Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **50 (1963)**

Heft 1: **Wohnungsbau**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Nutzungsbedingungen

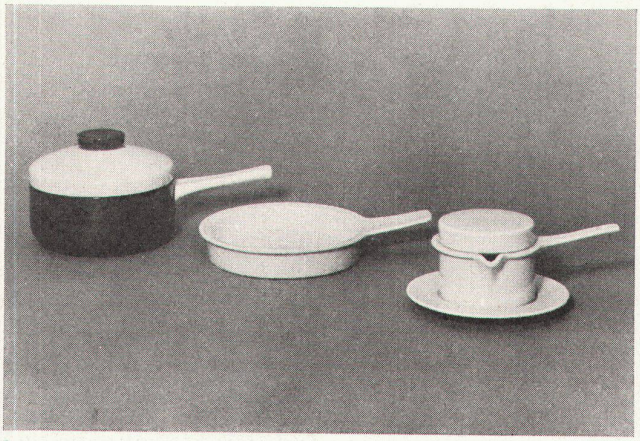
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung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

Haftungsausschluss

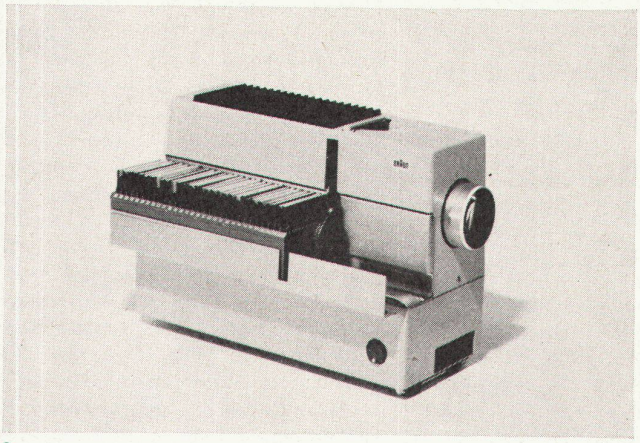
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

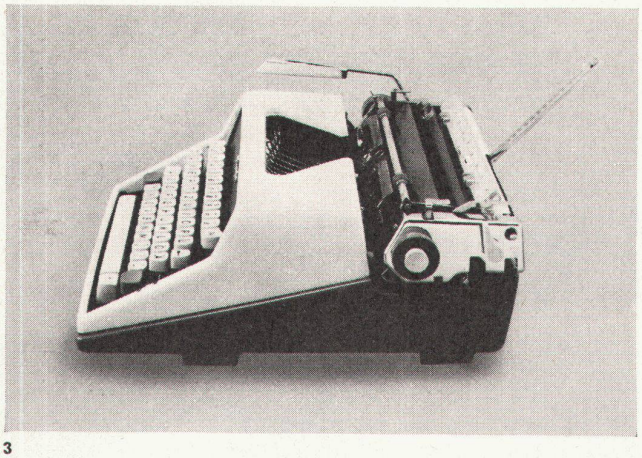
http://www.e-periodica.ch



1



2



3

4

5

6

1
Feuerfeste Koch-, Back- und Bratgeschirre «Rustika herdfest» der Porzellanfabrik Weiden; Entwerfer: Heinz H. Engler

2
Automatischer Projektor D40 der Firma Max Braun, Frankfurt am Main

3
Olympia-Kleinschreibmaschine SM 7 der Olympia-Werke AG, Wilhelmshaven

4
Hotelgeschirr 498 der Porzellanfabrik Schönwald; Entwerfer: Heinrich Löffelhardt, Stuttgart

5
Elektroherd «deluxe» der AEG

6
Büroleuchte «Oslo» der Firma Egon Hillebrand, Neheim-Hüsten; Entwerfer: Dr. Heinz Pfänder

Formgebung in der Industrie

«gute industrieform 1962»

Ähnlich der Sonderschau «Die gute Form», welche alljährlich im Rahmen der Schweizer Mustermesse in Basel gezeigt wird, wurde an der Messe in Hannover die Sonderschau «gute industrieform 1962» durchgeführt. Im Gegensatz jedoch zur Schau in Basel, die Gegenstände umfaßt, welche im Vorjahr die Auszeichnung und das Label «Die gute Form» erhalten haben, stellt die Wahl eines Gegenstandes für die Sonderschau in Hannover nicht direkt eine Auszeichnung dar. Die ausgestellten Gegenstände tragen kein Label. Zweck dieser Sonderschau ist es vielmehr, Beispiele zu versammeln, die als Markierungen auf dem Weg zur guten Form erscheinen. Es werden deshalb sogar oft Produkte gezeigt, bei denen man sich durchaus im klaren ist, daß sie im Sinne der «guten Form» noch nicht ausstellungsreif wären, aber dennoch der Ermutigung dienen.

Ein Grund, warum man sich in Hannover bewußt auf Beispiele auf dem Weg zur «guten Form» beschränkt, und sich auch bewußt ist, daß die Schau «gute industrieform 1962» nie einen absolut richtigen Überblick über die «gute Form» geben kann, ist der, daß die Aussteller der Aufforderung, Gegenstände einzureichen, oft gar nicht nachkommen oder aber Gegenstände senden, die nicht gezeigt werden können. Auch in Hannover ist es so, daß sich bei einem Gang durch die Messehallen oft viel bessere Dinge entdecken lassen, die in der Sonderschau fehlen.

Für die Sonderschau «gute industrieform 1962» wurde die Auswahl aus nahezu 3000 Gegenständen vorgenommen. Es wurden etwas über 300 Stück ausgesucht (wobei Geschirre jeweils nur als eine Katalognummer gerechnet wurden). Veranstalter dieser Sonderschau sind die Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG, Hannover-Messe, in Zusammenarbeit mit dem Rat für Formgebung, Darmstadt, dem Arbeitskreis für industrielle Formgebung im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln, und dem Verein Industrieform e.V., Essen. Zur Beurteilung der Form von Industrieerzeugnissen bestehen – ähnlich wie beim Schweizerischen Werkbund – Richtlinien, welche die Mindestvoraussetzungen enthalten, denen ein anerkanntes Industrieprodukt zu genügen hat. Go.

Ausstellungen

Genève

Louis Soutter
Galerie D. Benador
du 5 octobre au 10 novembre

Sans doute les lecteurs de WERK ont-ils eu abondamment à connaître depuis des années et particulièrement depuis l'an dernier de l'œuvre et de la personnalité étrange de Louis Soutter. L'exposition

1

2

Im Oktober/November zeigte die Basler Kunsthalle mit 192 Werken einen Überblick über das Schaffen Ernst Morgenthalers von 1913 bis zu seinem Tode.

1
Mann mit Zylinder, 1921. Privatbesitz Solothurn

2
Nini im Wagen, 1942. Privatbesitz

Photos: R. Spreng, Basel

présentée aux Genevois par la Galerie D. Benador mérite cependant d'être signalée pour le soin tout particulier qui a été apporté à sa réalisation. Un choix extrêmement sévère et judicieux a été apporté à la sélection de la quarantaine de pièces qui y caractérisent les trois principales périodes de l'œuvre de l'artiste vaudois: 1923–1930, période des «cahiers»; 1930–1935, période «maniériste», 1935–1942, période des grands dessins tracés directement avec le doigt imprégné d'encre. Et il convient de s'arrêter au catalogue créé à cette occasion en forme d'étroit carnet à couverture bleue, qui constitue sous une forme concentrée un très beau et très émouvant hommage à l'artiste. Un fragment de dessin et un portrait photographié un peu transparent occupent, noir sur bleu, les pages intérieures de la couverture, et la page de garde n'est autre que le facsimilé de la première page – papier quadrillé un peu froissé: «Louis Adolphe Soutter, originaire de Morges, cousin de Le Corbusier, Ballaigues» – de l'un des fameux cahiers de l'artiste. D'excellentes reproductions, des lettres du peintre, des textes de Le Corbusier, Hermann Hesse et Jean Starobinsky, une notice biographique – tout dans ce travail contribue à faire de cette réalisation un précieux document comme les aiment les amateurs d'un certain raffinement.

