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

Band: 51 (1964)

Heft: 7: Berliner Philharmonie - zwei Geschäftshäuser

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: 31.07.2025

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

suchte, an dem sein Vater als Professor wirkte. Nach bestandener Matura zog es den kunstbegeisterten jungen Mann nach München, wo er an der Technischen Hochschule das Studium der Architektur aufnahm. Damals wirkte dort Theodor Fischer. In München lernte er seine spätere Lebensgefährtin kennen, die heute zusammen mit einem Sohn um ihn trauert, nachdem seine hochbegabte Tochter schon früh verstarb.

Erwin Schenker wirkte zeit seines Lebens in St. Gallen, vorerst als freischaffender Architekt. Aus dieser Zeit stammen zahlreiche Wohnbauten, Villen und kirchliche Gebäude, so die neue katholische Kirche Bruggen. Mit der Außenrenovation der Kathedrale erwarb er sich große Verdienste.

1939 übernahm er als Nachfolger von Paul Trüdinger das Amt des Stadtbaumeisters, bis ihn 1951 die Sernf-Niederenbach-Kraftwerke zum Direktor wählten. Der Ausbau dieser Werke und später noch der Zervreilawerke beschäftigte ihn in den folgenden Jahren.

Als anfangs der vierziger Jahre in St. Gallen der Gedanke einer Messe für Land- und Milchwirtschaft auftauchte, wurde Erwin Schenker der eigentliche Realisator. Bis letztes Jahr stand er als Direktor der Olma vor, die sich zu schweizerischer Bedeutung entwickelt hat, nicht zuletzt dank den großen organisatorischen Fähigkeiten des Verstorbenen.

Erwin Schenker gründete 1934 zusammen mit anderen Kollegen die Ortsgruppe St. Gallen des BSA. Auch als er später nicht mehr als Architekt tätig war, interessierte er sich doch immer lebhaft für die baulichen Probleme unserer Stadt und unseres Landes und für die Anliegen unseres Architektenstandes.

Sein Urteil in zahlreichen Preisgerichten hatte Gewicht und Ansehen. Erwin Schenker war ein Mann der großen Zusammenhänge, ein geborener Organisator; das kleine Detail lag ihm weniger. Seine scharfe Intelligenz befähigte ihn zum gefürchteten Debatter. Aber auch seine politischen Gegner wußten seine männliche Gradheit zu würdigen; er hatte Freunde, aber auch Gegner in allen Lagern.

Sein Wirken hat in St. Gallen tiefe Spuren hinterlassen. Oskar Müller

Pflanze, Mensch und Gärten

Buddleia, Sommerflieder, lockt die Schmetterlinge an und betört sie

Buddleien

Ihre beiden deutschen Namen «Sommerflieder» und «Schmetterlingsstrauch» versprechen nicht zu viel. Sie gehören zu den dankbarsten Blütensträuchern, die man im Garten als Solitär und im Park als Dreiergruppe pflanzen kann. Da sie locker wachsen und nur sommergrün sind, decken sie nicht, wirken also im Inneren des Gartens. Sie sind anspruchslos und wachsen in sonniger Lage schnell bis zu 2,50 m hoch. Im Spätherbst kann man sie zurückschneiden. An exponierter Lage ist es empfehlenswert, die Wurzeln mit Stroh vor starkem Frost zu schützen.

Während im Spätsommer die meisten Büsche schmucklos grün dastehen, blühen die Buddleien bis in den Oktober hinein. Ihre auffallend langen Blütenrispen sind eine große Zierde. Der Naturfreund freut sich auch an den vielen Schmetterlingen, die ihr Duft anzieht und betäubt. In der Blütezeit beugen sich die Zweige malerisch bis auf die Erde. Auch abgeschnitten in Vasen wirken sie apart, besonders die violetten Sorten zusammen mit gelben Polyantharosen.

Folgende Arten bewährten sich besonders:

Buddleia davidii «Empire Blue», schönste, dunkelviolettblaue Sorte.

B. davidii «Fascination», aufrecht bis zu 2,50 m hoch wachsend. Im August und September rosa Blütenrispen bis zu 75 cm lang.

B. davidii «Purple Prince», aufrecht und hoch. Von Mitte August bis anfangs Oktober schöne, 30 cm lange violette Blütenstände.

B. davidii «Royal Red», wie oben, rote Sorte.

B. davidii «White Bouquet», wie oben, weiße Sorte.

B. alternifolia, locker bis zu 1,50 m hoch wachsend, purpurlila blühend. Da diese auf den vorjährigen Trieben im Juni und Juli blüht, darf sie im Gegensatz zu allen anderen Sorten nicht zurückgeschnitten werden. J. Hesse

Kunstpreise und Stipendien

Stipendien und Preis der Kiefer-Hablitzel-Stiftung für Maler und Bildhauer 1964

Zur Förderung der Ausbildung junger Schweizer Maler und Bildhauer richtet die Kiefer-Hablitzel-Stiftung alljährlich eine Anzahl Stipendien von Fr. 1000 bis höchstens Fr. 3000 aus. Sie kann außerdem für eine besonders hervorragende Leistung den Preis der Kiefer-Hablitzel-Stiftung von Fr. 5000 verleihen. Die Bewerber dürfen im Jahre des Wettbewerbs das 35. Altersjahr nicht überschreiten. Die Jury findet vom 4. bis zum 6. November im Kunstmuseum Luzern statt. Die eingesandten Werke werden anschließend dort ausgestellt.

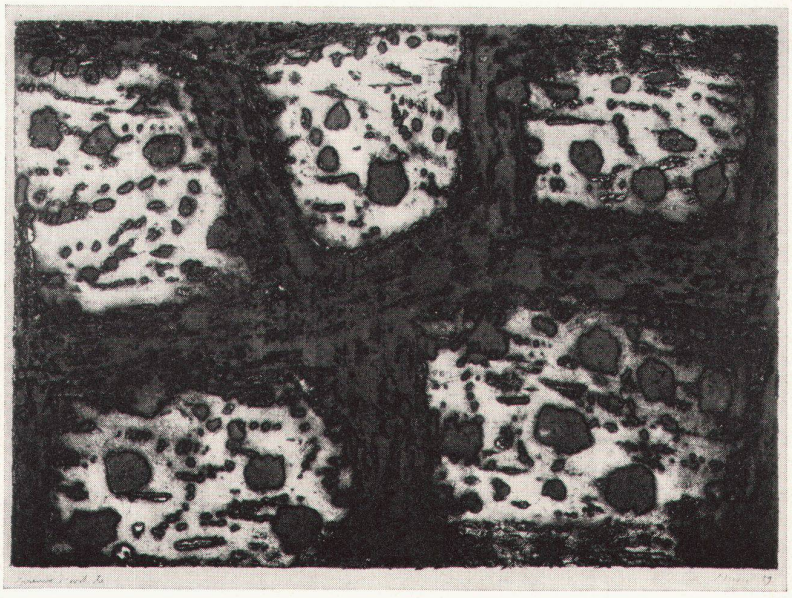
Anmeldeformulare und Teilnahmebedingungen können bei den Kunstmuseen, den Kunstgewerbeschulen und beim Sekretariat der Stiftung bezogen werden. Anmeldungen sind auf dem offiziellen Formular der Stiftung bis *spätestens 31. August 1964* an das Sekretariat der Kiefer-Hablitzel-Stiftung, Bern, Storchengäßchen 6, zu richten.

Ausstellungen

Music
Kunstmuseum
9. Mai bis 14. Juni

Im Spanien der turbulenten Jahre unmittelbar vor dem Bürgerkrieg schärfte Antonio Music (geboren in Görz 1909) seine menschliche und künstlerische Sensibilität am Werke Goyas. Von 1943 bis 1945 im Konzentrationslager Dachau interniert, wurde er – wie Goya – zum Zeugen der Anklage gegen die Unmenschlichkeit.

Im unbestechlichen Chronistenstil der Dachauer Zeichnungen versagt sich Mu-



Antonio Zoran Music, Terres d'Istrie I, 1959. Farbradierung

sic den Ausdruck persönlicher Gefühle, die vor dem Ungeheuerlichen nichtig erscheinen müßten. Gerade daß der künstlerische Anspruch hinter der Chronistenverpflichtung des Zeitgenossen zurückgetreten ist, macht die schneidende Eindringlichkeit der Dachauer Zeichnungen aus.

Die körperliche Befreiung gibt auch die geistige Freiheit zu bewußter künstlerischer Form wieder: 1947 setzt Music neu ein.

Von den ersten Kaltnadelarbeiten bis zu den heutigen Farbradierungen geht ein Thema durch sein ganzes Schaffen: die Landschaft – meistens die dalmatische Landschaft seiner Herkunft. Doch Music ist alles andere als ein «Landschafter». Die karstischen Karrenfelder, die steinigen, von kleinem Gestrüpp bewachsenen Hügel geben in ihrer Gesamtheit den erlebnismäßigen Anstoß; aus ihnen gewinnt Music die Elemente seines Formenarsenals, mit denen er frei komponiert.

Wie weit Music von der herkömmlichen Landschaftsmalerei entfernt ist, zeigten die zahlreichen Zeichnungen, die hier zum erstenmal zu sehen waren. Schon die kleinsten (in Briefmarkengröße) sind geschlossene Bildkompositionen. An ihnen konnte man den bedächtigen Vorgang des Ausreifens verfolgen, dem sich Music in seiner Arbeit hingibt.

