstorbenen Karl Ballmer. Wann immer man die Galerie aufsucht, gibt es kleinere und größere Überraschungen: die Luganeser Malerin Maria Pospisilova, den Malermeister Nizzola in Locarno, delicatissimo in der Farbgebung, den Dr. Stäger aus Lugano, der in hohem Alter merkwürdig spirituelle, redonharte Dinge zu malen begann, oder Figini, den Peintre naïf aus Campione, ebenfalls ein über siebzigjähriger Spätling.

Die Zehnjahresausstellungen dieses Sommers enthielten Werke von Helbig, Cotti, dem jungen Figini, von Meneguzzo, Staub, Wendt, Pavlowsky, Piccaluga und anderen; die Bildhauerei war mit Arbeiten von Paul Speck und Selmoni vertreten. Beide Ausstellungen sympathische Ensembles von eigenem, unkonformistischem Klang. Das Ganze ein kleines Zentrum der Kultur, adäquat der

Asconeser Piazza della Chiesa mit ihren selbstbewußten, aber unpräzisen Gebäuden.

H.C.

Luzern

Die Künstlerfamilie Schoeck

Kunstmuseum

11. August bis 9. September

Schamhaft und ganz nebenbei machte das Programmheft der Musikfestwochen auf die dokumentarische Schau aufmerksam, die das Luzerner Kunstmuseum – neben der prachtvollen Bissière-Ausstellung – dem Gedenken des vor fünf Jahren verstorbenen großen Lieder- und Opernkomponisten Othmar Schoeck (1886–1957) widmete sowie dem dichterischen Schaffen seines ältesten Bruders Paul (1882–1952) und dem malerischen Œuvre des Vaters Alfred Schoeck (1841 bis 1931). Die Ausstellung stand unter dem Patronat der Othmar-Schoeck-Gesellschaft.

Daß ausgerechnet dieses Jahr kein Werk von Schoeck auf dem Festwochenprogramm figurierte, mutet eigentlich merkwürdig an; eine zaghafte Bemühung, die Festwochen mit der Ausstellung irgendwie in Beziehung zu setzen, hätte sich zweifellos gelohnt. Denn die Ausstellung zeigte, wie wertvoll und anregend eine historische Dokumentation musikalischen Schaffens ist. Das betrifft übrigens nicht nur die Manuskripte, Skizzen, Briefe und Photos, die von Othmar und Paul Schoeck vorlagen. Es gilt auch für die Bilder von Alfred Schoeck, die jenes nachromantische 19. Jahrhundert dokumentieren, dessen musikalische Schöpfungen den Charakter festwöchentlicher Konzertprogramme noch immer wesentlich mitbestimmen.

Alfred Schoeck wußte, als Schüler von François Didays Genfer Schule der Alpenmalerei, um die Subtilitäten der Naturbeobachtung. Seine Malerei fundiert auf exaktestem Naturstudium – die ungeheuer fruchtbaren Zeiten des idealistischen Atelier-Alpinismus sind vorbei. Doch das sachlich-analytische Verhältnis zur Landschaft, das dem Realismus eines Calame oder Zünd zugrunde liegt, führte Schoeck an fernere Gestade. So schuf er auf seinen Reisen nach Kanada, ans Schwarze Meer, nach den Lofoten – ein wahrhaft schöpferischer Tourist – eine imposante Reihe realistisch durchgearbeiteter, aber romantisch beseelter Landschaften. In seinen breitformatigen Darstellungen des Meeres etwa und in der Gegenüberstellung von anekdotischem Detail und weiter Landschaft scheint er tatsächlich einem

C. D. Friedrich näher verwandt als einem Courbet.

Wo sich Schoeck (z. B. in den Studien zum verlorenen Werk «Bellegarde près Genève») der Gestaltung des Wassers und des Gesteins widmet, eröffnet sich die Landschaft als momentaner Aspekt einer zugleich schöpferisch und zerstörerisch wirkenden Natur. So scheint in Schoecks Sensibilität für das schicksalhafte Walten der Natur die Romantik nachzuwirken. Es ist jedenfalls eine zutiefst gefühlte Verbundenheit mit der Landschaft und ihrer Geschichte dokumentiert, die sich bezeichnenderweise gerade in der Innerschweiz (später etwa in den Gebirgslandschaften eines Babberger oder Danioth) immer wieder geltend machte. – Daß Renoir im gleichen Jahre wie Schoeck geboren wurde, sei kuriositätshalber vermerkt. sym

Schaffhausen

Max Gubler

1. September bis 28. Oktober
Museum zu Allerheiligen

Was sich heute in den Sälen des schönen Schaffhauser Museums präsentiert, ist wohl die großartigste und umfassendste Darbietung der Kunst Max Gublers, um einige Dutzend Bilder reicher als die letzte namhafte Ausstellung in Basel. Es sind 194 Werke, zum größeren Teil aus Privatbesitz, zusammengekommen; schon einen Tag nach der Eröffnung waren fünfzig verkäufliche Bilder von den unzähligen Verehrern Max Gublers erworben worden. Die verschiedenen Phasen dieser Kunst, seinerzeit vom weit-sichtigen Mäzen Han Coray (Agnuzzo) gefördert, finden in Schaffhausen ihren instruktiven und überzeugenden Niederschlag. Der sogenannten weißen Liparenschen Epoche, die sich auszeichnet durch das bisher noch nie ausgestellte Meisterwerk «Prozession», ferner durch die «Komödianten» und einige zarte Landschaften der paradiesischen süditalienischen Insel, folgen die dichtereren, an Chardin und Corot gemahnenden Figurenbilder und zum Teil cézanneschen Landschaften, Varianten von «Paolo», immer noch von einem fülligen Kolorit durchwoben.

Langsam bricht sich der Konturierungswille Gublers Bahn, der auch den Binnformen ihren ganz besonderen Reiz verleiht. In den Selbstbildnissen und den Doppelporträts Gublers mit seiner Frau waltet ein melancholischer Wille der Verhaltensweise vor; in den Intérieurs, oft mit Gublers Bildhauerfreund Leroy, gewinnt die schwarze Farbe an Kraft und Leucht-



Anschließend an die große Thuner Retrospektive für den Maler und Kunstpädagogen Johannes Itten veranstaltete im August-September die Galerie Rathausgasse in Lenzburg eine Ausstellung des Künstlers. – Johannes Itten, *Mächtige Form*, 1961. Tusche und Tempera

wirkung, wie sie in der schweizerischen Malerei nur diesem Künstler vorbehalten blieb. Es entstehen die Stilleben mit Fischen und Disteln, die venezianischen Kleinbilder und dann, gleichsam als künstlerische Krönung und kühne Auseinandersetzung, die Limmattal-Landschaften, befreit von naturhafter Gebundenheit, aufs heftigste formal und farblich bewältigt. Besonders bei diesen Talbildern aus der Nähe seines Heimes in Unterengstringen manifestiert sich Gublers Weltgefühl, das sich in malerischen Eruptionen zu europäischer Größe erweitert.

Der von Max Gubler stets gesuchte Kampf mit dem Motiv, seiner malerischen Hingabe und bildnerischen Konzentration offenbart auf den Leinwänden oft den Dunst einer gewonnenen Schlacht. Der Wechsel von Hintergrund, Mittelgrund und Vordergrund, dieses Kräftespiel der darstellerischen Möglichkeiten, deckt bisweilen die Nöte eines Entstehungsaktes auf, unter dem der Künstler wie kaum ein zweiter seiner Generation zu leiden schien. Aber das Merkwürdige ereignet sich, daß auch über Porträts mit vierschrötigen oder kantigen Formen ein malerischer Zauber hereinbricht, dem wir uns nicht entziehen können. Gottfried Jedlicka sagt allerdings im Ausstellungskatalog nicht umsonst, daß es leidenschaftliche Bewunderer von Max Gublers Kunst gibt, die es nicht lange mit seinen Bildern im selben Raum aushalten können, weil diese zu einer permanenten Auseinandersetzung zwingen, weil sie durch die Ambivalenz von Entzückung und Aufregung das visuelle Erlebnis belasten.