G. Px.

Denise Mennet
Galerie Engelberts
du 2 au 30 novembre 1962

L'excellente artiste lausannoise qu'est Denise Mennet a trouvé à la Galerie Edwin Engelberts un cadre merveilleusement accordé à ses dessins. Bien que spacieuses, ces salles conservent un précieux caractère d'intimité et, si elles permettent le recul, se prêtent admirablement à la confidence. Et c'est sous ces deux aspects que l'on doit voir un art qui tient parfaitement le mur dans sa composition et réserve d'inépuisables découvertes dans le détail des notations. D'une plume fouilleuse, aiguë, insistante. Denise Mennet couvre patiemment la page blanche d'un réseau-labyrinthe troué de perspectives étranges, un peu comme une araignée baroque tisserait sa toile. Il en naît des paysages intérieurs et imaginaires qui ne doivent rien à la nature mais tout aux aventures de l'âme. Merveilleuse expérience que celle d'une artiste s'abandonnant à ses démons et nous livrant avec une telle audace, mais en quels termes et avec quelle sensibilité de trait, les visages de ses songes intimes. C'est tout un univers inédit qui nous est révélé où nous reconnaissons les signes d'une vie intérieure intense, la somme et en même temps la synthèse de données instinctives, d'une certaine attitude à l'égard du monde, de l'accumulation des sensations et des enrichissements de la culture.
Car ces compositions ont de multiples dimensions; leurs racines sont profondément enfoncées dans les zones obscures de l'âme et elles embrassent en même temps un immense domaine. Non figuratives et totalement dépourvues de références à la réalité objective, elles ont pourtant un puissant pouvoir de suggestion qui nous permet de nous retrouver dans l'ivresse même du dépaysement avec le sentiment réconfortant de n'être pas totalement étranger dans cet univers imaginaire. C'est qu'en dépit de la liberté apparente, le monde de Denise Mennet n'est pas du tout arbitraire mais reste au contraire rigoureusement lié aux aspects métaphysiques de la réalité.

G. Px.

Bram van Velde
Galerie Krugier
du 19 octobre au 25 novembre

Nouvelle venue dans une ville dont la vie artistique semble prendre soudain un essor considérable, la Galerie Krugier & Cie a pris d'emblée un excellent départ en présentant dans ses vastes locaux un ensemble fort important de trente-quatre toiles de Bram van Velde. Venu de sa Hollande natale un peu avant son frère Geer à Paris – c'était en 1925 – Bram van Velde s'est tout d'abord intéressé au cubisme. Puis les deux frères se rapprochèrent du mouvement abstrait. Mais si Geer met l'accent sur la rigueur des structures géométriques de sa composition, son frère s'oriente vers un lyrisme ou la trame linéaire, sinueuse et musicale s'accompagne de tons lumineux et frais. On a d'autant mieux apprécié la large représentation de son œuvre donnée à Genève que la production de ce peintre est assez limitée. Esprit réservé, nature solitaire, Bram van Velde travaille avec application à des œuvres qui sont le fruit de mûres méditations et dans lesquelles s'épanouit, avec une puissance contenue, toute l'énergie d'un tempérament chaleureux et sensible. Les bleus et les verts, rehaussés de touches de rouges, de jaunes et de terres, le tout harmonisé dans des gammes plutôt claires, sont animés par une touche qui, à l'intérieur du rytheme de la composition, apporte la marque essentielle d'une vitalité au caractère plus calme ou plus nerveux selon les cas. On sent alors toute l'importance de l'écriture dans l'expression de la pensée plastique chez un être aussi authentiquement créateur.

Initiative combien appréciée, la Galerie Krugier accompagne chacune de ses expositions d'une livraison d'une publication intitulée «Suites», albums de fort belles reproductions en noir et en couleurs, comportant également une notice biographique et une liste des œuvres exposées. Le numéro 1 consacré à Bram van Velde, dont toutes les planches sont magistrales et quelques-unes somptueuses, nous fait bien augurer d'ouvrages que l'on sera heureux de conserver.

G. Px.

Lausanne

Céramique suisse
Musée cantonal des Beaux-Arts
du 17 novembre au 9 décembre

Une école dont la création remonte au début de ce siècle; une association vieille de tout juste trois ans. Leur collaboration à l'occasion du cinquantenaire de la première pour montrer cette double exposition de céramiques représente plus que la célébration d'un jubilé. On peut voir en effet les signes d'une véritable prise de conscience dans les liens étroits qui groupent les membres de la Communauté de travail des céramistes suisses et le rassemblement de ceux-ci autour de la vieille école: la nécessité reconnue d'une organisation et de la coordination des efforts par lesquels un mouvement actif et vivant doit trouver sa vraie place dans la société.

La manifestation se partageait en deux sections qui donnaient un aperçu fort éloquent de cette vitalité. La Communauté de travail d'une part, qui, groupant 41 artistes (dont 27 alémaniques) et les écoles de Genève et de Berne, réunissait 204 œuvres; l'Ecole suisse de céramique de Chavannes-Renens d'autre part, qui présentait 143 pièces. Dans l'un et l'autre cas, on a pu admirer la qualité matérielle des ouvrages. Les nombreuses expériences poursuivies un peu partout, soit individuellement, soit collectivement, par les céramistes depuis cinquante ans ont abouti à une richesse du métier et à une maîtrise de la technique (redevable peut-être aussi au perfectionnement apporté dans la conception et la fabrication des fours) qui donne à l'ensemble de la production, quelque soit l'esprit, une qualité de facture voisine de la perfection.

Et c'est bien dans ce sens que semblent s'orienter, si l'on veut dégager la ligne générale de l'impression laissée par cet ensemble, les recherches de nos céramistes. La céramique moderne a eu son époque turbulente. Sous l'influence de certains maîtres de la peinture contemporaine, on a vu naître des formes et des décors qui visaient à l'effet et voyaient leur plein épanouissement dans un expressionisme baroque teinté d'insolite. On est loin de tout cela aujourd'hui où la puissance d'expression veut être obtenue par une extrême concentration des moyens, où le raffinement joue le plus souvent dans les subtiles nuances d'une seule couleur, le blanc, le gris et le noir étant avec quelques tons neutres les plus fréquemment employés. Les formes, simples, s'inspirent d'un esprit archaïque ou rustique. Peu ou pas de dessin, tout reposant, en ce domaine, sur les aspects des matières obtenues et le résultat du traitement des engobes.

Il y a évidemment des exceptions, fournies ici par ces vaches à la panse rebondie que sont, fort spirituellement traitées, les terrines de Pierrette Favarger, de Peseux, par les savoureux modelages zoomorphes de Jean-Claude de Crousaz, de Bernex-Genève, ou les panneaux décoratifs naïfs d'Annemarie Würgler-Füeg, de Luegen-Meiringen. Cela nous amène à constater que la moitié des exposants sont des femmes, et que leurs réalisations montrent à l'envi les possibilités d'affirmation que leur offre l'exercice des arts décoratifs. On pense aux formes vivantes de Margrit Linck (Zollikofen), aux amusants carreaux brun-vert de Marianne Wäfler-Lüthi (Niederönz), aux belles vitrifications des panneaux d'Elisabeth Aerni-Langsch (Zumikon), aux grès de Silvia Hassib-Defraoui (St-Gall), aux émaux fumés de Heidi Hess, etc. Cela ne signifie pas qu'elles éclipsent complètement leurs camarades masculins. Edouard Chapallaz, de Duillier, reste un maître indiscuté et ses grès céladon, sang de bœuf, bleus sont exemplaires. On a aimé aussi les formes simples mais originales de Jakob Stucki (Langnau), la qualité technique des émaux craquelés de Henri Lienhard (Cugy), la sobre élégance des formes ventrues de Philippe Lambercy (Confignon-Genève), les grès toujours intéressants d'inspiration de Benno Geiger (Berne), et les créations séduisantes à des titres divers d'André Freymond (Böckten-Bâle), Jakob Gelzer (Zollikofen), Max Zwissler (St-Gall), Beat Würgler (Luegen-Meiringen), Gérald Zahnd et Arnold Zahner (Rheinfelden).

G. Px.

Calder – Miró
Galerie Bonnier
du 25 octobre au 30 novembre

Un ensemble d'une grande pureté: deux formes d'art qui s'accordent en une parfaite harmonie. C'est ce que l'on a pensé des mobiles d'Alexander Calder et des grandes lithographies en couleurs de Joan Miró réunis dans une exposition qu'inaugura une soirée à laquelle la lecture, par le comédien Pierre Boulanger, de textes inédits de Raymond Queneau, donna tout son lustre.

De Calder, neuf mobiles triés sur le volet, prélevés sur les créations de l'artiste des années 1958, 1960 et 1962. Monochromes ou polychromes mais toujours parés de teintes fraîches et riantes, suspendus ou posés sur la pointe aiguë d'un support «stabile», triangle découpé dans une mince plaque de métal, ce sont toujours les mêmes prodiges d'équilibre et de délicate, spirituelle poésie. Depuis l'apparition sur la scène mondiale des créations de l'inventif artiste américain, on ne compte plus ceux qui, par une regrettable erreur de jugement, ont tenté de marcher sur ses traces. Il n'est que de se retrouver en présence de ses œuvres pour constater une fois de plus qu'il est inimitable.