In den frühen Kaltnadelarbeiten sind landschaftliche Formen – Ackerfurchen, Baumschlag, Geröll – zu Strukturen geworden, die um ihres Formwertes willen mehr denn ihrer gegenständlichen Assoziationen wegen eingesetzt werden.

Die späten Farbradierungen wirken völlig gegenstandsfrei; doch sie wachsen ebenso direkt aus dem landschaftlichen Erlebnis. Nun ist der Künstler der Landschaft zu Leibe gerückt. Die Blätter heißen nicht mehr *Paysages dalmates,* sondern *Terres dalmates.* Es sind Ausschnitte, Mikrolandschaften. Mehr und mehr werden die «Landschaftszeichen» auch tastbar. Der Landschaft nähergerückt, wird für den Betrachter die krustige Erde nun auch körperlich fühlbar. Doch nicht um größere Stofflichkeitsillusion im naturalistischen Sinne geht es, sondern um eine eminent künstlerische eigene Materialstruktur des Blattes: um Einklang mit der Natur, nicht um Imitation. Die Hexenküche der Pariser Drucker gibt hier das Äußerste her, doch – endlich! – nicht als bloße *cuisine.* Es hat sich endlich der Künstler gefunden, der diese raffinierte Technik gebändigt und in ihr einfach eine Erweiterung seiner künstlerischen Mittel gefunden hat.

Bei Music geht die Graphik nicht wie bei den meisten Künstlern der Ecole de Paris als gelegentliche Nebenbeschäftigung parallel zum malerischen Werk. Sein graphisches Schaffen konzentriert sich auch nicht auf einzelne Zeitabschnitte, die mit solchen ausschließlich malerischer Betätigung abwechseln, wie das bei Klee der Fall ist. Music gehört zu den seltenen Künstlern, von denen eine Graphikausstellung nicht nur einen Ausschnitt, sondern die ganze künstlerische Persönlichkeit zu zeigen vermag. Sein Werk erfüllt deshalb auch eine gesunde Funktion und gibt der Künstlergraphik etwas von jenem Ernst wieder, den sie durch die Schindluderei des Großhandels mit technisch perfekter, doch künstlerisch belangloser, immer aber handsignierter Reproduktionsgraphik eingebüßt hat. c. h.

Music
Galerie Handschin
9. Mai bis 30. Juni

Seit einigen Jahren arbeitet Music während der Sommermonate in den Dolomiten. Die neue landschaftliche Umgebung brachte neue Motive, die neuen Motive brachten ihrerseits neue Formen mit sich. Einige Zeichnungen und drei Radierungen der neuen Landschaften bildeten den Abschluß der Graphikausstellung im Kunstmuseum: steinige Bergkuppen und Geröllhalden, von einer seltsamen bunten Vegetation durchsetzt. Die gegen sechzig Ölbilder und Gouachen der Galerie Handschin gehörten alle zu diesen neuen Themenkreis und verteilten sich auf drei verschiedene Motive.

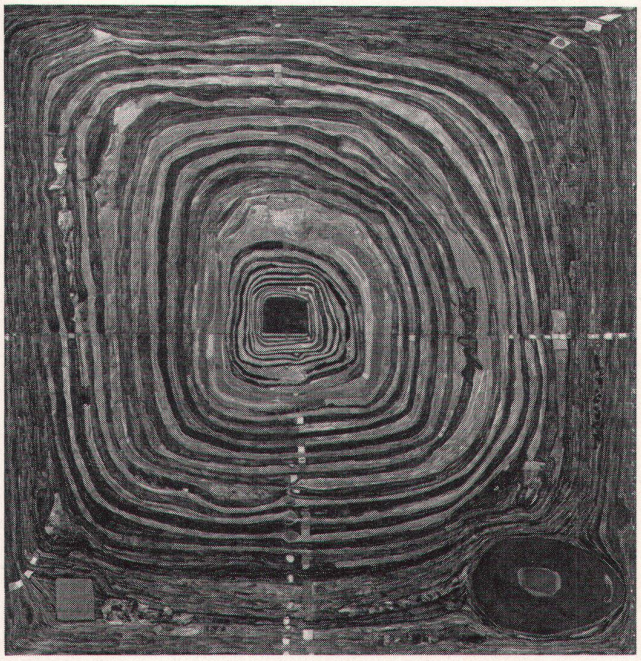
Die wunderbare Kontinuität im Schaffen Musics, die in der Graphikausstellung beeindruckte, hätte nicht schöner bestätigt werden können als durch diese gleichzeitige Ausstellung. Daß sich Music auf ganz wenige Motive beschränkt, rührt ganz offenbar nicht daher, daß seine Erlebnisfähigkeit gering wäre: sie verzettelt sich nicht, und ihrer Konzentration verdankt das Werk den weiten und ruhigen Atem.

Bei der Graphik fiel auf, daß Music ein Naturerlebnis in Strukturen des künstlerischen Materials konkretisiert. Im Reichtum dieser Materialqualität und nicht in dem der gegenständlichen Anregungen zeigt sich die Vielseitigkeit dieses Künstlers. Die gleiche Beobachtung gilt auch für die gemalten Bilder. Sosehr Music in den Radierungen reiner Graphiker ist – in den Bildern ist er durch und durch Maler, der das Auge und den «optischen Tastsinn» mit rein malerischen Kostbarkeiten anspricht. Daß unsere persönliche Vorliebe trotz allem der Graphik gilt, dürfte einfach daher kommen, daß die reinen Graphiker seltener sind als die reinen Maler. c. h.

Jacques Düblin – Christoph Iselin – Karl Moor – Walter Schneider
Kunsthalle
9. Mai bis 7. Juni

Im Basler Kunstmuseum sind kürzlich die «dunkeltonigen» Basler Maler der 1880er Generation zu Ehren gekommen. Durch die ausstellungsbedingte Evakuation der Stiftung Sammlung Rudolf Staechelin wurde vorübergehend Platz frei, in dem Barth, Burckhardt, Dick, Donzé, Lüscher, Müller, Niethammer und Roos gezeigt werden konnten, die wegen der chronischen Platznot des Museums in letzter Zeit alle zu kurz gekommen waren.

Es traf sich gut, daß die Kunsthalle-Ausstellung Düblin, Iselin, Moor, Schneider



Friedrich Hundertwasser, Der große Weg, 1955. Österreichische Galerie, Wien
Photo: Österreichische Galerie, Wien

mit dieser Accrochage im Museum zusammenfiel. Alle vier gehören zur folgenden Generation, die ebenfalls dunkeltonig begonnen hatte – alle vier dürfen in diesen Jahren ihren Sechzigsten feiern.

Am weitesten von diesen Anfängen entfernt hat sich der Jüngste der vier: Christoph Iselin. Er hat sich bis zur freudigen Buntheit seiner Blumenbilder von der tonigen Valeurmalerei wegentwickelt. Walter Schneider hat sich zur «Graumalerei» gewandt. Im eindrücklichsten Bild seiner Kollektion, *Flüchtlinge,* von 1939, ist die dunkle Stimmung der Grautöne dem Thema und dem Aufbau des Bildes auf eindringliche Weise angemessen. Alle vier sind in ihre Motive verliebte Maler, verliebt vor allem in die Basler Stadtlandschaft und in die Hügellandschaft der Umgebung.

Jacques Düblin wirkt am freisten in seinen malerisch saftigen Feldlandschaften, in denen sich die Farbflächen von den Umrissen der Gegenstände ablösen und sich im Raum entfalten. Bei Karl Moor sind die Stadtlandschaften wohl der stärkste Teil. Seiner besonderen Gabe, Bildkompositionen solide zu verstreben und im Geiste Cézannes rhythmisch aufzubauen, kommen die Motive – Straßen, Barrieren, Rheinborde – besonders glücklich entgegen. c. h.

Bern

Hundertwasser – Nevelson – Boix-Vives
Kunsthalle
20. Mai bis 21. Juni

Ihre hundertste Schau nach dem Krieg hat die verdienstvolle Kestner-Gesellschaft Hannover einer großen Ausstellung des Österreichers Hundertwasser gewidmet; eine Auswahl von seinen Werken war anschließend in der Berner Kunsthalle zu sehen. Man wundert sich, daß diese Ehrung einem zweifellos bedeutenden, aber doch so ausgesprochen lokal geprägten Maler zuteil wurde, der – im Gegensatz zu fast allen übrigen Tendenzen unserer Zeit – eine esoterische Kunst vorweist. Hundertwasser scheint aus dem Wien der Jahrhundertwende zu stammen, dem Wien Klimts, der Wiener Werkstätte und der Sezession. Seine Bilder weisen die meisten Eigenarten jener Sphäre auf: den Hang zu symbolischen Zeichen und Verschlüsselungen, die elegante, abstrakte und gleichzeitig vegetative Linie, die harten Farbklänge (meist wenige warme Töne in blaugrünem Raum), den Sinn für das dekorative, völlig ausgefüllte Bild, das damit zum Ikon, jedenfalls zum kostbaren Gegenstand wird, und schließlich die romantisch-sinnliche Neigung. Als Gegenpol zu diesen Jugendstilcharakteristiken wirkt die Art der Bildanlage, die auf einen «schreibenden», im Sinne Klees in die Tiefe dringenden Arbeitsprozeß hinweist. Vielleicht vermöchten die Werke mehr auszusagen, wenn man ihre illustrativen Zeichen verstehen könnte; als unbefangener Betrachter bewundert man dagegen die raffinierten und sicher sehr eigenen Erfindungen im Zeichnerischen, das übrigens bei Hundertwasser stets viel origineller und stärker wirkt als die harten, eintönigen Farbzusammenstellungen und die allzueinfachen Kompositionen. Aber man frägt sich doch immer wieder, ob hinter den geheimnisvollen Straßen, Plänen, Zeichen und Labyrinthen auf den Bildern Hundertwassers auch wirklich ein Geheimnis zu finden sei.