Der Maler Max Gubler, der die Welt «der sichtbaren Erscheinung» (ein in diesem

Zusammenhang viel gebrauchter Begriff Jedlickas) als den Inbegriff seiner künstlerischen Überzeugung betrachtet, hat jedes Motiv mit dem Dämon seines umgestaltenden Wesens behaftet. Er wollte Bilder malen, ohne eigentliche Thematik, und malte Bekenntnisse, Permutationen. Jeder Gegenstand wird unter seinem Pinsel zum Problem der Schlichtung in vielfachem Sinne. Max Gubler kann kein Gesicht, keine Landschaft, keinen Krug, keine Pflanze darstellen, ohne sie mit seinem innersten urmalerischen, von der Farbe besessenen Naturell zu identifizieren. Auch das schöne Bild wird unter seiner Hand zum bewältigten Abenteuer, dessen Sinn er nicht zu deuten vermag. Und wenn sich in den Strukturen einer leuchtenden Landschaft die Elemente naturhafter Formen mischen, wenn sie sich mit den rein malerischen Valeurs überdecken oder überschneiden, entsteht ein Ganzes von geladener, urwüchsiger, aber oft beängstigender Kraft. Dies empfinden wir zum Beispiel bei der «Nachtlanschaft mit Gaswerk Schlieren», um 1956, und «Große Nacht mit rotem Mond», um 1957, beides Arbeiten der allerletzten produktiven Zeit. Sie strahlen etwas unheimlich Bizarres und zugleich Magisches aus; die strukturellen Elemente geben dem Bildraum eine faszinierende, aufs Abstrakte hindeutende Kraft, einer Abstraktion indessen, die Max Gubler stets zu bannen wußte. Was wir von dieser Ausstellung erhoffen, das ist die Legalisierung von Max Gublers Rang in der europäischen Malerei, der ihm aus uns unvorstellbaren Gründen bisher versagt blieb. Liegt es daran, daß er keiner neuzeitlichen Strömung folgte, die reine Malerei zum Grundthema erhob und doch kein «l'art pour l'art»-Maler ist? Er kennt nur das Programm der Bildwerdung um der Form, der Farbe und einer Harmonie beider Elemente willen.

Hans Neuburg

Winterthur

Die Graphiksammlung

Richard Bühler

Kunstmuseum

12. August bis 23. September

Es ist immer ein Wagnis, Graphik in einer größeren Ausstellung zu präsentieren und sie so der intimen Atmosphäre zu berauben, für die sie geschaffen wurde. Nicht immer ertragen diese zartesten und persönlichsten Gebilde, die oft den flüchtigsten Augenblicken ihre Entstehung verdanken, die großen Räume und langen Wände der Museen. In Winterthur aber schien das Wagnis gelungen,

vermochten Blätter von oft kleinstem Format sich zu entfalten und zu behaupten. Dies lag nicht nur an der Qualität der gezeigten Werke, sondern vor allem auch an der Persönlichkeit des Sammlers. Da stand nicht das einzelne Blatt im Vordergrund; beim Abschreiten der Wände entwickelte sich Richard Bühlers Sammlertätigkeit vor den Augen des Betrachters, der so teilhaben konnte an einem seltenen Beispiel schöpferischer Kunstpflege.

Der erste Raum umfaßte Werke von Künstlern, deren Entwicklung der Sammler unmittelbar verfolgt und zum Teil gefördert hat: Vallotton, Bonnard, Vuillard, Roussel, Maillol. Von hier aus entwickelte sich, rückwärts und vorwärts, die Sammlung, um Beziehungen, aber auch Voraussetzungen deutlich zu machen und so den kräftigen Strom der Tradition zu zeigen, von dem französische Kunst immer getragen wurde. Es ist denn auch kein Zufall, daß von den Schweizern vor allem jene vertreten sind, die sich an Frankreich orientiert haben. Neben den bereits genannten Malern um den Kreis der Nabis ist besonders reich Redon vertreten, und zwar mit Blättern von außergewöhnlicher Qualität, wie es überhaupt ein Kennzeichen der Sammlung ist, daß nicht große Namen, sondern vor allem künstlerisch wertvolle Blätter Aufnahme gefunden haben. Immer wieder erkannte man das sichere Gefühl für die einmalige Leistung. So war man nicht verwundert, daß Rodolphe Bresdin, ein wenig bekannter Name, mit etlichen Blättern gezeigt wurde: seine Leistung als Wiedererwecker der Graphik als künstlerischer Technik darf nicht übersehen werden. Auch Marquet ist ein Zeichner, den man nicht vergessen darf. Von ihm waren außergewöhnlich schöne Blätter zu sehen. Unter den Schweizern war besonders gut Auberjonois mit seinen subtilen Zeichnungen vertreten, und von Ernst Georg Rüegg hingen Arbeiten, die denjenigen überraschten, der bis jetzt in ihm einen auf wenige Motive und Stimmungen beschränkten Maler gesehen hatte. In den letzten Jahren galt Richard Bühlers Interesse vorzüglich dem graphischen Werk von Rouault und von Chagall. Es wurden vor allem Blätter aus ihren größeren Zyklen gezeigt. Aber neben den Aquatinten von Rouaults «Miserere» sah man auch ganz frühe Versuche und die farbigen Graphiken zum «Cirque» von Suarès. Von Chagall waren sowohl Illustrationen zu Gogol und La Fontaine als auch Radierungen und Lithos aus der «Bible» ausgestellt. Daß es aber dem Sammler nicht einfach darum ging, eine Kollektion wertbeständiger Graphik zusammenzutragen, zeigten die vielen einzelnen Arbeiten zeitgenössischer Schweizer, die noch einen Weg vor sich



Albert Bosshard, Beim Eggschen Gut in Winterthur. Bleistift und Aquarell

Photo: Michael Speich, Winterthur

haben. Sie unterstrichen deutlich, was Richard Bühler unter Sammeln versteht und was es ihm bedeutet: tätige Teilnahme am künstlerischen Geschehen seiner Zeit.

P. Bd.

Albert Bosshard
Galerie im Weißen Haus
22. August bis 26. September

Albert Bosshard (1870–1948) war vor allem als Panoramazeichner bekannt; seine bedeutendste Arbeit, das Tödi-Panorama, wurde seinerzeit vom SAC publiziert. Daß er neben diesem seinem Broterwerb freiere künstlerische Werke geschaffen hat, wußte wohl ein engerer Kreis; aber seit der Gedächtnisausstellung von 1948 im Winterthurer Kunstmuseum war es nicht mehr möglich gewesen, sein Werk im Überblick zu werten. In dieser Ausstellung, die ein halbes Hundert Blätter, fast alles Aquarelle, vereinigte, wurde überraschend faßbar, welch starke Persönlichkeit, welch eigenartiges Talent sich abseits und fast unbemerkt entwickelt hatte. Es scheint, Bosshard habe alle Eigenschaften besessen, die Hindernisse auf dem Wege