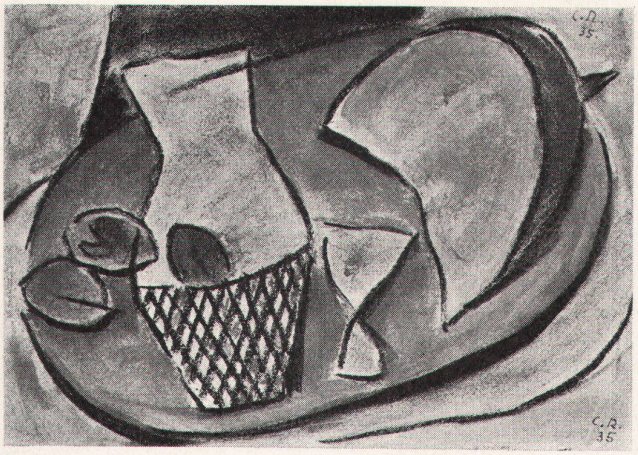
Joan Miró a exécuté pour l'éditeur Maeght, qui les a réunies en un somptueux album, dix-neuf lithographies en couleurs dans lesquelles il a donné libre cours à cette sorte d'ivresse lyrique d'où naît cette féerie de l'image, formes et couleurs joyeusement accordées en un ballet aérien et vif comme la jeunesse même, qui nous le rend si précieux. 19 lithographies originales hors-texte d'une inspiration constamment renouvelée où l'intérêt est porté de rebondissements en rebondissements. Il s'y ajoute sept autres lithographies pour illustrer une préface de Raymond Queneau, texte et image se mêlant et superposant, l'écriture de l'écrivain (ratures comprises) se mariant amoureusement au dessin du peintre. Tiré à peu d'exemplaires sur vélin de Rives, l'ouvrage qui vient de sortir de presses fait honneur à ses auteurs.

G. Px.

Schaffhausen

Carl Roesch
Museum zu Allerheiligen
4. November bis 2. Dezember

Ein Längsschnitt durch das Lebenswerk eines Künstlers, dokumentiert an so unmittelbaren Äußerungsformen wie Zeichnungen und Aquarellen, vermag uns nicht nur seine persönliche Entwicklung zu erhellen; er setzt auch die Pole, in deren Spannungsfeld diese Entwicklung verläuft. Carl Roesch, der sich vorwiegend als Wandmaler, Glasbildner und Mosaizist einen Namen gemacht hat, bewegt sich innerhalb der Schwerkraftzone unserer mütterlichen Erde, gleicher-



1

2

1
Carl Roesch, Vesper, 1935. Pastell

2
Carl Roesch, Kartoffellese, 1960. Aquarell

Photos: Bruno + Eric Bührer, Schaffhausen

weise angezogen von ihren einfachsten stofflichen Erscheinungen wie auch immer wieder hinausgetrieben in die Zonen des reinen Spiels von Formen und Farben. Schon in den frühen Zeichnungen, in denen die Sinneserscheinung bis ins Detail minutiös ausgeformt wird, faßt ein bildmäßiger Rhythmus Formen und Flächen zur Komposition zusammen, wobei allerdings dieser Rhythmus ebensosehr vom Inhalt (Holzfäller, Wäsche) wie von der rein formalen Imagination her bedingt wird. Zur schönsten Harmonie von Motiv und Formengitter in der Bildfläche gelangt Roesch unter dem Einfluß Cézannes schon um 1920. Zwanglos gruppieren sich Landschaften und Figuren zu Kompositionen, die uns in ihrer formalen Schönheit das Motiv in seiner natürlichen Erscheinung vergessen lassen (Schneeschmelze, Äcker, Badegruppen). Allerdings wird das Primat der formalen Bildvorstellung ständig neu durchbrochen und eingeschränkt, da der Künstler gleich Antäus immer wieder in der unmittelbaren Berührung der Erde neue Kräfte sucht. Das bewahrt ihn auch davor, den Gegenstand bis zur chiffrierten Form der Bildvorstellung anzugleichen.

In den letzten Jahren scheint das Motiv der «Figurengruppe auf dem Feld» den Künstler geradezu zu faszinieren, wobei die einzelne Gestalt je nach Bildidee und Stimmungsklang oft bis zur geometrischen Form abstrahiert wird. Man spürt die Hand des Mosaikkünstlers. Die Farben ruhen in der Fläche, und auch die raumschaffenden Bewegungsmotive der früheren Jahre sind verschwunden. Das Spannungsfeld zwischen sinnlichem Motiv und reiner Form ist enger geworden. Aber in dieser Enge entfaltet sich nun ein Spiel in immer neuen Variationen und Figurationen – ein Spiel, das neben Rückgriffen in die Welt der tastbaren Gegenständlichkeit und Aufschwüngen ins Reich geometrischer Abstraktion, neben Augenblicksnotizen und Kompositionsschemen Lösungen hervorbringt, in denen Motivwelt und Formengitter zu reiner Bildwirkung zusammenklingen. H. St.

St. Gallen

Künstler aus dem Rheintal und Vorarlberg

Kunstmuseum
25. November 1962 bis 6. Januar 1963

Die Ausstellung bringt vierzehn zum großen Teil neue, unbekannte Gesichter, aus Gegenden, die vom großen Kunstbetrieb etwas abgelegen sind. Sechs davon stammen aus dem St.-Galler Rheintal, wo eine recht lebendige Auseinandersetzung um neue künstlerische Ausdrucksweisen in letzter Zeit entstanden ist. Die Vorhalle des Museums wird beherrscht von einer Eisenplastik des Balgachers Meinrad Zünd, «Pan», die, auf dem Dorfplatz von Rebstein sehr glücklich provisorisch aufgestellt, mit unbekümmerter Munterkeit geharnischte Proteste auslöste. Auch aus dem Vorarlberg sind Arbeiten zu sehen, um die gestritten worden war: Emil Gehrers Entwurf für die Freiplastik beim Bürgerheim in Bregenz und Fritz Pfisters Entwürfe für Glasfenster in die neue Kirche St. Christoph in Dornbirn-Rohrbach.
Tafelmalereien zeigen Hasso Gehrmann, Bregenz, und Eugen Bucher, Berneck, der mit bis an die Grenze des Erträglichen vereinfachten, holzschnittartigen Kompositionen auftritt. Die linearen Ausdrucksmittel werden besonders eindringlich von Hubert Berchtold, Bregenz, Hubert Dietrich, Mellau, und Heribert Joliet, Marbach, ausgeschöpft, während die Farbe in den Aquarellen von Signe Gehrmann, Bregenz, den Pastellen von Walter Dierauer, Heerbrugg, und den handwerklich subtil gearbeiteten textilen Arbeiten von Marga Joliet-van den Berg, Marbach, dominiert. Herbert Albrecht, Bregenz, zeigt vertikalbetonte Eisenfiguren, und der jung erblindete Walter Salzmann, Dornbirn, überrascht mit plastisch fein empfundenen kompakten Skulpturen. Eigenartig abseits für sich stehen die in echt naiv verklärtem Ton erzählten Blätter von Karl Uelliger, die aus dem Leben der Holzhacker und Sennen berichten. Rudolf Hanhart

Köbi Lämmler

Galerie Zünd
3. November bis 6. Dezember

Der Raum, in dem die Galerie Im Erker die kürzlich an den Gallusplatz übersiedelte, ihre Veranstaltungen früher durchführte, ist nun in neue Hände übergegangen. Als Eröffnungsausstellung stellte die Galerie Zünd, die an der Speisergasse eingezogen ist, den Raum dem jungen St.-Galler Köbi Lämmler zur Verfügung, der dort seine neuen Malereien ausbreitete. Köbi Lämmler hat mit seiner frischen Art, die Probleme anzupacken, viel Leben nach St. Gallen gebracht. Es ist zu hoffen, daß eine Galerie, die damit begann, für einen so unkonventionellen Künstler einzustehen, im gleichen Geiste weiterarbeiten wird.
Köbi Lämmler hat in den vergangenen Jahren recht oft seine Arbeitsweise gewechselt. Bei Johnny Friedlaender in Paris lernte er vor allem, mit graphischen Ausdrucksmitteln umzugehen, was ihn befähigte, auch auf diesem Gebiete zahlreiche Arbeiten auszuführen. Proben davon waren in der Galerie aufgelegt. 1957 nach St. Gallen zurückgekehrt, fiel er auf mit düsteren Altstadtbildern und Bildnissen. Bald ist jedoch die Liebe zur Farbe in ihm erwacht. Die farbenfrohen Bauernmalereien der Appenzeller haben es ihm angetan, und nicht ohne Stolz weist er auf seine Verwandtschaft mit dem bedeutendsten unter den Senntumsmalern, mit Bartholomäus Lämmler, hin. Das Treiben der Urnäscher Silvesterkläuse regte ihn an. Die tänzerischen Zeichen, die er dafür fand, immer mehr vereinfachend, ist er zu einer ganz vom Gegenstand gelösten Bildsprache gelangt. Freilich vermochte ihn auch die handschriftlich entfesselte Malerei auf die Dauer nicht zu befriedigen.
1961 traf er in Südfrankreich den in Bages tätigen Trunser Matias Spescha –

auch Lenz Klotz weilte damals in jener Gegend. Die besonnene Arbeitsweise der beiden Älteren wirkte sich auf die Malerei von Köbi Lämmler aus. Die großflächige Komposition und der transparente Farbauftrag – Köbi Lämmlers neue Bildmittel – sind sicher auf die Begegnung mit Spescha zurückzuführen. Das Erlebnis der großen ruhigen Landschaft Südfrankreichs ist bei ihm wirksam geworden. Seither baute er in wohl überlegter Arbeit seine neue Kompositionsweise aus. Einfache Elemente, ein großer Kreis, ähnlich einem Gestirn, und massige Blöcke werden in feinen Abwandlungen variiert. Köbi Lämmler hat sich eine Grundlage geschaffen, die zur Hoffnung berechtigt, er werde zu weiteren, noch differenzierteren Resultaten gelangen. Über den heutigen Stand dieser Arbeit gab die Ausstellung einen guten Überblick. R. H.