Im Untergeschoß der Kunsthalle wurde die Ausstellung durch die bemalten Holzreliefs aus zersägten, in Kistchen ordentlich eingenagelten Möbelstücken der Louise Nevelson ergänzt. Die erste Überraschung über den rhythmischen Reiz dieser gleichmäßig schwarz oder golden gespritzten Holzelemente ist nun schon etwas verflogen; man erkennt doch langsam, daß neben der «Erfindung», die in unserer Zeit hoch- und überschätzt wird, die Leistung vor allem in der allerdings ungemein geschmackvollen Arrangierung besteht, daß die Gesamtkomposition dank der Struktur der aufeinandergeschichteten Kistchen oder dank der Einheit der verwendeten Holzprofile weitgehend gesichert ist. Louise Nevelson, Amerikanerin russischer Abstammung, verwendet das Altholz in derselben Weise wie ihre Kollegen das Alteisen; sie läßt sich von den gegebenen Formen zu ihren Kreationen anregen.

Im hintersten Raum fanden wir noch eine kleine Reihe von Gouachen des 65jährigen Naiven Anselmo Boix-Vives, der als Nachzügler zur Ausstellung «Art Brut» gerechnet werden kann. Es scheint das besondere, für die Maßstabgewinnung sehr wesentliche Ziel der Kunsthalle zu sein, auch die interessanten Randerscheinungen der modernen Kunst in die Diskussion zu bringen. Darf man in der diesmaligen Zusammenstellung ein geheimes Thema (etwa «horror vacui») vermuten? P. F. Althaus

---

Frauenfeld

Carl Roesch
Sekundarschulhaus und Galerie Gampiross
24. Mai bis 14. Juni

Wenige Monate nach der umfangreichen Ausstellung des Werks von Helen Dahm hat der Kunstverein Frauenfeld eine neue und ebenso verdienstvolle Ausstellung durchgeführt, indem er zum 80. Geburtstag des Thurgauers Carl Roesch rund 50 graphische Blätter und Aquarelle und 85 Werke in Öl oder Tempera zu einer Ausstellung zusammentrug. Erfreulicherweise standen ihm gleich zwei Lokalitäten zur Verfügung: in der Galerie Gampiroß waren die Aquarelle und die Graphik zu sehen, für die Ölbilder jedoch konnte ein für Ausstellungen gut geeigneter Raum im Neubau der Sekundarschule gewonnen werden.

Carl Roesch wurde 1884 in Dießenhofen geboren. Obgleich er, dem künstlerischen Streben seiner Zeit entsprechend, als junger Künstler einige Jahre in München verbrachte, später Reisen nach Paris und Italien unternahm, ist seine Verwurzelung mit dem schweizerischen Boden zu einem Grundklang seines ganzen Werkes geworden. Mehr als die zu malerischen Abenteuern neigende Helen Dahm oder der über sich hinausgewachsene Brühlmann vertritt Roesch das in seinen Grenzen bleibende – wenn auch über die Grenzen hinausschauende – Wesen des thurgauischen Landschafters. In einem seiner frühesten Bilder aus dem Jahr 1902 öffnet er im dunkel gehaltenen Schlafzimmer das Fenster in die ganz ins Helle getauchte Landschaft. In seinen jüngsten Bildern ist er voll und

ganz in dieser Landschaft. Dazwischen liegen die Wandlungen, die sich durch Begegnungen mit Welti in München, mit Marées, mit der französischen Kunst, vor allem mit Cézanne und Renoir, entwickelten. Es zeichnet sein Werk aus, daß er diese Wandlungen, welche in der Ausstellung deutlich sichtbar gemacht waren, auf eigene, verhaltene Weise erlebte und ausdrückte. Der Einfluß ist unverkennbar; aber er bleibt immer er selber, bis wir ihn nun in seinem Alterswerk in schöner Klarheit des Ausdrucks als unverwechselbares Selbst erkennen. Was man von diesem Alterswerk als Erlebnis mitnahm, war das Bemühen – dem jedoch keine Spur von Quälerei eigen ist –, den engen Bereich der auf dem Feld arbeitenden Frauen einen in Form, Farbigkeit, Komposition und innerer Verarbeitung immer reineren Bildwert zu geben. Ganz ungezwungen und sicher baut sich die Fläche aus farbigen «Klängen» auf und verharrt das Bild in einer weisen Ausgewogenheit. Vollendete Sicherheit und Geschmack zeichnen auch die große Zahl der Aquarelle aus. Go.

Genève

Jean Tinguely
Galerie Alexander Iolas
du 19 mai au 6 juin

De quoi parle-t-on en Suisse romande depuis le début de l'Exposition nationale? De Jean Tinguely. Il figure dans toutes les conversations, on est pour, on est contre, et l'on ne trouve bientôt plus dans nos journaux d'article qui, quelque soit le sujet: politique, économie, fait-divers, ne cite son nom comme terme de comparaison. Ce que c'est que la gloire. Une gloire régionale pour laquelle les opposants auront fait beaucoup plus que les partisans eux-mêmes.
Cette «machine à Tinguely» (ainsi que l'a baptisée le populaire), on l'a vue aussi à Genève à la Galerie Alexander Iolas sous la forme d'une série de dessins préparatoires, les uns en noir, les autres en couleurs. Tinguely est un excellent dessinateur, au trait vif et décidé, à la main souple et docile qui avec une rare aisance transcrit sur la feuille blanche une pensée dont on connaît la fertilité et la vivacité. Et ces dessins sont un témoignage: il a rêvé la plume ou le crayon à la main de cette machine fantastique, monumentale et espiègle en ses multiples rouages, qui se dresse depuis vers le ciel de Vidy, battant le rappel dans le bruit de ses ferrailles entrechoquées, de ceux que décourage l'esprit moutonnier, qui luttent contre ce nouvel opium du peuple qu'est la facilité machiniste. Mais ces pages sont plus que des documents, et dégagent un charme sûr par leur graphisme aussi peu conformiste que les monstres métamatics.
Sept ou huit machines occupaient à part cela la salle de la rue Etienne-Dumont. Deux ou trois anciennes (1950), dont certaines utilisent encore des éléments découpés dans la tôle plate et peints en blanc, et les autres récentes. On retrouve comme chaque fois chez Tinguely l'inlassable variété, le renouvellement constant de la création. Sur un fragment de vieux plateau de métal rongé par l'oxydation, une petite roue tourne imperceptiblement, noire sur un fond gris lépreux. Ailleurs, le mécanisme secoue frénétiquement des queues de fourrure et un morceau de perruque (la fourrure, c'est merveilleux, dit Tinguely, cela ne se détracte pas comme les pièces de métal!). Ou bien ce sont de vieilles pièces d'appareillage sanitaire ajustées on ne sait comment pour former un personnage aux gestes incroyablement solennels – ou en version plus petite, une délicate machine à dessiner qui rappelle celle qui fit la joie des visiteurs de la première Biennale parisienne des jeunes en 1959.
On rit, bien sûr, non sans admirer, à part le mouvement, tout ce qui ici appartient à un nouvel ordre de beauté. Non sans être sensible, surtout, à l'atmosphère inquiétante que créent ensemble ces personnages criants de vérité.
G. Px.