künstlerischer Gestaltung sind: ungeheure Achtung vor dem Detail bei fast völliger Unfähigkeit, ein Ganzes zu überblicken, eine Aquarelltechnik, die in ihrer Hilflosigkeit die Farben verquälte, Schichten übereinanderlegte, die sich gegenseitig trübten, und, am schwerwiegendsten, ein vollkommener Mangel, zu erkennen, wann das Werk seinen Höhepunkt erreicht und als fertig zu gelten hat. Er hörte irgendeinmal auf, meist, wenn er nicht mehr weiter wußte, und beklagte diese seine Unfähigkeit, etwas zum guten Ende zu bringen. Aber es sind gerade diese Eigenschaften, gegen die er einen ewigen, aussichtslosen Kampf führte, die ihn haben werden lassen, der er ist und als den wir ihn bewundern: ein Künstler, der in einem seltenen Maße sich selbst realisiert hat, der sich so ganz hingab, daß die Natur fast wie ausgelöscht ist und völlig aufgegangen scheint im Werk als einem treuen Spiegel seines demütigen, hilflosen, schwer mit sich selbst ringenden Schöpfers. So ist jedes Blatt eine Niederlage und ein Sieg zugleich. Bosshard hat damit etwas erreicht, was Begabteren oft nicht gelingt: seinem Werk ist jede Banalität fern; es ist dicht und voll, hat eine Substanz, die schwer zu definieren ist, einen aber packt und nicht mehr losläßt und die endlich alle Ungeschicklichkeiten überstrahlt und sie vergessen läßt, weil man in der Betrachtung des Werkes aufgeht wie seinerzeit der Maler bei dessen Schöpfung.

P. Bd.

Zürich

Experimente in Fläche und Raum
Kunstgewerbemuseum
26. August bis 30. September

Diese Ausstellung wird ihrem Titel in einer sympathischen Weise durchaus gerecht. Es handelt sich tatsächlich um plastische Experimente in einem Zwischenstadium von freier künstlerischer Entfaltung und Anlehnung an gewisse Zweckgebundenheiten (architektonische Innen- und Außenräume). Die acht ausstellenden Gestalter Joost Baljeu, Charles Biederman, Carlos A. Cairoli, John Ernest, Jean Gorin, Anthony Hill, Mary Martin und Dick van Woerkom sind den Zielen der einstigen Stijl-Bewegung verpflichtet, die großen Künstler wie Mondrian und Van Doesburg ihre Entstehung verdankt. Die in verschiedenen Materialien wie Holz, Blech, Glas, Plexiglas ausgeführten Arbeiten von sehr unterschiedlicher Qualität in Haltung und Ausführung stellen im Grunde genommen Auseinandersetzungen mit den Proble-

men der in den Räumen verlagerten Flächen und umgekehrt dar. Wie weit reiner Spieltrieb oder fachmännische Ernsthaftigkeit am Werke sind, würden nur eingehende analytische Studien der Modelle offenkundig werden lassen.

Der reine Genuß kommt bei einem Teil der Darstellungen zweifellos auf seine Rechnung. Die unpräzisen Lösungen von John Ernest und Anthony Hill zum Beispiel sind visuell wohlthuende Versuche. Der Initiant und Organisator dieser Ausstellung, die im Stedelijk Museum Amsterdam ihren Anfang nahm, Joost Baljeu, wagt sich im Experimentieren vielleicht zu stark in architektonisch anspruchsvolle Gebiete vor; immerhin lassen sie einen Stilwillen von Konsequenz erkennen. Er schreibt im Katalogvorwort: «Die neue Gestaltung fordert durch diese neue Auffassung einen Bereich, der die Gestaltung von mehr als zwei Dimensionen ermöglicht. Deshalb hat sie die Leinwand verlassen. Sie kommt nur zur Verwirklichung mittels Konstruktion im Raum. – Die neue Gestaltung betrachtet Materie und Geist als eine Einheit. – Die neue Gestaltung stellt keine materielle Form, Geometrie oder Symbole dar.»

Als Anregung ist diese Ausstellung sehr wertvoll. Der junge Besucher muß sich nur darüber klar werden, wo die Experimentierfreude aufhört und die Kunst sich zu manifestieren trachtet.

H. Ng.

Alois Carigiet
Kunstsalon Wolfsberg
1. bis 29. September

Am 30. oder 31. August – man streitet sich offenbar an seinem Geburtsort darüber – ist der Bündner Maler Alois Carigiet 60 Jahre alt geworden. Auf dieses Ereignis hin stellte ihm der Kunstsalon Wolfsberg sämtliche Räume (also auch das Entresol) für eine Werkschau zur Verfügung, die die Produktion der letzten zehn Jahre umfaßt. Nicht nur hat sich in diesem Dezennium in der Kunst Carigiets einiges ereignet – er schuf auch eine stolze Reihe bewunderte Wandbilder –; besonders in den letzten beiden Jahren entwickelte sich die Malerei auf eine die urtümliche Kraft dieses Naturtalents widerspiegelnde Weise. So darf man innerhalb der 105 ausgestellten Arbeiten mit Genugtuung hinweisen auf die 1961 und 1962 entstandenen Werke «Hürdensprung», «Neukirch», «In der Bucht von Kephalos» und, als schönstes, ursprünglichstes Bild der gesamten Schau, «Somvix», eine Arbeit, die Carigiet weit über den subtilen, eleganten und raffinierten Zeichner und Koloristen der Anfangszeit hinaushebt. In



Marcel Schaffner, Im Nebel, 1960

diesem starken Gemälde scheint sich trotz negativer Eigenprognosen Carigiets eine künstlerische Form abzuzeichnen oder anzubahnen, die ihn für die Zukunft über den motivverliebten Maler triumphieren läßt. Zusammen mit dem «Mann im Narrenkleid», der Symbolfigur echt carigietscher Prägung, ist das genannte Werk Ausweis einer gereiften künstlerischen Persönlichkeit.

Viele Bilder sind dermaßen sicher, ja nahezu virtuos gebaut, daß man ihnen fast zu mißtrauen geneigt ist. Aber der farbliche und in den Außen- wie Innenkonturen akzentuierte Duktus verleiht ihnen hinwiederum das Gepräge leidenschaftlicher malerischer Überwindung, überhöht den Zauber der malerischen Bildwirkung mit dem Nimbus ernster, fast dramatischer Auseinandersetzung. Wo beispielsweise – wie bei vielen Werken Carigiets – das typische Orange dominiert, wird das Auge des Betrachters zur geläuterten Schaufreude verführt; doch plötzlich stellen sich bei ihm neue problematische Erlebnisse ein. Diese ambivalente Betrachtungsweise wird ganz besonders angeregt durch die stupenden und zugleich nervös kalligraphierten Lithographien. Eine Kunst eigener Prägung hat Carigiet mit seinen lavierten Pastellen entwickelt. Dort scheint er sich am innigsten und wahrhaftigsten auszudrücken, während die großen Bilder mit ihren tiefschwarzen Lineaturen einen Zug zur wandbildnerischen Manifestation besitzen, der allerdings ebenfalls dem Wesen des

Künstlers entspricht. Interessant an dieser Ausstellung ist der Dualismus von malerischer Poesie und fast hintergründiger Verkündigung.

H. Ng.

Marcel Schaffner

Galerie Palette

1. bis 27. September

Der 1931 geborene Basler Marcel Schaffner gehört zu den jungen Schweizer Künstlern, die zu Hause und in der Welt – er war bei Ausstellungen in Berlin, Düsseldorf und Tokio beteiligt – Beachtung gefunden haben. Mit seinem Auftreten in der «Palette» erschien er zum erstenmal in größerem Rahmen in Zürich. Die Ausstellung umfaßte im wesentlichen neue Werke aus den letzten zwei bis drei Jahren. Die fester gefügten früheren Bilder, die die Aufmerksamkeit auf Schaffner gelenkt hatten – 1961 bei der Ausstellung «19 junge Basler» in der Basler Kunsthalle waren Beispiele zu sehen –, sind durch Arbeiten von mehr explosiver malerischer Dynamik abgelöst.