Alexander Archipenko
Galerie Im Erker
17. November 1962 bis 10. Januar 1963

Seit Archipenko 1923 nach den USA auswanderte, ist er immer mehr aus dem Gesichtskreis des europäischen Kunstlebens zurückgetreten, und dennoch ist sein Name so sehr mit der Geschichte der abstrakten Kunst in ihren Anfängen verkettet, daß er jedem geläufig ist, der sich auch nur oberflächlich damit beschäftigte. Es war deshalb ein geschickter Schachzug der rührigen Galerie, Archipenko in St. Gallen mit einer guten Auswahl aus allen Zeiten seines Schaffens zum erstenmal seit langem in Europa wieder zur Diskussion zu stellen. Man warf dem Bildhauer gelegentlich nicht ganz zu Unrecht einen Zug ins Modische vor. Und nun steht man doch überrascht vor Arbeiten, die erstaunlich früh vieles vorwegnehmen, was für die neuere Plastik bedeutsam wurde. Die Ausstellung ist auf jeden Fall sehenswert, denn Archipenko ist bestimmt nicht der Schlechteste unter den zahlreichen Wegbereitern der modernen Kunst, die vermehrt wieder von sich reden machen; größere Ausstellungsinstitute Europas wollen sich bald mit seinem Werk beschäftigen. R. H.

Alberto Longoni
Kunstmuseum
6. Oktober bis 11. November

Vor allem dank den Bemühungen der Galerie Palette in Zürich ist der Mailänder Alberto Longoni in der Schweiz kein Unbekannter. Das Kunstmuseum Sankt Gallen setzte es sich zum Ziel, einen breiteren Überblick über seine Entwicklung in den letzten Jahren zu zeigen. Die Ausstellung setzte ein mit den Originalzeichnungen zur «Chronik einer Baßtrompete» aus dem Jahre 1955, die 1959 bei der Büchergilde Gutenberg, Zürich, veröffentlicht wurden. Den Höhepunkt in Longonis bisherigem Schaffen stellen sicher die 1958 entstandenen Wolkenkratzerdarstellungen «Amerika» dar. Sie bilden den Auftakt zum neuesten Schaffen, das weg von der reinen Strichzeichnung zu differenzierteren, mit Strukturen angereicherten Blättern führt. Seine Vorliebe für perspektivische Verkürzungen verschwindet. Aber immer noch führt ihn ein ausgeprägter Sinn für architektonische Gebilde zu den eindrücklichsten Resultaten. Daneben beschäftigen ihn Blätter zu Pinocchio und vor allem zu Don Quichotte. Das Erzählerische tritt zurück – «Omaggio a Don Chisciotte» nennt er Formphantasien, die dem Gegenstandserlebnis wenig Raum mehr lassen. In letzter Zeit versuchte er sich auch die Farbe dienstbar zu machen. Es ist ein Neuanfangen, mit dem er noch nicht die beinahe traumwandlerische Sicherheit seiner Zeichnung erreicht. R. H.

Zürich

Alberto Giacometti
Kunsthaus
2. Dezember bis 6. Januar

Letztes großes Kunsthaus-Ereignis des Jahres 1962 war eine umfassende Alberto Giacometti-Ausstellung, die sich nach vielen, über Jahre sich hinziehenden Anläufen in schönster und eindrucksvollster Weise verwirklichte. Lange Zeit distanzierte sich Giacometti von der Kunstregion Schweiz, der er entstammt. Er fühlte sich Paris und dem grenzenlosen Niemandsland des Geistes verbunden, zum Teil weil er negativ auf die mehr oder weniger pharisäische Mentalität der offiziellen schweizerischen Kunstpflege reagierte, die mit wenigen Ausnahmen bis zur Jahrhundertmitte gegenüber den neuen Dingen ängstlich und überheblich eingestellt gewesen war. Die innere, natürliche Beziehung zur Schweiz praktiziert Giacometti jedoch durch seine immer wiederkehrenden Aufenthalte in seiner Heimatlandschaft, dem Bergell. Ohne Vaterlands- oder Heimatschwall, sondern aus selbstverständlichem Zugehörigkeitsgefühl, das sich in ihm als Künstler wie als menschlicher Gestalt abzeichnet. Wenn man künstlerisch-geographische Regionen als bestehend und für das Wesen des Künstlers als wirksam akzeptiert, so ist Giacometti der Schweiz zuzuordnen, wie übrigens auch Paul Klee, der heute unter Ausnützung seines Einbürgerungsmißgeschickes schon wieder für die deutsche Kunstregion ursurpiert wird.
Der Bedeutung der Giacometti-Ausstellung – eine der reichhaltigsten, die je stattgefunden haben – entsprach die Resonanz bei der Eröffnung. Vor einem überfüllten Auditorium sprach zunächst Dr. Wehrli, vorzüglich und offen, über den «einzigen Schweizer Künstler der Gegenwart, dessen Name die Grenze der ‚postérité contemporaine' überschritten und im Ausland, wo immer man sich mit Kunst beschäftigt, Geltung hat». Wehrlis Worten folgte eine Betrachtung des Schierser Schulkameraden Giacomettis, Dr. Christoph Bernoulli, der die Beziehung der heutigen Jugend zu Giacomettis Kunst aufzeigte. Dann strömten die Massen in die Ausstellungshalle. Einen Augenblick sah man nichts als die voluminöse, wogende Menge – langsam tauchten aus ihr die stummen, weltfernen und weltnahen Filigrangebilde Giacomettis auf. In höchst seltsamer Relation zu Festgemeinde: Spiegelbilder, vibrierend, zart und gewaltig, fragend und doch existent als einsame Wirklichkeit dialektischer Art: unnahbar und doch vertraut.
Aufbau der Ausstellung: ein umfangreiches, gattungsmäßig vorzüglich ausgewähltes und balanciertes Material von 106 Skulpturen, 85 Gemälden und 102 Zeichnungen, teils gemischte, teils auf die Gattungen konzentrierte Anordnung in der in wenige weite Räume unterteilten Halle. Die Aufstellung der Skulpturen unter richtigem Verzicht auf Symmetrie oder architektonische Verteilung.
Nach diesen etwas umständlichen Präliminarien endlich zu Alberto Giacometti selbst. Die Ausstellung bestätigte – besser: lehrte –, daß er eine künstlerische Erscheinung ist, die zu den allerhöchsten seiner Zeitgenossen zu zählen ist. In ihm und seinem Werk wirkt das wunderbare Zusammenspiel von Einmaligkeit des Individuums, Herkunft, Umwelt, Beziehung zu den Phänomenen des Lebens, Intelligenz, Phantasie, Kritik und Entzückung. Das Ergebnis ist höchste künstlerische Lebendigkeit, ständige innere Erneuerung innerhalb zweimal wechselnder formaler Zyklen: der surrealistischen Abstraktion und der spirituell-magischen Figuralität. Hier läßt sich ohne Scheu und ohne Bedenken das heute oft fälschlich und leichtsinnig in Mißkredit gebrachte Wort «Künstler» aussprechen im Sinne des schöpferischen Menschen, der mitten in den Dingen lebt und deshalb das Wesentliche von ihnen auszusagen vermag, sei es Form, Gestalt oder Geist, sei es Sexus, Denken oder Verklärung.

Die Entwicklung Giacomettis ist weniger ein Veränderungs- als ein Vertiefungsprozeß. Die Ausstellung zeigte im Bereich der Skulptur die drei Phasen: die Jugend im Verlauf der zwanziger Jahre, in der Giacometti sofort zu experimentieren begann: Vereinfachung in Richtung auf das Kubische neben einigen Büsten idealistisch-realistischer Prägung, Beispielen der souveränen Beherrschung des manuellen Mittels; als zweite Phase das surrealistisch Kubische kurz vor und nach 1930 – mit Einbeziehung kinetischer Versuche von größter Einfachheit (ohne Motor oder Ähnlichem) –, in der gleich zu Beginn ein herrliches Werk «Tête plate», 1927, in deren Mitte das kleine bewegliche Dreigestirn «Homme, femme et enfant», um 1931, und an deren Abschluß 1935 die bronzene Abstraktion «Grand cube» stehen. Alles von höchster Originalität, Sensibilität, Eindeutigkeit und innerer Bescheidenheit. Im gleichen Maß Experiment wie Definitivum.