Lausanne

Chefs-d'œuvre des collections suisses de Manet à Picasso
Palais de Beaulieu
du 1er mai au 25 octobre

Ce n'est guère qu'à l'époque moderne que le goût des collections d'art s'est éveillé en Suisse, compte tenu de l'exception de règle que constitue la fameuse collection bâloise Amerbach. Mais nos amateurs privés semblent n'avoir eu de cesse qu'ils n'aient comblé leur retard, et leurs ensembles qui, par leur importance et la haute qualité des œuvres qu'ils contiennent, sont aujourd'hui célèbres dans le monde entier. Beaucoup d'entre eux sont des connaisseurs passionnés et, faisant œuvre de pionniers, ont par leur soutien favorisé la carrière de maint grand artiste. Tous, par leur intérêt soutenu et leur active admiration, ont incontestablement participé à la prospérité de la vie artistique de ce siècle, et le nom de quelques-uns d'entre eux restera à jamais inscrit dans l'histoire de certains mouvements artistiques modernes comme, pour n'en citer que deux, les Nabis et le cubisme. Le fait qu'ils se soient mis à l'œuvre assez tard a eu son effet sur leurs collections dont la plupart des pièces ne sont pas antérieures à la moitié du XIXe siècle. C'est ainsi que la Suisse est devenue en elle-même un prestigieux musée d'art moderne. Il y a là de quoi tirer quelque fierté, et un parti que l'Exposition nationale a voulu s'assurer en en donnant, au Palais de Beaulieu une fastueuse exposition. Sans doute les artistes qui lui confèrent son prestige sont-ils étrangers. Convenons cependant que seul, probablement, un événement aussi important que l'Exposition nationale pouvait autoriser sans trop de risques les considérables engagements qu'impliquait son organisation.
De Manet à Picasso – et à quelques artistes qui ont prolongé bien au-delà les recherches de l'art actuel – c'est dans ses grandes lignes, de 1863 à 1963, le siècle de l'art moderne qu'embrassent les quelque trois cent cinquante chefs-d'œuvre rassemblés. Toutes les grandes collections, à quelques exceptions près, ont participé à la réalisation de ce vaste panorama qui, s'il ne peut être complet par définition, est réellement grandiose.
Organisée de main de maître, l'exposition permet de suivre au gré des salles les différents chapitres de l'histoire de l'art moderne. Après les impressionnistes, on a groupé sous le titre «Les pères de l'art moderne» Cézanne, Gauguin et Van Gogh, puis les Nabis, Fauves, Pointillistes, Expressionnistes, l'Ecole de Paris, les Cubistes, les «Grands courants contemporains de Kandinsky à Miró» et enfin les grands sculpteurs.
La richesse de l'ensemble est telle, les pièces importantes sont si nombreuses qu'il est difficile de les évoquer dans un bref article sans commettre de graves omissions. Chaque tableau ou peu s'en faut inspire un commentaire, et l'on hésite à choisir entre les chefs-d'œuvre et les artistes essentiels, mais déjà fort connus, et ceux qui, moins répandus, réservent le plaisir de la surprise ou d'une relative découverte. On songe à la délicatesse pré-impressionniste d'un «Venise» de Boudin, à la précieuse collection de bronzes de Degas (une vingtaine) et à ceux que Richard Guino a exécutés sous la conduite de Renoir. Chaque artiste est représenté par des ensembles de deux à dix pièces, et nous ne pouvons guère en citer que quelques-unes au passage sans pourtant y mettre d'intention discriminatoire. Avouons notre coup de foudre pour *l'Amazone de face* (1882) de Manet, bleu, vert, noir

et le rose d'un visage exquis. Retenons *La barque bleue* (1886), les *Nymphéas à Giverny* (1908) et *Le grand saule à Giverny* (1918) de Claude Monet qui par sa dilution de la forme mérite lui aussi de figurer parmi les «pères de l'art moderne». De Renoir, il y a bien sûr la célèbre Gabrielle, des baigneuses, mais que ne pourrait-on dire de ses deux paysages qui nous conduisent à l'extrême des réactions sensibles! Parmi plus de vingt Cézanne, le portrait de Valabrègue (1871), le *Garçon au gilet rouge* (1895), le *Paysage à l'arbre tordu* (1885) très «cézannien» n'éclipsent pas les aquarelles d'une aérienne pureté.

Pierre Bonnard a ici la place qui lui revenait: surtout des œuvres du début du siècle, scènes d'intimité, des nus à contre-jour dans les gammes grises de cette époque, et deux portraits de sa jeune femme, au jardin (1908) et en promenade en barque (1915) beaux de fraîcheur et d'originalité. Le pointillisme est mieux illustré par les huiles de Signac que par les deux études de Seurat, et le fauvisme trouve sa plus pure illustration dans le *Bateaux dans le port* de Derain (1905). Certains artistes, en raison de leurs styles successifs, figurent dans plusieurs groupes. C'est le cas des Fauves: Matisse, Marquet, Derain, Dufy, Vlaminck dont les travaux ultérieurs figurent avec l'Ecole de Paris, de Braque pour les cubistes, alors que chez ces derniers on a inclus les Picasso, les Braque et des cartons de vitraux de Fernand Léger qui n'appartiennent plus à cette esthétique. Il faut relever l'éventail très large des styles de Picasso: période barcelonaise, époque bleue, époque rose, cubisme analytique et synthétique, expressionnisme, dessins classiques, et jusqu'à ce clown, rappel tardif (1923) des époques bleue et rose, que l'exposition a choisi pour son affiche.

Nous avouerons notre prédilection pour l'expressionnisme, et notre plaisir d'aborder une salle qui échappe à l'hégémonie parisienne. Aux côtés de Lovis Corinth et Carl Hofer, les Ensor, Jawlensky, Kirchner, Munch, Nolde, Schmidt-Rottluff, Marc, Macke et Kokoschka sont trop rares mais d'autant plus précieux. Nous y aurions joint Soutine, mais il appartient aussi à l'Ecole de Paris dont les autres vedettes sont Chagall (trois admirables portraits de juifs, en vert, en rouge, en noir et blanc de 1914 et appartenant à la même collection), d'éclatants Dufy, des paysages aux eaux glauques de Marquet, des aquarelles de Rouault, époque des «Filles», hallucinants de cruauté, et avec les portraits de Zborowski et de Jeanne Hébuterne, Elvire, l'un des plus beaux nus (finesse du dessin linéaire, chairs ocrées) du célèbre Modigliani.

Dans «Les grands courants contemporains», les tendances les plus récentes sont les moins bien partagées. On en est en somme resté aux «classiques» de l'art moderne. Ce dernier chapitre enferme surtout divers aspects de l'art difficiles à classer ailleurs. C'est ainsi que la section «Art abstrait» n'existe pas, et que Kandinsky, Mondrian et Ben Nicholson sont, avec Miró, de Staël, Klee, des points de repère tout comme les Italiens: Boccioni pour le futurisme, Giorgio de Chirico pour les «métaphysiques», et Giorgio Morandi dont on reconnaît que dans sa grandeur solitaire, il n'eut pu figurer ailleurs.

Côté sculpture, de Rodin (version réduite du Balzac) à Laurens, la filiation est parfaitement reconstituée en passant par Bourdelle, Despiau, Maillol, Duchamp-Villon pour les Français, à quoi s'ajoutent également remarquables: deux nus de Marino Marini, un grand bronze de Henry Moore et cette tête ovoïde que Brancusi a intitulée *Le nouveau-né.*

En terminant ce court tour d'horizon, nous ne pouvons renoncer à relever un autre aspect important de l'évènement que constitue cette exposition. Jusqu'ici, Lausanne ne disposait d'aucune grande galerie officielle ou officieuse, et les manifestations d'une certaine ampleur devaient se faire au Musée cantonal des Beaux-Arts dont il fallait déloger les collections permanentes. Les Chefs-d'œuvre des collections suisses ont fourni l'occasion d'en installer une dans les bâtiments du Comptoir Suisse, qui restent inoccupés neuf mois de l'année. Dans l'une des halles, située de plain-pied avec le jardin, on a aménagé des locaux dont l'architecture intérieure, particulièrement accueillante et propice au contact avec les œuvres, peut rivaliser avec les meilleures du genre en Europe. On peut parler sans exagération du luxe discret de cette enfilade de salles dans lesquelles on a su créer l'atmosphère recueillie mais point sévère qui convient lorsque l'on veut rendre son culte à l'art dans son temple. G. Px.

Jouet pour adultes
de Berto Lardera
Galerie Bonnier
du 6 mai au 15 juin

Une fois n'est pas coutume; Lausanne a été favorisée d'une primeur. C'est en effet en collaboration avec la Galerie Bonnier que Berto Lardera s'est lancé dans une nouvelle expérience qui, déjà, est couronnée de succès: réaliser en bronze une sculpture démontable et qui peut être reconstruite en de nombreuses versions différentes. L'œuvre est composée de neuf éléments amovibles qui, sans autre moyen que l'imbrication, peuvent être assemblées de toutes sortes de manières. Vingt-cinq de ces jeux ont été fondus par la fonderie Susse à Paris et ont été exposées à la Galerie Bonnier, chacun constituant une sculpture différente. Mieux, il n'est pas interdit en passant d'en démonter une et de refaire une composition nouvelle. La gamme des possibilités expressives de cette création est en effet extraordinaire. Les éléments découpés, dentelés, crénelés, troués s'accrochent les uns aux autres de multiples façons, s'imbriquent, se recoupent, imposant à l'œuvre des rythmes étonnants qui peuvent aller d'une certaine placidité statique aux limites de la rupture d'équilibre, renouvelant constamment le spectacle. Le possesseur d'un tel «jouet» peut donc pousser très loin le dialogue avec l'œuvre d'art, puisqu'il devient au gré de son inspiration, de ses recherches ou de sa fantaisie, un véritable collaborateur de l'artiste. La variété des effets étant l'un des principaux attraits de cette pièce, on avait parsemé dans l'ensemble des bronzes dorés une ou deux pièces de bronze oxydé qui ajoutaient au coup d'œil des taches colorées d'un heureux effet. Et si l'ensemble ainsi obtenu était fort captivant, précisons que le «jouet» en soi est une très belle sculpture.

Pour Lardera, cette entreprise était très nouvelle, car il travaille plus généralement le fer, forge et soude, et ne crée que des pièces uniques. S'il s'est départi de cette attitude en l'occurrence, c'est qu'il y voyait la possibilité d'étendre encore les possibilités d'interprétation des formes dans l'espace, et il n'avait pas tort.