Die Titel – Wasserfall, Bauplatz, Landschaft, Banlieue –, die Schaffner der Mehrzahl seiner Bilder gibt, sind mehr als äußere thematische Reminiszenzen. «Ich möchte den Gegenstand so zerstören, bis nur noch seine in mir geweckte Empfindung im Medium von Farbe und Form auf der Leinwand steht», sagt Schaffner im Rahmen einer Rundfrage im Quadratbuch «42 junge Schweizer Künstler», das im Anschluß an die entsprechende St.-Galler Ausstellung im Tschudy-Verlag, St. Gallen, erschienen ist. Dem Bild möchte man doch mehr ablesen. Stärker, als es auf den ersten Blick scheint, spiegelt sich das Naturvorbild, besser gesagt: jeweils eine bestimmte Natursituation. Wie bei vielen expressiv-abstrakten Malern erscheint das verfremdete Naturerlebnis als Grundlage. Auch bei Schaffner entstehen dadurch Konflikte, indem sich eine impressionistische Grundhaltung immer wieder vordrängt, die von überdynamischer, summarischer Farbstruktur überwuchert wird. Summarisch und ohne Differenzierung in bezug auf den gleichsam naturalistischen Start auch bei den eigentlichen expressiven Themen, bei denen sie – «Verregnet», «Verwittert», «Bewegt» usw. – als «état de la nature» erscheinen.

So handelt es sich bei den vorgelegten Arbeiten Schaffners in besonderem Maß um einen Übergangszustand. Die Farbmaterie drängt stark nach vorn; in ihrer Beziehung zum formalen Aufbau fehlt aber die Balance. Nicht, daß an der Ernsthaftigkeit der Arbeit des Malers zu

zweifeln wäre oder an seiner optischen Sensibilität. Aber es fehlt an der Zusammenfassung der materiellen und spirituellen Bildelemente, die vor allem bei den großen Formaten vermißt wird. Der unverkennbare große kompositionelle Zug vermag nicht zu verhindern, daß tote Partien das Bildgefüge unterbrechen und schwächen. Schade, daß Schaffner nur wenige kleine Formate – einige Gouachen und eine geglückte Collage – ausstellte. In den wenigen Beispielen realisierte sich die Fähigkeit zur Bildkonzentration. Ein Hinweis, daß der Weg, der von der Skizze, vom kleinen Format zum Bild führt, nicht der schlechteste ist. Auch die Farbprobleme scheinen uns auf den Gouachen glücklicher gelöst. Sie beruhen auf dem Spiel kräftiger Skalen, während die großen Bilder zum Teil zwar einen eindrucksvollen Silberton besitzen, der aber mehr in die Richtung des Geschmackvollen, nicht des malerisch Überzeugenden tendiert.

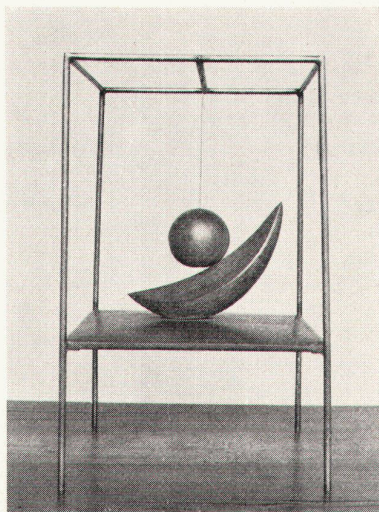
H. C.

Pariser Kunstchronik

Während die halbe Pariser Kunstwelt zu Beginn dieser Sommersaison an die Biennale nach Venedig ausgezogen oder sonst schon in die Ferien gefahren war, bot die Stadt Paris gerade dann ihren zahlreichen Kunstfreunden eine besonders reiche Auswahl an übersichtlichen Ausstellungen. Ihre Besucher konnten sie spazierenderweise als ein riesiges lebendiges Museum entdecken. Viele große Galerien haben Meisterwerke von den Anfängen unseres Jahrhunderts bis heute so gezeigt, daß sich ein Besucher über die jeweiligen Perspektiven der Entwicklung bis zur aktuellen Kunst einen Begriff machen konnte.

Der Ausgangspunkt einer solchen Entdeckungsreise wäre natürlich die große Ausstellung in der Galerie Mollin im Louvre: «Figures de Corot», gewesen (Juni bis September 1962). Obschon Corot als Porträtist erst im Salon d'Automne im Jahre 1901 entdeckt worden ist, hat er das Figurenbild mit größter Meisterschaft bewältigt. Gerade in den berühmten Gemälden «La Femme à la Perle», «Portrait de Femme, demi-figure» und «Tête de Nègre» fiel die tief empfundene Ausdrucksstärke auf. Wo eine Gestalt vor einer Landschaft dargestellt ist, wie zum Beispiel in der «Jeune Grecque drapée de blanc» und «Jeune Algérienne couchée sur le Gazon», spielt diese nur eine sehr sekundäre Rolle.

In der völlig neu eingerichteten Galerie Katia Granoff (jetzt an der Place Beau-



1

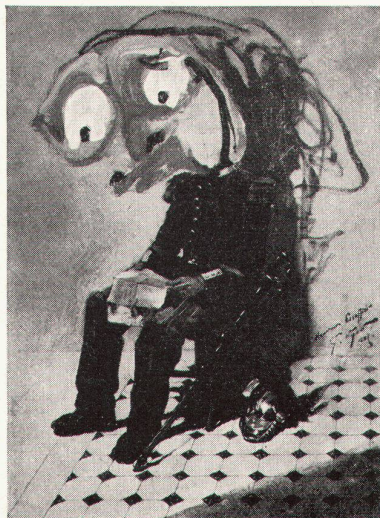


2

1 Alberto Giacometti, L'heure des traces, 1930. Ausstellung «Minotaure», Galerie de L'Œil

2 Edouard Pignon, La moisson guerre, 1962. Galerie de France

3 Asger Jorn, Une tête comme ça. Galerie Rive gauche



3

veau), in der wunderbaren Schau der «Œuvres choisies du XX^e siècle» in der Galerie Max Kaganovitch und in den «Chefs-d'œuvres de Collections Françaises» bei Charpentier konnte der Besucher die Problematik der großen Gestalter des Jahrhunderts von Degas über Soutine bis zu de Staël in ihrer ganzen Tragweite erfassen, wobei erregend zu entdecken war, wie sehr gewisse gleichzeitig ausgestellte Moderne einem Vergleich mit den großen Vorläufern standhielten.

Die Retrospektive Camille Pissaro bei Durand-Ruel, «Aquarelles et Dessins» von Henri Matisse bei Jacques Dubourg, «50 Dessins et Pastels» von Suzanne Valadon in der Galerie Paul Petrides, «Contrastes et Formes» von Léger bei Berggruen, eine kleine Herbin-Retrospektive bei Simone Heller, der lang vergessene Jean Hélion in der wiedereröffneten Galerie Louis Carré (allerdings nur dessen abstraktes Werk von 1929 bis 1939) und schließlich eine «Rétrospective Lurcat» in der Galerie Stiebel zeigen wohl das große Interesse, das man eben diesen Vorgängern entgegengebracht hat.

Zu Beginn dieser Saison hat die neue, geschmackvoll eingerichtete Galerie de l'Œil, (3, rue Séguier) der über dreißig Jahre alten Surrealisten-Revue «Minotaure» eine Ausstellung gewidmet. Diese Manifestation brachte neben sehr wertvollen Bildern von Picasso, Miró, Tanguy, Max Ernst und anderen den vielseitigen Charakter des Surrealismus deutlich zum Ausdruck, dies besonders in der Ausschöpfung der Möglichkeiten der plastischen Welt («Machine optique» von Marcel Duchamp, «La Boule suspendue» von Alberto Giacometti, «La Poupée» von Hans Belmer und andere), vor allem aber der «extra-pikturalen» Welt (Photographien, «écrits», Volkskunst, eine mexikanische Maske, eine präkolumbische Plastik und noch viele andere Beispiele).