Die in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre voll einsetzende neue Figuralität war in der Ausstellung mit mehr als siebzig Beispielen vertreten. Die Wendung zur Figur ist kein polemischer Vorgang, der gegen irgendeine Art des Abstrakten gerichtet wäre. Im Gegenteil: man könnte sagen, daß es sich um eine abstrakte Figuralität handelt. Dies ist der Sinn, der auf Draht reduzierten Gestalten – Parallelen zu frühen Arbeiten Calders –, der Sinn der überschlanken körperlichen Verfremdungen, der gekräuselten bildnerischen Epidermis, bei der der dekorative Gehalt, der zum Beispiel bei Hermann Haller auftritt, in plastische Struktur übergeht. Monotonie? Nur scheinbar und äußerlich. In Wirklichkeit unendlicher Reichtum im Mikrokosmischen, also mehr als Variation. Außergewöhnliches hat Giacometti mit einer Reihe plastischer Szenen (in verschiedenen Größenordnungen) geschaffen, bei denen wie auf kleinen Bühnenpodien Gestalten, oft in widersprüchlicher Proportionierung in Beziehungen des Gehens, Sich-Trennens, des zusammengeschlossenen Stehens gebracht sind; skulpturale Pantomimen gleichsam, vom Monologischen bis zum Chorischen.

Giacomettis Malerei steht gleichbedeutend neben der Skulptur. Im Entwicklungsprozeß erreichte sie etwa gleichzeitig wie diese ihre definitive Prägung. Wie in den plastischen Werken hat sich eine unverwechselbare künstlerische Handschrift herausgebildet, in deren vibrierender Lebhaftigkeit sich nicht nur das Temperament unmittelbar auswirkt, sondern in der sich direkt der bildnerische Verwandlungsprozeß ausdrückt, der von der optisch auffaßbaren Sichtbarkeit zu malerisch-zeichnerischer Strukturen von höchst erregten Strichen und Strichbündeln führt, die im Flächenhaften verharren und trotzdem die dritte Dimension realisieren. So erregt die malerische Strichführung (ich sage absichtlich nicht: Pinselführung), so zurückhaltend die Farbgebung, die sich auf einer höchst differenzierten Skala von Grautönen und deren farbigen Nachbarschaften konzentriert. Die anderen selbständigen Farben erscheinen in diesen malerischen Strukturen nur als Episoden. Aber als was für welche! Die Themen der Bilder sind: Bildnisse, bei denen die Beziehung zur Skulptur durch Betonung der Umrisse und des umgebenden Raumes am nächsten ist, Stilleben – Flaschen, deren Konglomerate wie kleine Kathedralen erscheinen –, Stadtlandschaften. Immer scheinbar skizzenhaft, andeutend, in Wirklichkeit jedoch Endgültiges, Abgeschlossenes. Die Methode der Zeichnungen entspricht der der Malerei. Nichts von dem, was man die «sichere Strichführung» nennen würde; immer eine Fülle, wahre Nester von Strichen und Stricheln. Und trotz dieser materialen Vielheit stets Reduktion auf jenen kleinen substantiellen Kern, der den Dingen innewohnt.

Wenn man fragt, worin die Größe des künstlerischen Werkes Alberto Giacomettis begründet liege, so könnte man sagen, daß sie in der Sicherheit des Unsicheren zu finden sei, in der Synthese von Klarheit und Abgrund, realisiert von einem unerhört sensiblen Temperament, einem in die Tiefen dringenden Auge und einer begnadeten Hand. Was entsteht, ist eine eigene Schönheit, die Emanation des Menschen im Medium Kunst.

H. C.

Sigismund Righini

Kunsthaus

17. November bis 16. Dezember

Der in Zürich heimisch gewordene Tessiner Sigismund Righini, als 67jähriger 1937 gestorben, war nicht nur eine große Persönlichkeit als Lenker der künstlerischen Geschicke (während vieler Jahre leitete er als Präsident die GSMBA), als Betreuer von aufstrebenden Talenten, sondern auch ein bedeutender Maler, der als Schüler Amiets und Bewunderer Hodlers seinen eigenen Stil fand. Bei der Werkschau im Kunsthaus Zürich wurde einem Righinis künstlerische Leistung wiederum bewußt. Von den 165 gezeigten Arbeiten waren 50 die mittlerweile berühmt gewordenen und früher nie sichtbar gewesenen Farbstiftzeichnungen. Es handelt sich hierbei um eine Technik, in der es Righini zu großer Meisterschaft gebracht hat; ja vielleicht vermochte er sich mit den Buntstiften in unmittelbarster und eigenwilligster Form auszudrücken. Es gibt beispielsweise Frauen- und Aktstudien, die an Schlemmer oder Meyer-Amden erinnern, also in einer für die damalige Zeit progressiven Form übersetzt sind und einige künstlerische Versuche neuzeitlicher Gestalter vorweggenommen haben.

Das hohe Verdienst des Malers Righini indessen ist die Kunst, das Lokalbetonte mit einer an Bonnard und Monet geschulten Sehweise und Maltechnik überhöht zu haben. Der minutiöse Pinsel zeichnete mit liebevoller Naturbeobachtung die Dinge des Sichtbaren und Greifbaren nach, und der künstlerische Umwandlungswille Righinis gab einem Reifungsprozess Raum, der das Anekdotische oder Motivische von seiner Momentaneität befreite und reine Kunstwerke entstehen ließ. So sehr die Bilder «Ausfahrt Bahnhof Zürich, 1908», «Winterlandschaft, 1909» (eines der schönsten schweizerischen Gemälde aus den Anfangsjahrzehnten dieses Jahrhunderts), «Bau bei Nacht, 1910», «Nacht, 1911» aus der Beobachtungsfreude entstanden sind, so sehr wurden sie dank Righinis Wiedergabevermögen zu zauberhaften Landschaften schlechthin, angesichts deren man das Vorbild vergißt. In den Kleinbildern – also auch in den bereits erwähnten Farbstiftzeichnungen – hat Righini Unvergeßliches geleistet; so zum Beispiel haben die 1910 entstandenen Belstone-Moorlandschaften zeitlose Größe und Kraft. Die in späteren Jahren von Righinis Nachfolgern oft mit Gewalt angestrebte Abstraktion ist bei diesen Kleinbildern vorweggenommen.

Diese zweite Gedächtnisausstellung – die erste fand 1938 statt – erwies aufs neue, wie sehr die Malerei um des Preisens der Schönheit willen für Ausübende und Genießende ihr Daseinsrecht behauptete. Die Probleme der Bildraumfüllung oder -beherrschung wurden nicht zum Leistungsprinzip, sondern gingen in der Harmonisierung von Zeichnung, Form und Farbe gleichsam auf. Wer Bilder Righinis auf ihr malerisches Volumen und ihre räumliche Konzentration betrachtet, wird ein Gleichgewichtsstreben erkennen, das vielleicht im Parallelismus Hodlers seinen Anfang nahm und von den Zeitgenossen Giovanni Segantini, Sigismund Righini, Hans Brühlmann in ein allgemeines – und vor allem unbewußtes – formales Ausgleichsprinzip einmündete, dessen Hauptanliegen nicht mehr die Mittelachse, sondern eine Verteilung der malerischen Werte auf der Leinwand war.

H. N.

Giovanni Giacometti
Galerie am Stadelhofen
10. November 1962 bis 27. Januar 1963

Was Gotthard Jedlicka in seinem 1947 erschienenen Buch «Zur schweizerischen Malerei der Gegenwart» schrieb, mag vielen heutigen Kunstbewunderern zumindest merkwürdig, wenn nicht gar übertrieben erscheinen: «Giovanni Giacometti gehört zur kleinen Gruppe schweizerischer Künstler, die zum erstenmal eine schweizerische Malerei von europäischer Geltung geschaffen haben: mit Ferdinand Hodler und in seinem unmittelbaren geistigen und künstlerischen Gefolge: Mitkämpfer auch dort, wo ihre eigene Gestaltung geistige und künstlerische Gegensätze zu jener von Hodler verkörpert. Was Van Gogh, die Schule von Pont-Aven, Gauguins, die Fauves für die europäische Kunst bedeuten, bedeuten Giovanni Giacometti und Cunot Amiet, mit einigen anderen, für die schweizerische Malerei.»
Der Name Giacometti hat einen guten Klang. Der Vetter Giovannis war der einst berühmte und umstrittene Augusto; Giovannis Sohn Alberto hat heute Weltgeltung, ja er gilt im Ausland vielleicht als die Verkörperung schweizerischer Kunst überhaupt. Was Jedlicka nun über Giovanni Giacometti schreibt, hat sich uns in den Begegnungen mit dieser Malerei immer wieder bestätigt. Wir wollen keine Ehrenrettung vornehmen, sondern der heutigen Generation lediglich dieses Malers Bedeutung erneut vor Augen führen. Bildnisse des Sohnes Alberto in der Stadelhofener Galerie belegen die hohe Porträtierungskunst Giovannis. In der Abfolge des künstlerischen Geschehens von 1908 bis 1933 zeigt sich eine Spannweite von seltener Vielfalt. Und doch hat Giacometti seine Ursprünglichkeit, Erfindungsgabe und Interpretationsgabe nie verleugnet. Es gibt Bilder von lichter, fast aquarellistischer Transparenz, zum Beispiel «Mädchen, 1919» oder «Landschaft mit Kühen, 1932», ferner Kleingemälde wie «Stilleben mit Blumen, 1912»; das letztere läßt eine enge Verwandtschaft mit Hans Brühlmann erkennen.
Diese Ausstellung ist ein künstlerisches Ereignis und bildet eine sinngemäße Ergänzung zur zeitgleichen Schau des Werkes von Sigismund Righini im Zürcher Kunsthaus. Wir befinden uns bei Giacometti einem Wirken gegenüber, das die Hochblüte der schweizerischen Malerei in der Deutung Jedlickas veranschaulicht. Hier war ein Künstler tätig, der mit allen Fasern seines Wesens eine Synthese zwischen der Welt des Sichtbaren, der Natur, dem Interieur, und den Nöten eines Entstehungsprozesses suchte, der die Freude an der Farbe zu sublimieren trachtete, um einen geistigen Niederschlag des visuell Erlebten und sorgfältig Erfaßten mit seiner Kunst zu realisieren. Es war immer das Anliegen großer Maler, die Schau- und Wiedergabefreude so zu bändigen, daß die Bilder keinen schöngeistigen Abklatsch der Natur, auch wenn er noch so subtil geboten würde, darstellen. Der aus dem Vollen seiner Begabung schöpfende Maler Giovanni Giacometti mußte einen wahrhaft heroischen Kampf bestehen, um die fast sinnliche Begeisterung für die Farben, das wachsame Beobachten der Bewegungen in eine geläuterte Form einmünden zu lassen. H. N.