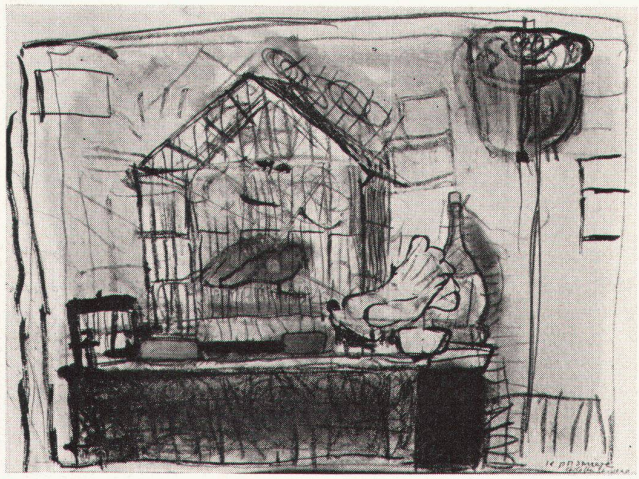
Pour ceux qui ne s'en souviendraient pas, rappelons que Berto Lardera, artiste italien fixé à Paris depuis 1948, s'est imposé depuis bien des années à l'attention des amateurs de tous pays. Milan, Paris, New York ont révélé son art dans ses étapes successives de 1942 à 1954, et il est devenu un familier des grandes confrontations internationales de Venise à São Paulo, de Paris à Cassel. G. Px.

Luzern

Carlotta Stocker – Charles Wyrsch
Kunstmuseum
24. Mai bis 17. Juni

In aller Verschiedenheit des künstlerischen Klimas begegnen sich die beiden Künstler innerschweizerischer Abstammung heute auf einem ähnlichen

1



2

1
Charles Wyrsch, Christus, 1963

2
Carlotta Stocker, Drei Tauben

Photos: 1 Peter Ammon, Luzern; 2 Mondo Annoni, Luzern

Niveau malerischer Kultur, differenzierter und gepflegter künstlerischer Sensibilität – Qualitäten der «Reife», die P. F. Althaus in seinen Ausstellungen neuer und neuester Kunst höher veranschlagt als alle spekulativen und betont intellektuellen Experimente.

Bei Carlotta Stocker vollzieht sich in mediterraner Heiterkeit und unproblematischer Spontanität der Dialog mit den Dingen der Umwelt, die in ihrer flüchtigen Erscheinung und in ihrer atmosphärischen Ausstrahlung erfaßt und skizzenartig wiedergegeben werden. Das Geheimnis dieser Malerei ist die Disziplin, mit der unter den unendlichen Möglichkeiten der Improvisation die zutreffendste Chiffre für den Gegenstand gefunden wird, ohne daß sich die Wirkung des geschmackvollen Arrangements ergeben würde; wo sie sich dennoch als Resultat fortschreitender Abstraktion einstellt, befindet man sich in der Sphäre zarter, beseelter Farbenlyrik. In den Pastellen vollzieht sich die spontane gegenständliche Bestandesaufnahme, bereits in die spezifisch schwerelose und lichte Farbigkeit der Malerin übersetzt. Aber der vorläufige, nur zögernd definierende Zugriff ist auch in den bereinigten Atelierbildern nicht überwunden, sondern wird in ihnen als Zeugnis der vitalen Auseinandersetzung mit den Dingen neuerdings zitiert und in seiner flüchtigen Unbestimmtheit mit der lyrischen Farbgebung bereinigt. Carlotta Stockers Malerei braucht vielleicht die breite Dokumentation, wie sie in Luzern möglich war: jedenfalls ging gerade von der Fülle des Dargebotenen eine befreiende Atmosphäre der Großzügigkeit und Freiheit und des selbstverständlichen Einvernehmens mit der Welt der Erscheinung aus, während man bisweilen im Einzelnen letzte Intensität und Eindeutigkeit der zeichnerischen Umsetzung und künstlerischen Bereinigung des Geschauten und Erlebten vermissen mag.

Auch der Maler Charles Wyrsch hat sich bereits seit Jahren ins Bewußtsein des an der jüngeren Schweizer Kunst interessierten Publikums eingeprägt, vor allem mit seinen geheimnisvollen Porträts und Figuren, die, auf beinah abstrakte Zeichen reduziert, düstere Räume bevölkerten. Es folgten die Stilleben mit Blumen und Gefäßen, die sich zu Bildern reiner, gegenständlich nicht mehr bestimmbarer Gegenwart verdichteten. In diesen Figurationen wurde die Farbe zum alleinigen Ausdrucksträger und erreichte in ständiger Intensivierung schließlich eine beinah metaphysische Glut und magische Ausstrahlung. Gleichzeitig war Wyrschs Weg zur Abstraktion ein Weg zurück zu archetypischen Urvorstellungen hieratisch-symmetrischer Bildstrukturen: deshalb scheinen gerade seine abstrakten Figurationen geradezu zwangsläufig in die Sphäre sakraler Weihe einzumünden. In den vergangenen Jahren hat Wyrsch in der Handhabung der Farbmaterie einen hohen Grad der Freiheit und Virtuosität erreicht, und die neuesten unter den herbstlich gestimmten, dumpfen Bildern weisen eine ganz neue farbliche Bewegtheit, eine reiche melancholische Klangfülle auf. Die materiellen Strukturwirkungen der Farbmaterie, die immer impulsiver aufgetragen erscheint, wird nun in ihren Ausdrucksmöglichkeiten bis ins Letzte aktiviert. Der metaphysische Ausblick Wyrschs – er zeigt sich etwa in den verhalten dramatischen Darstellungen des Gekreuzigten – bedient sich immer mehr einer schmerzlichen oder gelösten, aber jedenfalls dramatischen malerischen Sinnenfreudigkeit: in äußerlicher Dramatisierung verwirklicht sich gleichzeitig Verinnerlichung und Inbrunst. Dieses «barocke» Stil-Konzept ist nicht ohne Gefahr: bisweilen geht vielleicht zugunsten des neuen pikturalen Reichtums etwas von der geistigen Konzentration früherer Darstellungen verloren.

S. v. M.

St. Gallen

Lucien Hervé
Sprache der Architektur
Kunstmuseum
24. Mai bis 5. Juli

1910 in Ungarn geboren und seit 1929 in Paris niedergelassen, wurde Lucien Hervé vor allem mit seinen Photographien zu den Publikationen über Le Corbusier bekannt. Von dieser Arbeit her, durch den Kontakt mit dem großen Architekten, gewann er eine sehr persönliche Auffassung dessen, was uns die Architektur aller Zeiten als künstlerische Aussage zu vermitteln hat. Mit wissenschaftlichen Überlegungen ist er nicht belastet; wir erhalten keine Aufschlüsse von ihm, wie ein Bau in seiner Gesamtheit organisiert ist. Ihn interessieren die plastischen Schönheiten, die in unerwarteten Ausschnitten zutage treten, und das Spiel des Lichtes, die Spuren des Alterns – Dinge, die vor allem durch die zeitgenössische Kunst in unser Bewußtsein getreten sind und die Lucien Hervé mit wahrer, künstlerischer Leidenschaft erlebt. Damit konnte er zum idealen Interpreten einer Baukunst werden, die ihre Erfüllung so sehr in der plastischen Gruppierung und in der Auswertung von Strukturen des Materials findet, wie sie Le Corbusier schuf. Mit großartiger Einseitigkeit sieht er die Kunstgeschichte aus diesem einen Gesichtspunkt, und eben damit lehrt er neu sehen.

Den Photos sind Abschnitte aus einem Text von Paul Valéry zugrunde gelegt, zu denen eine unübertreffliche Übersetzung ins Deutsche von Rilke existiert:

«Eupalinos ou l'architecte.» Sie deuten ihrerseits auf das Wesen der Architektur hin. Obgleich die Beziehung von Text und Bild notgedrungen lose ist, wird durch die Konfrontation eine Beziehung geschaffen, die auf kluge Weise Rahmen und Anregung zur Auseinandersetzung bildet. R. H.

Hans Jaenisch
Galerie im Erker
29. April bis 30. Mai

Schon einmal, im Herbst 1961, zeigte die Galerie eine Werkgruppe des 1907 in Eilenstedt bei Halberstadt geborenen Malers, der heute in Berlin lehrt, wo er sich 1923 niederließ und zum Kreis des «Sturm» gehörte. Jene erste Ausstellung in St. Gallen hatte vor allem Malereien auf Stoff umfaßt, und sie hatte keinen günstigen Eindruck hinterlassen. In erstickten Farben waren aufgelöste Liniengebilde in eher trockener Manier angeordnet. Man traute den Augen kaum bei der Wiederbegegnung im Erker, meinte vorerst, es müsse ein anderer Jaenisch sein. Die Aquarelle in dieser Ausstellung waren wohl anspruchsloser, oft nicht größer als eine Handfläche, aber sie waren voll Leben und voll malerischer Schönheit. Je unscheinbarer, desto besser, mag hier gelten. Ähnlich etwa wie bei Julius Bissier scheint im kleinen und kleinsten Format die Erfüllung erreicht. R. H.