Wenn der eher historische Charakter der surrealistischen Bewegung auch in den anderen Ausstellungen dieser Saison zum Ausdruck gekommen ist (deren letzte übrigens in der Galerie Fürstenberg als Illustration für das neu herausgekommene Buch «Le Surréalisme» von Patrick Waldberg im Verlag Skira gedacht war), so konnte man auch die jetzige Weiterentwicklung dieser Richtung in der Ausstellung von Mattas Pastellen in der Galerie du Dragon, vor allem aber in der großen Miró-Retrospektive im Musée d'Art Moderne, die bis im November dauern wird, besonders gut verfolgen. Erwähnenswert wären auch die drei großen letzten Bilder Mirós, in denen sich eine Tendenz zur Monochromie abzeichnet.

Wenn unser Spaziergänger durch die zahlreichen Vernissagen in den verschiedenen Galerien einen Teilüberblick über die komplexe Situation der Ecole de Paris, aber auch der ausländischen Richtungen gewinnen konnte, so zum Beispiel in den «Dessins Américains Contemporains» (Centre Culturel Américain), in den «Aspects de la Jeune Peinture Suédoise» (Galerie Jacques Massol) und in den «13 Peintres Espagnols» (Galerie Suillerot), die übrigens teilweise schon der Ecole de Paris angehören, so wurde ihm auch möglich, in gewissen Einzelausstellungen neue Etappen im Schaffen eines schon bekannten Künstlers oder aber auch neue Werte zu entdecken.

Die Ausgabe eines zweiten Albums «Dessins de Lopicque» in den Editions Galanis bot die Gelegenheit, die Pferdestudien (1949–1952) dieses Künstlers zu sehen. (In Grenoble fand ja, nach München und Bern gleichzeitig, die erste größere Ausstellung Lopicques in Frankreich statt.)

Eine große Pignon-Retrospektive, die dem Betrachter die folgerichtige Entwicklung zu einer immer größeren Farbenfreudigkeit und immer freieren Formen deutlich vor Augen führte, bot der Galerie de France die Gelegenheit, einen aufschlußreichen Katalog herauszugeben, in dem Pignon mit den «Propos sur la peinture et la réalité» sehr klar über seine Schaffensweise Auskunft gibt.

Nach der Ausstellung der letzten Werke Chagalls in der Galerie Maeght, in denen die alten Werte dieses Meistererzählers in der Malerei bestätigt bleiben, fielen Asger Jorns «Nouvelles Défigurations» als ein neuer Aspekt von dessen Stilübungen auf; in diesen übermalte Jörn

4 Marcel Pouget, La main de la chance, 1962



4



5

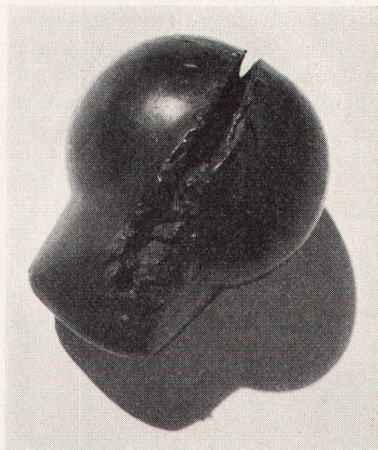
5 Jean Dubuffet, Site urbain avec dix person-nages, 1962. Galerie Cordier



6

6 Arman, Accumulation de manomètres, 1962. Galerie Lawrence

7 Jean Ipousteguy, Tête de mort, 1961. Bronze. Galerie Claude Bernard



7

nämlich alte Bilder, hauptsächlich Porträts. Überzeugender wirkten Pougets Menschenvisionen, die sich in fließenden Formen und Fauvefarben, gleichsam unter den Augen des Betrachters, extrakthaft herausbilden.

Der immer noch sehr umstrittene Jean Dubuffet in der Galerie Cordier erstaunte durch neuartig bunte Farbigkeit und verschnörkelte humoristische Figuren, über welche er oft titelartige Überschriften gekritzelt hat. Wenn Dubuffets eigene Aussagen über sich – anlässlich der ihm im Musée des Arts Décoratifs gewidmeten Ausstellung – schon damals sein Schaffen erhellt haben, so bleiben sie auch weiterhin gültig. (...«Art et plaisanterie, il y a du sang commun dans ces deux ordres...» «Pas d'art sans ivresse. Mais alors ivresse folle! que la raison bascule! Délire! Le plus haut degré du délire!...» oder «...se nourrir des inscriptions, des tracés instinctifs...».)

In der Galerie Flinker erstaunten Karskays letzte Werke durch ihre immer farbiger werdende Palette, eine traumhafte allusiv-vegetative Welt, welche sich stark von ihren mehr materiegebundenen strenger anmutenden Collagen mit Puppen, Eisenketten oder Holzstücken abheben.

Die Werke der «Nouveaux Réalistes» sind wiederum ein Ausdruck jener sich sehr widersprechenden Tendenzen innerhalb gewisser heutiger Ausdrucksformen, zum Beispiel die Versuche der «Accumulations» eines Arman in der Galerie Lawrence, in denen er jeweils eine große Zahl des gleichen Objektes (Uhren, Reißnägel, Schwerter) in einen eigentümlichen Ordnungsrhythmus bringt oder das Wagnis einer Niki de Saint-Phalle in der Galerie Rive Droite, einen Altar mit altarfremden Objekten (Pistolen, vergoldeten Puppen, Tintenklecksen) aufzubauen, was skurrile, makabre, aber auch festliche Eindrücke hinterläßt. Die Werke des raffinierten Koreaners Ung-No-Lee in der Galerie Paul Facchetti, dessen Collagen wegen ihres malerischen Effektes kaum als solche sofort erkannt werden, besitzen trotz der offensichtlich traditionsgebundenen Arbeitsweise, die man in seinem virtuellen Handwerk leicht erkennt, doch eine höchst persönliche, freie Auffassung. Ein ganz anderes Temperament verraten die kontrastreichen, dramatisch hingegetzten Schwarz-Weiß-Impulse von Halpern in der neuen Galerie Blumen-thal.

Einmal mehr bestätigte die großartige Ausstellung Bissières in der Galerie Jeanne Bucher, wie sehr dieser Meister ausschließlich mit malerischen Mitteln sein Erlebnis der Farbe ausdrückt. «Quand je commence une toile, je n'ai qu'une sensation de couleur, une émo-

tion et c'est tout. Une fois que cette première couleur est mise, elle en appelle une autre, une autre encore et toutes ces couleurs qui viennent s'ajouter finissent par suggérer des formes. Je n'ai qu'à les suivre. Je veille seulement à combler les trous, à donner une plus grande densité à l'ensemble...»

Wenn auch die Ausstellung der Werke Mortensens in der Galerie Denise René beinahe den Charakter einer Retrospektive angenommen hat (die ersten Gemälde sind vom Jahre 1951 datiert), so liegt der Hauptakzent dieser Schau in den letzten Reliefs, welche nicht nur einen sehr plastischen und sehr farbigen Eindruck ergeben, sondern auch ihrer beschwingten Bewegungen und Dimensionen wegen eine stark architektonische Prägung angenommen haben.

Die sehr kontrastreiche Ausstellung von Vasarellis Zeichnungen, Collagen und Gemälden, von seiner frühesten Schaffensperiode (1938) an bis heute, in der Galerie Point Cardinal setzten den Besucher in Erstaunen, entdeckte er doch in diesem Vertreter der streng geometrischen abstrakten Kunst einen höchst sensiblen, nuancenfreudigen Virtuosen, der durch die Wiederaufnahme älterer Motive, die er in neuer Form in eigentümlich plastischer Collagentechnik zum Ausdruck bringt, eben die Zusammenhänge in seinem sehr reichen Werk bestätigt.