Albert Schnyder
Kunstsalon Wolfsberg
1. November bis 1. Dezember

Nach einem Unterbruch von vier Jahren stellte der Delsberger Maler wieder in Zürich aus, Ölgemälde, Gouachen und Zeichnungen, welche – einige Stilleben ausgenommen – in allerjüngster Zeit entstanden sind. Schnyders Werke vermitteln wie die keines zweiten Schweizer Malers das Erlebnis einer Landschaft, die Geschichte eines Dorfes in epischer Breite. Denn durch scheinbare Objektivität, die Genauigkeit in der Wiedergabe äußerer Verhältnisse, wird «das Dorf» in einem beinah abstrakten Sinne dargestellt, mit all den Erinnerungen und Assoziationen, welche auch den Betrachter mit dem Land verbinden. Schnyder setzt das Jurahaus auf den Bildern der letzten zwei Jahre in eine Gegend, welche nichts mehr von der lieblichen Weite über den Tafelbergen weiß: da ist vielmehr ein Himmel von schwerem, monotonem Grünblau oder scharf wie Stahl; Wolken können von ihm niederhängen in eigentümlich wattige Stille hinein. Wiese, Acker und Landstraße des Vordergrundes verschmelzen zu kompakter Masse – und gegen diese beiden Lasten, die Erde und den Himmel, stemmen sich die Häuser. Manchmal schmilzt ihre Traulichkeit –, ihre solide Fassade scheint dünn wie bemalter Karton. Besonders dort, wo Schnyder eine direkte Vorderansicht ohne irgendwelche Verkürzungen malt, ein Haus also darstellt, wie es Kinder und Bauernmaler tun, wird das Gebäude aufgesogen vom Grund, wird flächiger Teil der Landschaft, nicht mehr zu unterscheiden von parzellierten Feldern. Dieses Dünnwerden des menschlichen Werkes gestaltet Schnyder manchmal – und schafft damit seine besten Werke – in der Konfrontierung mit wirklichem Zerfall: «La ferme de Germain» ist ein Haus, dessen altes Herz zu pochen scheint, das jedenfalls mehr Physiognomie und Lebensnähe besitzt als die meisten figürlichen Darstellungen Schnyders. Dabei sind es gerade Mensch und Tier, welche ihn gegenwärtig am meisten beunruhigen, als müsse er die Welt, die er geschaffen, noch emsig bevölkern. Unter den Zeichnungen gibt es «Mathilde assise», groß und gesichtslos, aber ausdrucksvoll wie ein Gebäude; es gibt Skizzen von spielenden Kindern und Tieren. Bei den Gouachen aber stellt er Bauer und Bäuerin, Kinder, Pferde und Wagen gegen die flachen Häuser auf, Kulissen, vor denen sich, meist vom Rücken gesehen, Tier und Mensch wie ungeschickte Schauspieler produzieren. Schnyders Kunst besteht gerade darin, daß er mit den Elementen eines Hauses oder eines Dorfteils suggestiv die Lebewesen ahnen läßt, die hier bauen, warten und ernten. Haus, Feld und Landstraße werden zu Symbolen des menschlichen Daseins, unermüdlich abgewandelt über dem großen Grundton und daher aus sich heraus gültig. U. H.

Elsa Burckhardt-Blum
Galerie Suzanne Bollag
23. November bis 22. Dezember

e.b.b., wie sich die künstlerisch tätige Architektin oft nennt, hat ihre treue Anhängerschaft. Die diesmal sichtbaren 36 Arbeiten waren noch eher als das bisher Geleistete Etüden einer Kleinkunstmeisterin, die mit geometrischen Formen ein freies Spiel der Kräfte organisiert. Ihre nicht streng gebauten Quadrate, Dreiecke und anderen Elemente webt sie zu tapisserieartigen Gebilden zusammen, wobei sie sich meistens der mehrfarbigen Tuschfeder bedient und eine zarte Rasterwirkung erzeugt. Auch in Kreisen und Spiralen drückt sich Elsa Burckhardt-Blum aus, und die Überschneidungen sind die Füg- oder Massierungsstellen eines Gestaltungswillens, der dem Tierisch-Ernsten abhold ist, der indessen reine visuelle Freuden vermitteln will – und sie auch bietet. Neuerdings hat die Künstlerin ihren geometrischen Kompositionen ein neues Ingrediens beigefügt. Das Spartanische der Darstellungen wollte ihr wohl nicht mehr ganz behagen, weshalb sie geschiebeartige Körner – rein zeichnerisch – sich zwischen den Ecken einnisten ließ. Auch der leicht geneigte Würfel hat neuerdings bei ihren Werken Eingang gefunden, um den Zeichnungen eine fast plastische Dimension zu verleihen, ohne indessen die Vermutung eines naturalistischen Angleichens aufkommen zu lassen. Elsa Burckhardt-Blums Malereien sind unprätentiös und doch gescheit formuliert.

Es handelt sich um eine erfaßbare, erlebbare Sprache, die keine anderen als die von der Künstlerin beabsichtigten oder provozierten Deutungen zuläßt. Und deshalb alle Sympathien gewinnt. H. N.

Walter Grab – ziert hier die Wände
Galerie Palette
3. bis 29. November

Walter Grab, dem man wieder einmal in der Galerie Palette begegnet, ist der Zürcher Surrealist Nr. 1. Er macht es sich mit seiner Arbeit nicht leicht, ist peinlich genau im Herstellungsprozeß seiner Bilder, die er zum Teil seiner Freizeit abgewinnen muß, ohne im geringsten ein Dilettant zu sein. Er verfolgt neben den von gedanklicher Vorstellung gesteuerten Bildstoffen mit Genauigkeit und Intelligenz auch formale Probleme. Alles innerhalb bestimmter, vielleicht etwas harter Grenzen, in denen immer wieder gute Einfälle erscheinen. Grabs Name hat auch außerhalb Zürichs einen Klang; besonders in Deutschland, wo man vielleicht auf einen bei aller scheinbaren Schärfe geheimen Romantizismus anspricht, der eher gemütlich als makaber ist. In dieser Richtung wirkt auch Grabs Gesamtthema der Ausstellung: «– ziert die Wände». Realisiert eine, sagen wir, französische oder amerikanische Surrealisten-Ausstellung einen solchen Gedanken, so wird der Besucher mit heimtückischen Kontrasten beschossen. In der «Palette» hatte Walter Grab ein paar lustige, surrealistisch verschnittene Gegenstände aus seiner Wohnung untergebracht, über die man sich gern amüsierte, wo man aber, völlig illegal, vor einem Messingvogelkäfig plötzlich in echtes Entzücken ob der wunderschönen Form geriet, die dem Spätbiedermeier entstammte. Trotzdem: kein Zweifel, daß ein Haufen verschlagenen Witzes beigebracht war. Weshalb keinen wohnlichen Surrealismus, wenn er so sauber, klar und wirkungsvoll offeriert wird?
Ähnliches galt für die Bilder selbst. Gegenüber Grabs früherer Malerei haben Bildkomposition, Farbkonfrontation und Lineament an Bedeutung und vor allem auch an Qualität gewonnen. Wo früher oft das Künstliche vorherrschte, ist es jetzt ein freies, überlegenes Spielen mit den Elementen, aus denen sich die Bilder aufbauen. Und bei manchen der in jüngster Zeit entstandenen Tafel schlägt die surrealistische Intention ins Poetische um. Resultat in solchen Fällen: wirkliches Kleinmeistertum, weit entfernt vom breiten Strom heutiger Kunstübung, aber berechtigt in seinen offenbar bewußt gezogenen Grenzen. H. C.