Winterthur

Winterthurer Historien- und Genremalerei des 19. Jahrhunderts
Kunstmuseum
31. Mai bis 5. Juli

Die in diesen Sommer fallende 700-Jahr-Feier der Stadt Winterthur bietet dem Kunstverein Anlaß, ein Kapitel der lokalen (und mittelbar natürlich auch der europäischen) Kunstgeschichte zur Darstellung zu bringen, das seit etwa einem halben Jahrhundert in Mißkredit geraten ist: die Bemühung nämlich um die Genrekomposition und um das großformatige Historienstück, die beide doch zu den zentralen Anliegen in den Ateliers des 19. Jahrhunderts gehörten. Mit einer stattlichen Fülle einstmals berühmter, nun aber zum Teil seit Jahrzehnten nicht mehr gezeigter Werke wird die Entwicklung der beiden Gattungen anschaulich gemacht, wobei Namen aufgezählt werden, die durchaus nicht etwa nur lokale Meister in Erinnerung rufen, sondern Künstler, die in ihrer Zeit internationalen Ruf besaßen.
Ausgangspunkt bildet die noch von der Tradition des 18. Jahrhunderts bestimmte Kunst des Jahrhundertbeginns, eine eminent bürgerliche, in sich geschlossene Malerei mit einem klar umrissenen Kreis von Aufgaben: Vedute und Bildnis. Ihr Einfluß ist so mächtig, daß selbst bei einem David Sulzer, der seine künstlerische Formung im klassizistischen Atelier von David erfuhr, nicht einmal ein Ansatz zur Historienkomposition zu erkennen ist. Auch das Genre bildete sich nur zögernd vor, in einer etwas reicher ausgestatteten Staffage der Landschaft und in einer gleichsam anekdotisch pointierten Präsentation im Bildnis, bis es schließlich bei Johann Caspar Weidenmann zu einer eigenen Aufgabe wurde.
Eine entschiedenere Zuwendung zu den neuen Möglichkeiten brachten eigentlich erst die politischen Ideen zur Zeit der Gründung des Bundesstaates: Der vaterländische Aufschwung jener Jahre ließ in den Künstlern den Wunsch wachsen, durch die monumentale Behandlung geschichtlicher Themen in gewissem Sinne «erziehend» zu wirken. Wie sehr der Zeitgeist dieser neuen, idealistischen Auffassung vom Sinn der Kunst entgegenkam, illustriert geradezu symptomatisch der Umstand, daß 1849 der erste öffentliche Auftrag an vier Winterthurer Maler erteilt wurde: Sie hatten Lunettenbilder für den Bibliotheksaal des neuerbauten Gymnasiums zu schaffen, die Szenen aus der Kulturgeschichte unseres Landes vergegenwärtigen. Nach diesem Durchbruch fand dann die Winterthurer Historien- und Genremalerei bald den Anschluß an die Entwicklung im gesamten deutschen Kulturraum, ist jedenfalls in engem Zusammenhang mit ihr zu sehen. München, Düsseldorf, Rom sind die Zentren, deren Einfluß im Schaffen eines August Weckesser, eines Konrad Grob wirksam ist. Diese beiden Künstler, neben denen noch der vielversprechende, aber frühverstorbene Carl Rieter erwähnt sei, bringen mit ihrem Lebenswerk die reichste Entfaltung der Gattung. Ihr Tod um die Jahrhundertwende bezeichnet zugleich deren Ende, wie eine Konfrontation der Sempacher Schlachtbilder, spätester Zeugnisse Grobs, mit der gleichzeitig formulierten neuen Vision der Monumentalkomposition bei Hodler schlagend erweist. n. s.

Zürich

Alvar Aalto
Kunsthaus
12. Mai und 28. Juni

Die sorgfältig geplante Aalto-Ausstellung – unseres Wissens die erste dieses großen Ausmaßes – ist zu einem Ereignis geworden, dessen Bedeutung sich schon an der demonstrativ überfüllten Vernissage, bei der Prof. Dr. Werner Moser eine ausgezeichnete Einführungsrede hielt, abzeichnete. Der nachfolgende starke Besuch, vor allem von jungen Interessenten, bestätigte die Richtigkeit der Disposition von seiten des Kunsthauses, das seinerzeit mit den Frank Lloyd Wright- und Le Corbusier-Ausstellungen die Architektur seinen Ausstellungsprogrammen einverleibt hatte. Die Architektur erscheint hier primär in ihren künstlerischen Bezügen, und zugleich fällt Licht auf die zwischen ihr und den bildenden Künsten bestehenden Zusammenhänge.
Aaltos architektonisches Schaffen als Thema einer Ausstellung, als Idee vor allem durch den Verleger Hans Girsberger gefördert, lag angesichts der Beziehungen zwischen Aalto und der Schweiz, die mehr als dreißig Jahre zurückgehen, nahe; Beziehungen freundschaftlicher und fachlicher Natur, die zwischen Aalto und einer Reihe schweizerischer Architekten seiner Generation schon damals entstanden. Von Aalto sind später starke Einflüsse auf die jüngere Generation unsrer Architekten ausgegangen. Man kann es gerade jetzt bei einer Reihe von Bauten der Expo in Lausanne sehen. Als Kulmination der Beziehungen erscheint die bevorstehende Zusammenarbeit von Aalto und Alfred Roth für ein großes Projekt in Luzern, das seiner Verwirklichung entgegengeht. Die tieferen Gründe dieser Affinitäten liegen in bestimmten Analogien der architektonischen Situation und des architektonischen Denkens in Finnland und der Schweiz, bei denen auch die bevölkerungsmäßige Größenordnung und die staatliche Mentalität eine Rolle spielt.
Den Aufbau der im Altbau des Kunsthauses untergebrachten Ausstellung hat Aaltos früherer Mitarbeiter, der Zürcher Architekt Karl Fleig, besorgt, in klaren, eindrucksvollen einzelnen Gruppen, aber unter Verzicht auf chronologische Abfolge. Vermutlich war beabsichtigt, ein undoktrinäres, in erster Linie auf die Persönlichkeit abgestelltes Bild zu geben. Eine einigermaßen chronologische, das heißt genetische Darstellung hätte dem nicht Abbruch getan. Im Gegenteil: der Wachstumsprozeß, wenn er nicht mit schulmeisterlicher Trockenheit auf-

gezeigt wird, vermittelt in ausgeprägter Weise Einblick in die Größe eines Künstlers.

Was bei der unchronologischen Anordnung des Materials vielleicht besonders hervortrat, ist die Invarianz im Schaffen Aaltos. Bei vielfacher Wandlung der architektonischen Mittel bleibt die architektonische Physiognomie der Bauten von den Anfängen Ende der zwanziger Jahre bis heute erstaunlich gleich; das heißt: die Ruhe der architektonischen Gestalt trotz der ihr innewohnenden fließenden Bewegung, die Natürlichkeit, die frei ist von missionarischen Belastungen; das in seiner Art seltene Zusammenspiel von Größe und Intimität, die zum Teil von der Sicherheit und Lebendigkeit ausgeht, mit der die Details behandelt sind; der Griff, mit dem Umfängliches geschaffen wird, ohne je ins Gigantische abzufallen. Genialität in den Konzeptionen, aber gepaart mit selbstverständlicher Bescheidenheit – eine Synthese, die wir mit größter Sympathie erleben und erkennen. Wobei Bescheidenheit weder Verzicht auf die großzügige architektonische Geste noch auf wertvolle, ja üppige Materialien bedeutet. All dies wurde in der Ausstellung durch ausgezeichnete Photos anschaulich, bei denen auf übergroße Maßstäbe verzichtet wurde, durch sehr schöne Modelle, zum Teil Partialmodelle, gleichsam räumlich angedeutete Grundrisse und Schnitte, durch Pläne und Handskizzen Aaltos in sensibler zeichnerischer Handschrift von großer graphischer Lebendigkeit. Einer Reihe von Farbstudien in Öl, Beispiele einer hohen Sensibilität des Architekten, wäre fast Eigenwert als reizvolle abstrakte Darstellungen beizumessen. Ergänzt wurde das Material durch Beleuchtungskörper, vor allem aber durch einige Möbel, bei denen ebenfalls die Invarianz zutage tritt. Sie sind Ergebnisse einiger weniger material- und technikbestimmter Grundgedanken, aus dem Material Holz und aus kühnen Verarbeitungsmethoden entwickelt. Vielleicht nicht das Perfekteste an Bequemlichkeit, aber Umweltobjekte, die sich einprägen und von denen merkwürdiges Leben ausgeht.

Im Mittelpunkt der Ausstellung standen die einen Raum für sich einnehmenden Ausführungspläne und die Modelle für das neue Opernhaus in Essen, ein Meisterwerk architektonischer Konzeption und Organisation im räumlichen Zusammenfließen, der intelligenten und gefühlsmäßigen Durcharbeitung der Details, bei der – wie mir scheint – intuitiv akustische Grundlagen gelegt worden sind. In der theaterstrukturellen Anlage (großer wie kleiner Saal), wohl auf Grund der Wünsche der Bauherrschaft, leider konservativ.