Einzigartig in ihrer Farbenfrische und der Spontaneität in Ausdruck und Technik sind die Variationen von Picassos «Déjeuners» nach Manets «Déjeuner sur l'Herbe». Picasso hat dieses Motiv nicht nur in 24 Ölgemälden (in der Galerie Louise Leiris), sondern in zahlreichen Zeichnungen (in der Galerie Du Passeur) immer wieder spielerisch und genial neu gestaltet. Bei dieser Gelegenheit ist ja auch das sehr schöne Buch «Les Déjeuners» in den Editions Cercle d'Art herausgekommen.

In der Bildhauerei mußte man noch Libe-rakis sehr architektonische, stark im Raum spielende «Iles» aus Stahl in der Galerie Vernueil, die mehr und mehr stilisierten Formen Giliolis in der Galerie Dina Vierni, die soliden Anfänge des jungen Bildhauers Adam-Tessier in der Galerie Coard, vor allem aber das sehr ausdrucksstarke Werk Ipoustéguy's in der Galerie Claude Bernard erwähnen. Die Ausstellung «Le Relief» in der Galerie XX^e Siècle hat schon, wie voriges Jahr, großes Aufsehen erregt, einerseits weil eine im Verhältnis zum vorhandenen Raum beinahe zu große Auswahl den Beschauer über die Grenzmöglichkeiten dieser Kunstgattung orientieren konnte, andererseits aber, weil, wie bei der letztjährigen Manifestation, der Unterschied der beiden Kunstgenerationen im ge-

wählten Problem ersichtlich wurde (einerseits Arp, Robert Delaunay, Herbin und Pevsner, andererseits Agam, Arman, César, Coulentianos, Di Teana, Falchi, Feito, Gilioli, Gorin, Karskaya, Klein, Moser, Penalba, Pierluca, Sklavos, Verdet, Veyssset, Kémény, Baj, Cuixart, Andreou usw.).

Wenn sich unser «Kunstspaziergänger» durch die vielen Galerien (es gibt deren 400) durchgerungen hat und noch nicht zu sehr erschöpft war, so konnte er sich auch noch durch die Ausstellung «Collections d'Expression Française» im Musée des Art Décoratifs, leider nur teilweise, über die verschiedenen Positionen der Kunst und gewisser ihrer heutigen Sammler orientieren. Ergänzend dazu waren die «Mosaïques contemporaines» und «Vie quotidienne», eine Auswahl moderner Gebrauchsgegenstände, noch zu sehen.

Wer sich schließlich zu Beginn dieser Saison noch über Bildhauerei orientieren wollte, fand im immer abstrakter werdenden «Salon de la Jeune Sculpture» im Musée Rodin und in der «Exposition Internationale du Petit Bronze», im Musée d'Art Moderne, eine reiche Auswahl von verschiedensten Plastiken, wobei die ausländischen Teilnehmer im allgemeinen als weniger abstrakt in ihren plastischen Problemen aufgefallen sind.

Jeanine Lipsi

Londoner Kunstchronik II

Die mittlere Generation

Wer sich ein objektives Bild von der «mittleren Generation» der englischen Künstler verschaffen will, sollte sich in seiner Suche nicht auf die eine oder zwei Galerien beschränken, die eine Art Monopol auf diesen Begriff zu haben scheinen. Es gibt hier einige hervorragende Künstler, wie etwa den Maler Alan Reynolds, der in letzter Zeit einen persönlichen abstrakten Stil entwickelt hat, oder den Bildhauer Geoffrey Clarke, dessen Schaffen in Zusammenarbeit mit Architekten lebensnotwendig und bedeutsam ist, obwohl er seit mehr als sieben Jahren keine Ausstellung mehr gehabt hat. Da ist ferner der Konstruktivist Kenneth Martin, da ist der Maler Bryan Kneale, der letzthin die vielleicht hervorragendsten geschweißten Eisenplastiken in England geschaffen hat, und da sind die Künstler der Ecole de Londres, die, weil sie nicht in Großbritannien geboren sind, kaum je die Gelegenheit haben werden, England bei bedeutenden internationalen Kunstereignissen zu repräsentieren. Zu erwähnen wäre vor allem Jacob Bornfreund, ein Meister seiner

Kunst und vorzüglicher Maler mit einer intimen Einbildungskraft (Roland, Browse and Delbanco). Da ist ferner Jankel Adler, der niemals die Anerkennung gefunden hat, die er verdient. Technisch sehr versiert, ein Meister der kontrollierten Vision, ein Künstler auf der Suche nach dem absolut Gültigen (Waddington). Christoforou beherrscht die Kraft des beschwörenden Zeichens und der symbolhaften Bedeutung. F.N. Souza ist primitiv und byzantinesk zur gleichen Zeit, frei und gebunden, elementar, aber nicht europäisch. Das mag seine Stärke sein, deutet aber auch seine Grenzen an (Gallery One). Avinash Chandra bringt in seinen Gemälden «Sex» als lebensschaffende Kraft und als Kunst zum Ausdruck. Er könnte sehr wohl das Kama-Kala illustriert haben, ist erfindungsreich und nutzt für seine Ziele eine Bilderwelt, die merkwürdigerweise Verbindungen aufweist mit einem der ironischsten Anti-Maschinen-Apostel – dem Dadaisten Duchamp (Molton). Der Ire Louis le Brocqy fand Anregungen bei Fautrier. Sein Erotizismus gleicht dem von Dubuffets Corps de Dames – Ganglien von Blut und Nerven und Visionen der Vagina überschüttet von einem transzendentalen Licht (Gimpel). Der Australier Brett Whitley hat die Direktheit des gerade Konvertierten. Seine Malerei ist amerikanisch mit einem Schuß Paris. Er ist begabt, doch anmaßend und wenig originell (Matthiesen). Anthony Harrison ist ein Maler des Lichts im Freien. Textur und Konzeption seiner Bilder können auf Einflüsse der neuen spanischen Schule zurückgeführt werden (Kaplan). Viele polnische Maler leben in England. Sie stellten in der Grabowski Gallery als Gruppe aus. Nur wenige von ihnen haben bisher Alleinausstellungen gehabt, wie etwa Z. Ruskowski (Leicester Gallery) oder der erzählende Primitive A. Kuhn (Centaur Gallery).

Avray Wilson ist wahrscheinlich der reifste der abstrakten Expressionisten, die gegenwärtig in England arbeiten. Seine kraftvolle Pinselführung, sein Farbeninstinkt und sein Gefühl für dynamische Harmonie zeigen sich neuerdings im Dienst einer strukturellen Figuration, in der er sich einem neuen Inbild des Unbekannten nähert. Cliffe verbirgt die menschliche Gestalt unter der Struktur abstrakter Formen (beide: Redfern). Sandra Blow ist die talentierteste und lebendigste Malerin Englands. Ihr Universum aus sensuellen Texturen, Farben, Flächen und Linien suggeriert Umlandschaften von seltener imaginativer Kraft (Gimpel). Trevor Bell arbeitet in der gleichen Richtung wie Roger Hilton und Sandra Blow, ist aber immer noch auf der Suche nach einem gültigen Abbild, einem Emblem des Absoluten. Vielleicht