Hansuli Saas
Galerie Läubli
7. bis 24. November

Die Novemberausstellung war dem Winterthurer Künstler Saas gewidmet. Er zeigte Ölbilder und Gouachen in der von französischen Einflüssen nicht ganz freien Manier, die er indessen zu seinem ausgeprägten Stilmittel verarbeitet. Es handelt sich bei seiner ungegenständlichen Malerei um Verflechtung von Elementen, die den Bildraum füllen und mit Spannung laden. In der Gliederung, Ballung und Auflösung beweist der Künstler formalen Mut, und die Farben sind jeweils mit vollem Bewußtsein ihres zeichnungstragenden Wertes gesetzt. Die Malerei ist weltoffen, frisch und direkt und wirkt, ohne den geringsten Anflug von Naturalismus, nicht abstraktgeheimnistuerisch, was sie durchaus sympathisch macht. Wie stark Saas eine Ausweitung seines künstlerischen Bereichs, beispielsweise auch eine thematische Variierung auf die Dauer zu erzielen vermag, das müssen wir seinem Glauben, seiner Beharrlichkeit und seiner konzeptionellen Treue überlassen. Auf alle Fälle geht es hier um einen gesunden und nirgends dem Zufall überlassenen Darstellungswillen, der in visuell angenehme Bahnen gelenkt wird. H. N.

Eröffnungsausstellung
Gimpel & Hanover Galerie
17. November 1962 bis 5. Januar 1963

Innerhalb seiner Proportionen und entsprechend einem eher bedächtigen Unternehmertum hat Zürich in den letzten Jahren in bezug auf Kunstgalerien von Rang aufgeholt. Aus dem «einsamen Ort» ist in kurzer Zeit ein Umschlag- und Stapelplatz geworden, der auswärtige Kunstinteressenten anzieht, wenn die Einheimischen es auch immer noch vorziehen, lieber in Zentren wie Paris oder New York einzukaufen. Nicht nur Zürich hat aufgeholt. Auch in anderen, darunter kleineren Orten (nicht nur eigentlichen Städten) sind Galerien von Qualität entstanden, die, wenn auch primär aus merkantilen Trieben hervorgewachsen, doch für das künstlerische Bewußtsein viel bedeuten, weil man an solchen Stellen Dinge sieht, die zur Auseinandersetzung herausfordern und, vor allem bei der jungen Generation, zu lebhaften und fruchtbaren Diskussionen führen.
Die neue Gimpel & Hanover Galerie ist der opulenteste Zuwachs, den Zürich in dieser Richtung erhalten hat. Opulent die von Robert Haussmann SWB zu- und eingerichteten Räume, unweit von Paradeplatz und Kongreßhaus gelegen (also durchaus nicht montmartrisch, sondern mitten im Geschäftszentrum). Zwei wohlbekannte Londoner Galerien sind die Träger des Unternehmens; ihre Repräsentantin ist Anne Rotzler.
Die Eröffnungsausstellung erschien als internationale Visitenkarte. Die großen Namen – unter ihnen von den Schweizern Alberto Giacometti und neben ihm Henry Moore, Picasso, Arp, de Staël, Bissier, der Bildhauer César und die Bildhauerin Louise Nevelson (erstes Auftreten in Zürich), Sam Francis, Chadwick, Vieira da Silva, Riopelle, um nur eine Auswahl zu nennen – waren (was wichtig ist) zum größten Teil mit ausgezeichneten Werken vertreten, aus denen abzulesen ist, unter welchen Gesichtspunkten die Galerie geleitet werden soll. Nach dem Willen der leitenden Personen soll sie auch ein Ort des Austausches von internationaler und schweizerischer moderner Kunst sein. H. C.

Paul Flora
Galerie Daniel Keel
17. November bis 15. Dezember

Der heute vierzigjährige tirolische Karikaturist Paul Flora ist weltberühmt. Er vermochte innert weniger Jahre die Diskussion um Wert und Wesen des Karikierens so zu bereichern, daß Vergleiche zwischen Steinberg und ihm gezogen wurden. Paul Flora hat in der linearen Formulierung einiges mit dem Amerikaner gemein, wiewohl dieser nervöser, introvertierter, surrealer arbeitet. Flora indessen ist bodenständiger, völlig unnervös, trocken, humorig, statt witzig oder ironisch. Sein Haupttätigkeitsfeld ist die politische Glosse, die er jede Woche in der deutschen Zeitschrift «Die Zeit» seinen begeisterten Lesern bietet.
Flora ist nicht genial, sondern hochbegabt; er arbeitet mit einer talentgeladenen Leichtigkeit, welche ihn zu Leistungen befähigt, die wie Zeichen der Zeit anmuten, wie Symbole für einen Begriff, eine Situation, eine Stimmung. Aber wie das alles auf den einfachsten ausdrucksmäßigen Nenner gebracht ist, wie jede Linie sitzt und treffend wirkt!
Eine kleine, aber sorgfältige Auslese aus Floras Schaffen ist in der Galerie Keel ausgestellt. Und zwar fiel die Eröffnung mit dem Erscheinen des im Verlag gleichen Namens herausgegebenen Buches «Ach du liebe Zeit», das politische Karikaturen Floras zeigt, zusammen. Was einen bei den ausgestellten Zeichnungen überrascht, ist die Lebendigkeit des Strichs. Durch die Klischierung wird gerade das Zeichnerische vergrößert. Auf dem rauhen Schreibmaschinenpapier bekommt Floras Linie die Kraft

des Improvisatorischen, obschon er seine Arbeiten in dezidierter, fast technisch versierter Weise ausführt. Bei der Unterschrift Floras, die meistens mit dem Anfangsbuchstaben F erfolgt, sieht man, wie lapidar er arbeitet. Auch dieses F ist wie eine Stempelmarke, allem anderen, was Flora produziert, vergleichbar. Er findet jeweils den spezifischen Ausdruck für alles, das der humorvollen Betrachtung wert ist. H. N.

Zeitschriften

Neue Stadt Wulfen

Sonderheft der Schriftenreihe «Architektur-Wettbewerbe», herausgegeben von Karl Krämer.

Karl Krämer-Verlag, Stuttgart 1962.

68 Seiten

In der Reihe der «Architektur-Wettbewerbe» ist nun das Ergebnis des am 16. November 1961 entschiedenen Wettbewerbs über die «Neue Stadt Wulfen» zugänglich gemacht worden. Um der Besonderheit der hier jurierten städtebaulichen Aufgabe gerecht werden zu können, muß vielleicht einiges über Wulfen vorausgeschickt werden.

Bekanntlich sind die Kohlenvorkommen des Ruhrgebiets in der Weise gelagert, daß sie am südlichen Rande einst offen zutage traten, um sich nach Norden immer weiter abzusenken bis zu Teufen von über 1000 m. Der Abbau begann im rentableren Süden und schreitet nach Norden hin fort. Deshalb hat das Ruhrgebiet im Süden, an der Ruhr, eine ausgebeutete und daher städtebaulich konsolidierte Zone. Weiter nördlich, an der Emscher, ist die Zone der gegenwärtig stärksten Industrietätigkeit; hier liegen die instriellen Zentren der großen historischen Ruhrstädte. Weiter nördlich, an der Lippe, ist das «Entwicklungsgebiet». Hier entstehen Bergwerke und begleitende Industrien, welche auch neue Ansiedlungen erzeugen. Bekannt ist die Geschichte der «Neuen Stadt Marl» nordwestlich von Recklinghausen: 1909 wurden die Schächte abgeteuft, 1939 entstanden – zur Verwertung schlackenreicher Abfallkohle an Ort – die Chemischen Werke Hüls, und heute besteht dort nach Plänen von Dr. Günther Marschall, Hamburg, eine Stadt von 84000 Einwohnern.

Mit den neuen Schächten der Zeche Mathias Stinnes überschreitet der Bergbau die Lippe unweit von Marl. Damit stößt das «Ruhrgebiet» – wenn man es noch so nennen soll – mit seinem nördlichen Entwicklungssaum ins Münsterland vor, dessen schöne, waldreiche und von historischen und kulturellen Denkmälern durchsetzte Endmoränenlandschaft seit dem Niedergang der lokalen Textilindustrie wirtschaftlich unentwickelt blieb. An einer Stelle, an welcher sich die stark gegliederte Landschaft zum Lippetal weitet, zwischen Haltern und Dorsten, entsteht die Stadt und die Schachtanlage von Wulfen.