Die Reihe der ausgestellten Bauten begann mit dem Sanatorium Paimio von 1928 und führte bis zur Planung eines neuen Stadtzentrums von Helsinki aus allerjüngster Zeit. Höchst eindrucksvoll die durchgehende architektonische Linie, die von der (im Krieg zerstörten) Bibliothek von Viipuri zu den epochemachenden Pariser und New-Yorker Ausstellungspavillons (1937, 1939) und zu den Bauten und Projekten der fünfziger und beginnenden sechziger Jahre führt, zum Rathaus von Säynätsalo, dem Projekt des Sport- und Konzertzentrums in Wien, einer neuen plastisch-architektonischen Einheit, zum Kulturhaus in Helsinki und den Kirchen von Vuoksenniska und Seinäjoki. Außerordentlich das Museumsprojekt für Aalborg, das im Gegensatz zum heute Üblichen auf das Prinzip fixierter Räume zurückgreift, und die Konzeption für die Technische Hochschule in Otaniemi. Vorzügliches hat Aalto auf dem Gebiet des Wohnhauses geschaffen, wenn die Möglichkeit großzügiger Disposition gegeben ist. Problematisch (nach wie vor) die Wohndispositionen im Wohnblock der Interbau in Berlin. Höchst interessant (wenn auch fraglich) die Wohnlösungen im Hochhaus «Neue Vahr» (Bremen), mit denen Aalto versucht, aus der Sackgasse der Wohnkisten mit einem gemeinsamen Wohn-Eß-Raum herauszukommen.

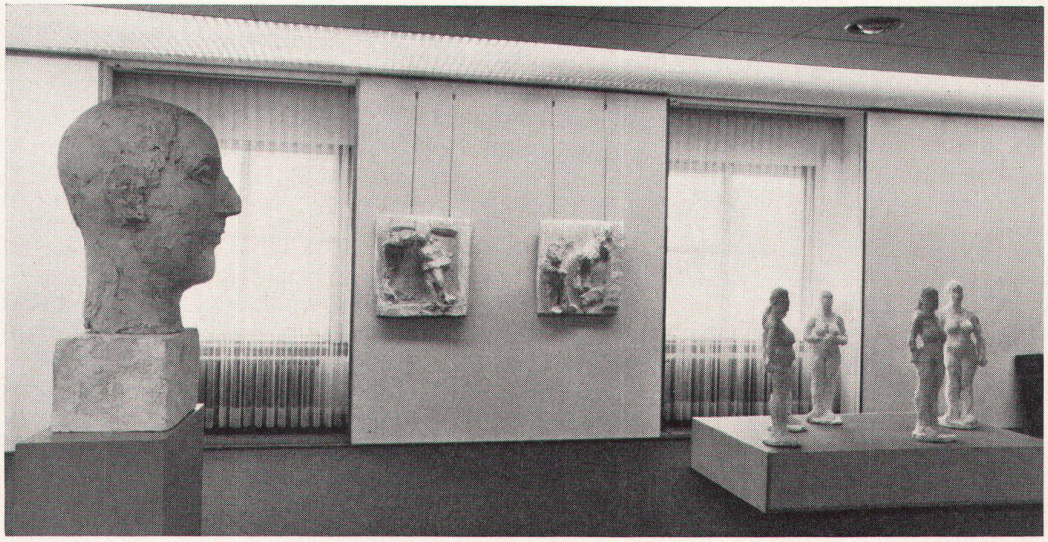
Aaltos Formensprache und Einfälle (Verwendung von Schräge und Wölbung und vieles andere mehr) regen zu vielen Überlegungen und architektonischen Erlebnissen an. Wir wollen nur einen oft betonten Aspekt berühren. Aaltos Architektur wird immer wieder als Gegensatz der rational-konstruktiven Architektur bezeichnet. Kein Zweifel, daß das Intuitive bei seiner Arbeit eine außerordentliche Rolle spielt, daß seine Architektur auf die gefühlsmäßigen Bedürfnisse des Menschen dem Bau gegenüber unmittelbar eingeht, daß bei ihm das Struktive wie das Gestaltmäßige des anonymen, volksgemäßen Bauens zu einem natürlichen Bestandteil des Schaffens geworden ist. Aber man sollte nicht übersehen, daß das klare architektonische Denken, das Abwägen, Ineinanderfügen, vor allem das Wissen um die Einsetzung der technischen Mittel und der Materialien – in rationaler Konzeption und Realisierung – nicht minder die Voraussetzung der großen Leistung darstellt. Wenn man bei Aalto das Wort «menschlich» anwendet, so bedeutet es nichts Vages, Irrationales, sondern die Einheit von Denken, Fühlen, Vorstellung, Phantasieren, Entscheiden, wobei beim Ineinandergreifen und -fließen dieser Vorgänge bald das eine, bald das andere stärker hervortritt.

Die Ausstellung war von einem sehr gehaltvollen Katalog mit siebzig Abbildungen begleitet. Alfred Roth hat das treffende Vorwort geschrieben. Ein chronologisches Werkverzeichnis Aaltos ergänzt die in der Ausstellung gezeigten Bauwerke. H. C.

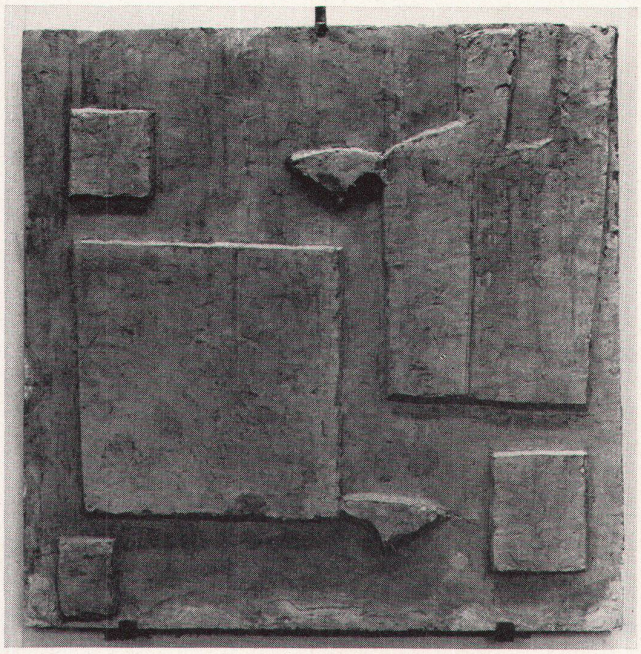
Hans Josephsohn
Helmhaus
29. April bis 24. Mai

Der heute 44jährige Bildhauer, aus Königsberg gebürtig, heute Schweizer Bürger, hatte zum erstenmal Gelegenheit, das Schaffen zweier Jahrzehnte der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das Helmhaus hatte ihm die Räume beider Stockwerke zur Verfügung gestellt, und exakt 100 Plastiken waren in tadelloser Weise zu einer imponierenden Schau vereinigt. Was uns mit hoher Achtung erfüllt, ist die Beharrlichkeit dieser spezifischen Art des Schaffens, das Bemühen um einen Ausdruck, der in hundert Versuchen abgewandelt wird, der ungeheure Fleiß eines Einsamen und die Ursprünglichkeit, Urwüchsigkeit des künstlerischen Bemühens, das jeder Gestik abhold ist.

Hans Josephsohn macht es seinen Betrachtern nicht leicht. Was er uns bietet, sind Versuche, Fragmente, bis an den Rand des Möglichen vorgetriebene Experimente mit der Form, deren Inhalt der Künstler gleichsam abstrahiert. Er gibt fülliges Volumen und enthebt die Figur der Aufgabe, Körper, Individuum zu sein. Alles, was er schafft, ist auf eine unheimliche Weise anonym. Deshalb zieht sich durch sein Schaffen über die Jahrzehnte hinweg der unablässige Strom reiner Durchbildung um der bildhauerischen Erfüllung willen, die frei von jeder Manifestation ist. Es spielt bei Josephsohn keine Rolle, ob er figural oder ornamental arbeitet, ob er gegenständlich oder ungegenständlich schafft. Typisch für den Bildhauer ist das Material, das er sich seit jeher wählte: Gips, also – wie er selber sagt – ein weicher Stein. Solange der Gips weich ist, schmiert und pflastert er ihn über die Grundform. Im erstarrten Zustand bietet ihm diese Materie unendlich viele Angriffsziele; er vermag dann die Außenstruktur so zu bearbeiten, daß er sie entmaterialisiert, ihr den sonst von Bildhauern bevorzugten Reizeffekt nimmt. Um das Individuelle auszuschalten, vereinheitlicht er Nase, Mund und Augen von Köpfen. Er will nur den Ausdruck des Kopfes schlechthin vermitteln, Form um der Form willen geben. Auch haben seine Plastiken, besonders die Figuren, etwas still Verharrendes.