könnte japanische Kalligraphie wesentlich zu der Harmonie seines noch jungen Werkes beitragen (Waddington). Dem gleichen Trend gehört auch William Crozier an. Der Totentanz des Lebens ist sein Thema; die Dunkelheit des Falles und von Célines «Voyage au bout de la nuit» (Tooth and Drian). Der junge Michael Fussell verwendet bei seiner Suche nach der Schönheit nebeneinander die geometrischen Elemente aus Mondrians und Ben Nicholson's Stil und die Zufälligkeiten von in Gips getauchten Texturen, eine Art von «nouvelles aventures de l'objet». Seine Ziele sind rein ästhetisch (Hanover). Martin Bradley, C. Sturges-Lief (beide: Gallery One) und Ratcliff (Drian) arbeiten in rätselhaften Zeichen mit der stillschweigenden Voraussetzung einer mystischen Bedeutsamkeit. Bradley leitet diese Zeichen häufig aus Piktogrammen oder aus der Wirklichkeit selber her, und zwar auf Grund der Einsicht, daß die rätselhafteste Eigenschaft der Schöpfung in ihren Objekten selber verborgen liegen. Sturges-Lief leitet seine Zeichen aus Naturformen ab, Ratcliff aus Kombinationen abstrakter Formen. Derek Hirst hat das hervorgebracht, was man die persönlichste Anwendung der spanischen Lektion nennen könnte. Seine symbolischen «Türen» besitzen Monumentalität und verbreiten eine märchenhafte Atmosphäre, die durch größte Simplität erreicht wird. Ein poetischer Inhalt wird durch Zeichen, Strukturen und Umrisse angedeutet, doch was dieser Inhalt ist, kann keiner sagen.

Eine völlig andersgeartete Haltung den Fragen des Schöpferischen gegenüber ist den Werken der englischen Konstruktivisten zu entnehmen. Hier ist alles kühl, kalkuliert, dekorativ. John Carswell ist der komplizierteste unter ihnen allen. Die Kombination von Kieselsteinformen, Andeutungen der menschlichen Gestalt, Vibrationslinien – alles das, in Schwarz und Grau mit scharfen Konturen auf grell weißen Gründen niedergelegt, ergibt eine Wirkung von Exaktheit und Präzision (Hanover). Kenneth Rowntree gibt einfachen geometrischen Formen, die normalerweise als Verkehrszeichen Verwendung finden, eine pseudomagische Bedeutsamkeit (Zwemmer). Robyn Denys rätselhafte Farblinienkompositionen tragen die Kunst an die Grenzen der Nicht-Kunst oder der reinen Dekoration (Molton). «The New London Situation», eine Ausstellung britischer abstrakter Kunst, zeigte deutlich, in welche Sterilität die amerikanische Hard-Edge-Schule führen kann. Peter Coviello, Harold Cohen, Robyn Denny, Bernard Cohen, John Hayland, Gordon House, Robert Law, Richard Smith, Peter Stroud, William Turnbull, Mark Vaux und Brian

Young haben vielleicht die ödeste Kunstschau hervorgebracht, die jemals in der Marlborough Gallery stattgefunden hat. Den überraschendsten Erfolg dieser Saison in den Augen der Kritiker und der Öffentlichkeit konnte ein früherer Rompreisträger für sich verbuchen, der Maler Joe Tilson, dessen konstruktive Holzkompositionen (Reliefs) erstmalig in der Marlborough Gallery ausgestellt waren. Ein langsamer, aber folgerichtiger Prozeß der Konzentration auf die «Gestalt» scheint die britische Kunstszene heute zu beherrschen. Mag sein, daß in einer nicht allzu fernen Zukunft ein englischer Künstler einen neuen Ausblick in den Zaubergarten der menschlichen poetischen Imagination öffnen wird.

J.P. Hodin

Finnland

Alvar Aalto

*Keski-Suomen Museo, Jyväskylä
1. Juli bis 10. September*

«Nemo propheta in patria» – dieser Spruch steht auf Alvar Aaltos Motorboot. So beurteilt Aalto seine Stellung in Finnland. Als Ausländer jedoch bemerkt man, daß Aalto heute in Finnland so allgemein bekannt ist, wie es in der Schweiz, wenn er Glück hat, vielleicht ein Politiker sein kann – jedenfalls kein Architekt. Fragt man in irgendeiner finnischen Stadt irgend jemanden, ob Professor Aalto hier etwas gebaut habe, das man besichtigen könnte, so erhält man nicht selten die Antwort: «Ja gewiß, gerade dieses Haus ist von ihm gebaut und das da drüben und jenes dort.» Es stellt sich dann meistens heraus, daß dies nicht der Fall ist, daß weit

weniger von ihm selbst erbaut wurde, als die Leute meinen. Aalto hat aber für zahlreiche Siedlungen oder deren Zentren die Gesamtplanung übernommen, so daß sich im Volk der Glaube festgesetzt, alles sei von Aalto (Imatra, Otaniemi, Oulu, Rovaniemi, Seinäjoki, Helsinki usw.).

Wenn Aalto auch nicht gerade «alles» gebaut hat, so ist es doch viel und vor allem Bedeutendes, und gerade diesen Reichtum seiner vierzigjährigen architektonischen Arbeit bringt die Ausstellung in dem von ihm selbst geplanten Museum in Jyväskylä sehr gut zum Ausdruck.

«Aalto» ist sowohl ein Name wie ein finnisches Wort und heißt «Welle». – Wenn man nun durch die Räume von Aaltos Ausstellung schreitet, so ist man versucht, an den Spruch «nomen est omen» zu glauben. Das architektonische Werk, das man hier sieht, könnte tatsächlich von seinen ersten Anfängen an bis zu den reifsten Meisterwerken als eine ständige Suche nach einer fließenden architektonischen Form betrachtet werden. Das ist es auch, was Aalto in formaler Hinsicht von seinen großen Kollegen (Corbusier zum Beispiel oder Wright) unterscheidet.

Die Wellenform kommt nicht nur in zahllosen Details durch sein ganzes Werk vor (in Deckenschalungen, Säulen, Treppen, Möbeln usw.), sondern bildet in vielen seiner Hauptwerke die eigentliche Grundkonzeption der gesamten räumlichen Gestaltung (Kriegerdenkmal Suomussalmi, Pavillon Paris 1937, MIT 1948 als frühe Beispiele; Opernhaus Essen, Hochhaus Bremen als jüngste Beispiele). Oft ist die Wellenbewegung auch in Stufen übertragen (Wohnhaus an der Interbau, Sporthallen in Otaniemi, Kulturgebäude in Helsinki).

Diese Suche nach einer fließenden architektonischen Form läßt natürlich weder strenge Raster noch strenge Geometrie oder gar Symmetrie zu, was – wie bei Corbusier – einen starken Gegensatz

zur Natur ergäbe. Aalto arbeitet mit der Natur, übernimmt ihre Wellenformen (wie See, Wald und Wolken sie bilden) oder ihre Fächerformen (wie Bäume und Flüsse sie bilden).

Aaltos Siedlungen passen sich den Geländeformen an oder steigern sie, so daß sie oft erst richtig sichtbar werden. Es ist, als wären alle Gebäude auf einer ebenen Fläche geometrisch angeordnet worden und als hätten dann erst die geologischen Faltungen das Ganze bewegt. Die Formen des Geländes und die Gruppierung der Gebäude haben den selben «Fluß».

Eine solche Art der Raumbildung wäre in den dramatischen romanischen Ländern undenkbar. In Finnland jedoch, in einem Land, in dessen Natur überhaupt keine großen Spannungen vorkommen, erscheint die Architektur Alvar Aaltos natürlich – in jeder Bedeutung des Wortes.