Die Zahl der Einwohnerschaft dieser Stadt ist im voraus festgelegt und beträgt 50000. Sie wurde folgendermaßen bestimmt: die Schachtanlage bietet 7000 bis 8000 Arbeitsplätze; das entspricht einer Bevölkerung von 20000 Menschen. Als versorgende Mantelbevölkerung sind also weitere 20000 Menschen erforderlich. Die restlichen 10000 Einwohner werden sich auf kleinere Hilfsindustrien des Bergbaus verteilen und die «Monokultur» etwas auflockern. Die Zuversicht, daß die Entwicklung in der gewünschten Weise gesteuert und gezügelt werden kann, stützt sich vermutlich auf die Vormachtstellung und den ausgedehnten Grundbesitz der Zeche. Sonst könnte man annehmen, daß die Nähe der Industriezentren Recklinghausen, Gelsenkirchen, Hüls und Dorsten im Laufe der Zeit und der Verflechtung der Arbeitsplätze einer ganz anderen Entwicklung das Tor öffnet.

Der Reihe der publizierten und insbesondere der prämiierten Lösungen merkt man an, daß der Rahmen für weitergreifende Gedanken, für interessante und wegweisende städtebauliche oder soziologische Vorschläge oder gar für eigene Ansichten über die Industriestadt im allgemeinen und das Ruhrgebiet im besonderen eng gesteckt war. Wer sich seine Chancen auf einen Preis nicht zum vornherein verscherzen wollte, der hielt sich tunlich an das recht deutlich gewünschte Vorbild der «gegliederten und aufgelockerten Stadt», wie sie im nahen Marl vorgebildet ist. Wer dann noch in der Erläuterung versicherte, er wolle die Landschaft nicht zersiedeln, der konnte auf die schönsten Adjektive aus dem Wörterbuch des Juroren rechnen – als da sind «konsequent», «eigenwillig», «logisch», «konsequent» und «konsequent».

Preisträger sind: Prof. Fritz Eggeling, Berlin, und Mitarbeiter Hansen, Stumpfel, Sixtus: 1. Preis; Prof. Dr. Ernst May und Mitarbeiter Baumbach, Heydock, Krause, Prof. O. Sill, Hamburg: 2. Preis; Bert Maecker, Kassel: 3. Preis; Walter Schwagenscheidt und Tassilo Sittmann, Kronberg im Taunus, Prof. E. Gassner, Bonn, d'Alleux und Strack: 4. Preis; Josef Lehmbrock, Düsseldorf, und Jürgen Beyer: 1. Ankauf; Annemarie und Alo Heinemann, Wolfram Schlote, Münster, Mitarbeiter Elmar Schlote: 2. Ankauf; van den Broek & Bakema, Rotterdam, Mitarbeiter: Lops, Stokla, Rijnsdorp, de Groot: 3. Ankauf. Von weiteren Teilnehmern seien genannt: Hassenpflug, Guther, Schultze-Fielitz, Mattern.

Alle angeführten und einige weitere Arbeiten sind in dem Heft durch Pläne, je einen Auszug aus dem Erläuterungsbericht und aus der Beurteilung dokumentiert. Interesse verdienen die Arbeiten von Prof. E. May, der als einziger Ersatzflächen für weitere 13000 Einwohner ausweist; Lehmbrock, der der «durchgegliederten Nachbarschaft» den Krieg erklärt, um der «unvollständigen Integration» des modernen Menschen und der Trennung in «privat» und «öffentlich» baulichen Ausdruck zu geben; und schließlich die von einem zentralen «Rückgrat» aus erschlossene Stadt van den Broeks & Bakemas, der noch die leider nur skizzenhafte Idee eines «wachsenden Hauses» für die Bergarbeiterfamilie beigefügt ist.

Vom sicheren Rückhalt einer gewünschten Einwohnerzahl und einer die Entstehung der Stadt sichernden Entwicklungsgesellschaft aus, die den Staat und die Mathias Stinnes AG verbindet, läßt sich gut Städtebau betreiben. Es ist schade, daß auf dieser Basis keine prinzipielleren Lösungen wenigstens in Vorschlag gebracht worden sind. Inwieweit eine solche Lösung dann übertragbar gewesen wäre auf die Realität anderer, sich selber entwickelnder Städte, wäre dann eine zweite schwere Frage. L. B.

Bücher

Arquitectura popular em Portugal

Edição do Sindicato Nacional dos Arquitectos

351 Seiten mit Abbildungen. Lissabon 1961

Der Nationale Portugiesische Architektenverband erkannte den unschätzbaren Wert der Volksarchitektur seines Landes und führte mit öffentlichen Mitteln eine diesbezügliche Studie durch. Die ersten Resultate liegen nun in Buchform vor. Das ganze Land wurde in sechs Zonen eingeteilt. Der im Jahre 1961 herausgegebene erste Band berichtet über die drei Zonen Minho, Trás-os-Montes und Beiras im Norden des Landes. Ein zweiter Band soll über die drei südlichen Zonen Estremadura, Alentejo und Algarve berichten.

Im Unterschied zur modernen Architektur, welche den Stempel der Internationalisierung trägt, kommt der Regionalis-

Aarau	Galerie 6	Adolf Weber	8. Dezember – 12. Januar
Auvernier	Galerie Numaga	Chaminade	5 janvier – 30 janvier
Basel	Kunsthalle	Basler Künstler	8. Dezember – 13. Januar
		Robert Adams – 7 junge englische Maler	26. Januar – 3. März
	Museum für Völkerkunde	Mensch und Handwerk. Verarbeitung und Verwendung von Stein und Muschelschalen	15. November – 30. April
	Museum für Volkskunde	Küchengeräte	15. Dezember – Mai
	Gewerbemuseum	Alte schweizerische Wirtshausschilder	9. Dezember – 3. Februar
	Galerie d'Art Moderne	Verlon	5. Januar – 31. Januar
	Galerie Hilt	Peintres primitifs	14. November – 15. Januar
	Galerie Bettie Thommen	Louttre	10. Januar – 5. Februar
Bern	Kunstmuseum	Maurice Utrillo	19. Januar – 17. März
	Kunsthalle	Bernische Maler und Bildhauer	1. Dezember – 13. Januar
	Klipstein & Kornfeld	Shirley Goldfarb – Gregory Masurovsky	12. Januar – 7. Februar
	Galerie Verena Müller	Hermann Plattner – Pierre Terbois	12. Januar – 3. Februar
	Galerie Spitteler	Yvonne Guinchard-Duruz	19. Januar – 9. Februar
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	F. Hug	12. Januar – 8. Februar
Genève	Athénée	Ellisif	12 janvier – 31 janvier
	Galerie Gérald Cramer	Henry Moore	4 décembre – 25 janvier
	Galerie Motte	Goya	15 janvier – 15 mars
Grenchen	Ebosa-Haus	Heinz Keller	16. Dezember – 13. Januar
		Henri Roulet	20. Januar – 17. Februar
	Galerie Brechbühl	Johnny Friedlaender	5. Januar – 7. Februar
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Zürcher Künstler	15. Dezember – 18. Januar
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Henry Bischoff	20 décembre – 3 février
	Galerie Bonnier	Henri Nouveau	6 décembre – 15 janvier
Luzern	Kunstmuseum	Innerschweizer Künstler – André Walser	2. Dezember – 13. Januar
	Galerie Balmer	Willy Kaufmann	12. Januar – 15. Februar
St. Gallen	Galerie Zünd	Hans Stocker	8. Dezember – 18. Januar
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Schaffhauser Künstler	9. Dezember – 13. Januar
Solothurn	Galerie Bernard	Hans Jauslin	9. Januar – 15. Februar
Thun	Kunstsammlung	Weihnachtsausstellung	9. Dezember – 13. Januar
Winterthur	Kunstmuseum	Alexandre Blanchet	20. Januar – 3. März
	Galerie ABC	Ernst Steiner	5. Januar – 26. Januar
	Galerie im Weißen Haus	Willi Hartung	12. Januar – 9. Februar
Zürich	Kunsthaus	Alberto Giacometti	1. Dezember – 20. Januar
		Sengai (1750–1837)	12. Januar – 10. Februar
	Kunstgewerbemuseum	Die Plakate des Jahres 1962	29. Januar – 24. Februar
	Helmhaus	Französische Architektur	30. Januar – 28. Februar
	Strauhof	Kinderzeichnungen	8. Januar – 27. Januar
	Galerie Beno	Hermanus van der Meyden	9. Januar – 29. Januar
		Kinderzeichnungen	30. Januar – 19. Februar
	Galerie Suzanne Bollag	Vera Haller	18. Januar – 12. Februar
	Gimpel & Hanover Galerie	Gottfried Honegger	25. Januar – 2. März
	Galerie Läubli	George Item	7. Januar – 26. Januar
		Max von Moos	29. Januar – 16. Februar
	Galerie Charles Lienhard	Victor Pasmore	22. Januar – 16. Februar
	Galerie Orell Füßli	Walter Sautter – Hugo Imfeld	5. Januar – 2. Februar
	Rotapfel-Galerie	Lucie Bernhard – Marie-Hélène Fehr-Clément – Marthe Keller-Kiefer	10. Januar – 2. Februar
	Galerie am Stadelhofen	Giovanni Giacometti	10. November – 27. Januar
	Galerie Wenger	Ma Belle Rubli	1. Januar – 31. Januar
	Galerie Walcheturm	Li Ai-Vee – Phan Dac Thiem	17. Januar – 10. Februar

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