Ein gutes Beispiel dafür, wie Aalto Räume schafft, ist das an der Ausstellung in einem riesigen Modell gezeigte Projekt für das Zentrum von Helsinki, eine Aufgabe, an der gerade jetzt in seinem Büro gearbeitet wird. Martin Geiger

Bücher

Akademie für Raumforschung und Landesplanung: Raumforschung

*25 Jahre Raumforschung in Deutschland
534 Seiten*

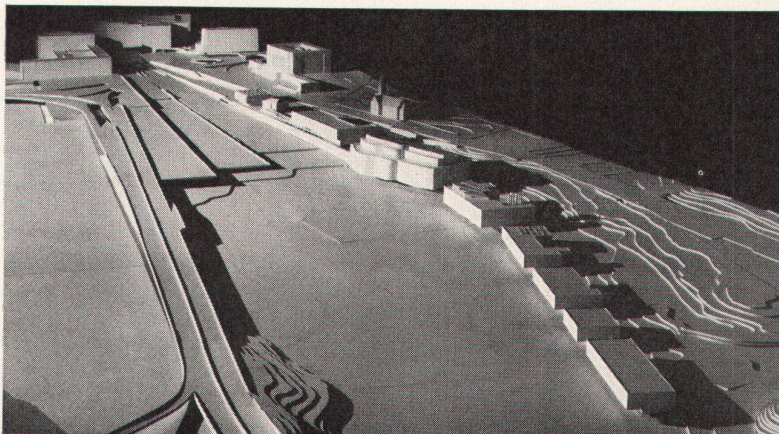
Gebrüder Jänecke, Hannover 1960. Fr. 47.40

Dieses vorweg: In der Schule lernt man, daß man Äpfel und Birnen nicht zusammenzählen kann. Kann man aber fünfzehn Jahre Zeit und zehn Jahre Un-Zeit addieren und fröhlich ein 25-Jahr-Jubiläum begehen?

Wir Schweizer lieben das Wort «Raum» nicht, es tönt nach besagter Un-Zeit, nach Führerreden und Gebietsansprüchen, zumindest nach voreiliger Aufhebung gewachsener und sinnvoller Strukturen. Darum sagen wir statt «Raumordnung» «Landesplanung». Aber zum Begriff der «Raumforschung» fehlt uns das Synonym. Brauchen wir es überhaupt? Genügt nicht die gute alte «Geographie», angereichert um einige Erkenntnisse der Nationalökonomie, der Soziologie und der Verkehrswissenschaft? Aber die Deutschen versichern uns, daß der Raumbegriff sinnvoll sei, daß gerade in ihm das Beziehungsgefüge einer Landschaft so umschrieben sei, daß daraus Ordnungsziele und Entwicklungsmaßnahmen abzuleiten sind.

Alvar Aalto, Neuplanung für Helsinki

Photo: Finnisches Museum für Architektur, Helsinki



Aarau	Aargauer Kunsthaus Galerie 6	Gesamtausstellung GSMBK Kurt Hediger – Eduard Spörri	20. Oktober – 25. November 29. September – 27. Oktober
Arbon	Schloß	Hans E. Deutsch – Yargo de Lucca	14. Oktober – 11. November
Auvernier	Galerie Numaga	Kolos-Vary	13 octobre – 14 novembre
Basel	Kunsthalle Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler	Ernst Morgenthaler – Eugen Ammann Wettbewerbsentwürfe für Wirtshausschilder Max Kämpf Altpersische Kunst Claude Monet Jean Baier – Roger Humert – Paul Talman Arnaldo und Giò Pomodoro Jean-Marcel Héraud Marcel Schaffner Edouard Pignon	20. Oktober – 25. November 14. Oktober – 4. November 29. September – 1. November 1. Juli – 31. Oktober 18. September – 31. Oktober 14. September – 14. November 14. Oktober – 14. November 4. Oktober – 29. Oktober 6. Oktober – 27. Oktober 3. Oktober – 31. Oktober
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Verena Müller Galerie Schindler Galerie Spitteler	Gustave Courbet Fred Stauffer Tibet Zeichnungen und Graphik von Maurice Barraud und Hans Fischer J. Monteiro Egbert Moehnsnang Karel Appel Roland Weber	22. September – 18. November 8. September – 14. Oktober 20. Oktober – 25. November 15. September – 14. Oktober 27. Oktober – 18. November 26. September – 20. Oktober 26. Oktober – 24. November 13. Oktober – 3. November
Biel	Galerie Socrate	Charles Cottet	6. Oktober – 25. Oktober
Chur	Kunsthaus	Alois Carigiet	14. Oktober – 10. November
Frauenfeld	Ev. Kirchgemeindehaus Galerie Gampiroß	Adolf Dietrich Aquarelle vom Untersee H. A. Sigg	22. September – 12. Oktober 1. Oktober – 26. Oktober 27. Oktober – 23. November
Genève	Musée d'Art et d'Histoire Galerie Motte	Capiello Caillard Roger Lersy	1 ^{er} septembre – 14 octobre 25 septembre – 10 octobre 12 octobre – 31 octobre
Glarus	Kunsthaus	Glarner Maler auswärts	14. Oktober – 11. November
Grenchen	Ebosa-Haus	Etienne Claire	7. Oktober – 4. November
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie Bonnier Galerie Maurice Bridel Galerie Kasper Galerie Paul Vallotton	Abraham Hermanjat Serge Poliakoff Paul Berthold Calder – Miró Jean Lecoultre Hans Erni Prix Suisse Peinture Abstraite 1962 Cascella	4 octobre – 4 novembre 20 septembre – 19 octobre 5 octobre – 19 octobre 25 octobre – 22 novembre 11 octobre – 27 octobre 27 octobre – 7 novembre 9 octobre – 10 novembre 18 octobre – 3 novembre
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Franz Max Herzog	13. Oktober – 11. November
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Marc Chagall. Gravures	8 septembre – 28 octobre
Luzern	Galerie Balmer	August Frey	6. Oktober – 31. Oktober
Neuchâtel	Musée des Beaux-Arts	Chefs-d'œuvre de l'art romand, 1850–1950	8 septembre – 25 octobre
Olten	ATEL	Graphiker als Maler	29. September – 21. Oktober
Rorschach	Heimatismuseum	J. U. Steiger	9. September – 7. Oktober
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker	Alberto Longoni. Zeichnungen Fritz Winter	7. Oktober – 11. November 29. September – 15. November
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Max Gubler	1. September – 28. Oktober
Thun	Kunstsammlung Galerie Aarequai	Schweizer Buchillustratoren Pierre Terbois	9. September – 14. Oktober 4. Oktober – 31. Oktober
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC Galerie im Weißen Haus	Karl Hügin Walter Wächter Walter Kerker	7. Oktober – 18. November 6. Oktober – 27. Oktober 29. September – 27. Oktober
Zofingen	Galerie Zur alten Kanzlei	Fernand Giauque	13. Oktober – 4. November
Zug	Offizin Zürcher	Peter Herbener	4. Oktober – 25. Oktober
Zürich	Kunsthaus Helmhaus Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Galerie Chichio Haller Galerie Läubli Galerie Palette Rotapfel-Galerie Galerie am Stadelhofen Galerie Walcheturm Galerie Wolfsberg Galerie Renée Ziegler	Richard P. Lohse – Max Truninger Francis Bacon Eugen Früh Rudolf Manz Hsiung Ping-Ming Piero Dorazio Manolo Bea H. A. Sigg Tobias Schiess Emanuel Jacob Walter Grab – Silvio Mattioli Ernst Denzler Jakob Ochsner Ed.-M. Sandoz Adolf Herbst – Hans Forster Jean Arp	21. September – 21. Oktober 29. Oktober – 25. November 29. September – 28. Oktober 17. Oktober – 6. November 21. September – 17. Oktober 19. Oktober – 14. November 28. September – 27. Oktober 26. September – 13. Oktober 17. Oktober – 3. November 29. September – 25. Oktober 27. Oktober – 22. November 4. Oktober – 27. Oktober 6. Oktober – 4. November 22. Oktober – 10. November 4. Oktober – 27. Oktober 27. September – 23. Oktober
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