1



2

1
Ausstellung Hans Josephsohn im Helmhaus Zürich. Blick in den oberen Saal

2
Hans Josephsohn, Relief
Photos: Jürg Hassler / eclipse, Zürich

In Josephsohns Schaffen lassen sich verschiedene Arbeitsgebiete erkennen. Da sind einmal die Reliefs mit ihren raumfüllenden, archaischen Formen, für die er mit Subtilität nach Gewichtsausgleichen sucht. Sie sind voller Spannung. Ferner widmet sich Josephsohn der weiblichen Figur. Ein Podest mit fünf Plastiken war besonders eindrucksvoll. Hier erkennt man, wie ehrlich und fundiert Josephsohns bildhauerisches Gewissen ist, wie sehr er um die statischen Grundregeln weiß, wie intensiv er sie beherrscht. Schließlich sei auf seine Köpfe hingewiesen, die zweifellos sein wesentlichstes und am reifsten realisiertes künstlerisches Anliegen sind. Fast alle großformatigen Köpfe sind meisterhaft erfaßt, erarbeitet, in ihrem nie beendigungsfähigen Urzustand belassen. Sie sind erfüllt von einer unheimlichen Ruhe und Insichgekehrtheit. Gerade Josephsohns Bestreben, seinen Büsten jeglichen spezifischen Ausdruck zu nehmen, macht diese so ausgewogen und in sich selbst ruhend. Im Gesamtvolumen vollzieht sich die reduzierte Einzelbehandlung, ohne jede Zurschaustellung von Persönlichkeit. Die Details sind Träger des Ganzen, sie dienen der großen Form. Was läßt sich Überzeugenderes von bildhauerischer Gesinnung sagen? Mit dieser Ausstellung und der konsequent durchgeführten Werkreihe hat Josephsohn seine hohe Begabung erwiesen, die sich zusammensetzt aus Treue seiner Vorstellung gegenüber, stetigem Bemühen um die bildhauerischen Werte, Charakterfestigkeit und Wahrhaftigkeit, starkem rhythmischem Gefühl. H. N.

Henri Schmid – Willy Suter
Kunstsalon Wolfsberg
30. April bis 30. Mai

Mit dreißig Arbeiten, Gemälden und Aquarellen, belegte der Winterthurer Henri Schmid sein jüngstes Schaffen: Landschaften, Stilleben, Ausblicke aus einem Fenster und Figurenbilder (Selbstbildnis), für die bezeichnend ist, daß der Raum, aus dem sie heranzutreten scheinen, in betonter Weise mit gesehen wird. Verschiedenste Einflüsse machten sich im Schaffen dieses Malers geltend, doch weist deren Verarbeitung deutlich in eine Richtung: die Farben nähern sich verschwimmenden, ja düsteren und schmutzigen Grau und Braun; rußige Schwarz treten auf, erregte, züngelnde Rot und mitunter schrille Grün. Zeigten einige der hier vereinigten Bilder noch den kreidig verwischten Farbauftrag, wiesen andere eine trockene und spröde Oberfläche auf, so wird die Farbmaterie nun pastos oder haftet als Kruste auf der Leinwand. Was immer in Erscheinung tritt und festen Umriß gewinnt, ist immer wieder dabei, zurückzusinken und sich in der Bildtiefe zu verlieren; doch was die Formen dabei an Eindeutigkeit verlieren, fließt ihnen an suggestiver Kraft zu. Für diesen Wandel zum Existentiellen sind auch die neuen Bildtitel kennzeichnend; sie lauten «Roter Abend», «Dunkler Ausblick», «Graues Atelier». Sie halten sich in der Grenzzone von innen und außen, und die frontal gesehene Menschengestalt scheint vom forschenden Auge durchdrungen zu werden. Es bricht aus Schmids Bildern etwas Neues auf; man darf gespannt sein, zu welchen Mitteln er noch wird greifen müssen, damit Gedanke und Ausdruck immer zur Deckung kommen.

Der in Anières bei Genf wohnhafte Winterthurer Willy Suter vermag mit den zu höchster Wirksamkeit gesteigerten Farben, welche im gleichen Vermittler der Stofflichkeit einer Landschaft, eines Stillebens sind wie Träger des über sie ausgegossenen Lichtes, Bilder aufzubauen, die in einem erstaunlichen Maße zu einer Einheit werden, so sehr werden darin Farbe in Form, Strahlung in Stoff umgesetzt. Er wählt sich Landschaften aus, wo erdgeschichtlich Ältestes an die Oberfläche tritt, das Innere aufbricht wie in einem Felsanriß oder Bergsturz oder den Betrachter ein Grauen anweht wie aus der Tiefe eines Moores. Die Erde ist versengt und ausgeglüht; die Früchte sind in Verwesung übergegangen, die Sonnenblumen verwelkt, die Barke gestrandet: diesen Erscheinungen des Erleidens gilt Suters erste Aufmerksamkeit. Obschon die kraftvoll vorgetragenen Farben, von pastoser oder krustiger Beschaffenheit, das Letzte an Ausdruck suchen, bewahren sie überall ihr Maß. P. W.

Jean Baier
Galerie Palette
9. Mai bis 4. Juni

Den Lesern des WERK ist Jean Baier kein Unbekannter. Er zählt zur Gruppe der Konkreten, nachdem er in früher Jugend – er ist 1932 in Genf geboren – in raschem Lauf von neoimpressionistischer Bildsprache zum rein Geome-

trischen gelangte. Erstaunlich rasch fand er Resonanz und konnte schon seit einigen Jahren auch bei internationalen Ausstellungen erscheinen. Bei der recht exklusiven Auswahl für die im Rahmen der Expo Lausanne stattfindende Ausstellung «Art du XXe siècle en Suisse» kam er in den Kreis der Auserwählten. Der Galerie Palette bleibt er mit der diesmaligen, seiner dritten Zürcher Ausstellung treu. Sie enthält Arbeiten aus den Jahren 1961 bis 1964.

In gewissem Sinn sind die Bilder Baiers eigentlich «objets». Das heißt, das Manuelle spielt bei ihrer Entstehung nur eine sekundäre Rolle; das Manuelle im Sinne der «Malerei». In der Konzeption sind es «Bilder»; wieweit ihnen manuelle Skizzen oder Ähnliches vorausgeht, wissen wir nicht. Das Herstellungsverfahren selbst ist zum mindesten halb technisch, indem der Farbauftrag mit Hilfe der Spritzpistole vor sich geht, die eine völlig homogene Farbfläche erzielt. Wir nehmen an, daß die saubere Abgrenzung der Flächen mit Hilfe des Abdeckungsverfahrens erreicht wird. (Irgendwelche vitale Impulse, wie sie sich zum Beispiel bei Jackson Pollocks gespritzten Bildern in höchstem Maße auswirken, spielen bei den Bildern Baiers nicht mit.)

Das Ergebnis sind aber sehr reizvolle und überraschend lebendige Gebilde, reizvoll in der glänzenden Glätte der Farbflächen, in der Kraft und Tiefe der Farbtöne selbst und, vor allem, in der kompositionellen Aufteilung, die bei aller Sparsamkeit und Beschränkung der Bildsyntax durch ihren Einfallsreichtum überrascht. Die Bildsprache beruht auf gradlinig konturierten, unregelmäßigen geometrischen Formen von wechselnder Eigenspannung. Spiel und Kontrast von größeren und sehr kleinen Elementen, bei dem sich, gewollt oder ungewollt, dreidimensionale Perspektiven ergeben, haben innerhalb der Beschränkung einen Reichtum zur Folge, der ungemein stark auf den optischen Sinn wirkt. Spiel – ja, aber geistreich, sprunghaft aus Einfallsfülle und fähig, eine ganze Skala von Gemütsbewegungen zu realisieren. Also Bildinhalt reinster Observanz und damit eben mehr als nur «objet»: «objet» plus primäre Imagination – also künstlerisches Gebilde. Auch darin erkennbar, daß – vor allem in den Werken kleineren und kleinen Formats – die Bilder Baiers aus der Zone des Geheimnisses zu uns sprechen. H. C.

Le Corbusier als Bildhauer
Galerie Heidi Weber
24. April bis 30. Mai

In der Le Corbusier-Galerie von Heidi Weber war rund ein Dutzend Holzplastiken des berühmten Architekten zu sehen. Wer seine Malerei kennt, die im Grunde genommen nur schwerlich mit seiner Baukunst in Einklang zu bringen ist und wie eine antipodische Ausübung zur beruflichen Schwerarbeit anmutet, findet all die Konzeptionen in der dreidimensionalen Gestaltung bestätigt; das heißt, Le Corbusiers plastische Versuche sind formgewordene Malereien. Nicht nur ist der Themenkreis derselbe, sind die barocken Elemente, Durchdringungen und Überschneidungen gleich; auch die Farben haben eine ähnliche Grundhaltung. Das Spiel zwischen roh belassenem Holz und bemalten Partien hat seine hohen Reize.

Wahrscheinlich hat Le Corbusier zum vorneherein keine bestimmten Vorstellungen, sondern er holt aus den Holzstücken nach dem ihm gemäßen Rhythmus Formen heraus, die ein üppiges, fast sinnliches Dasein fristen. Le Corbusier scheut dekorative Kontraste nicht, verleiht den einzelnen Elementen, die er auf sehr sichere Weise zusammenfaßt, ein betontes Eigenleben. Neben den zumeist tellurischen Gebilden, die oft durch Eisenteile verbunden sind, erkennen wir immer wieder sogenannte Stützteile, die indessen in die Gesamtkonzeption mit einkalkuliert sind. Die leuchtenden Farben, Gelb, Rot, Grün, Blau, sind jeweils auf den Nenner des Holztons und eines kalkigen Weiß abgestimmt. Die Hauptfigur der Ausstellung beispielsweise, «L'homme aux bras levés», hat dermaßen wirkungsvolle Elemente, daß sie wie eine Beweisführung der Möglichkeiten eines kühnen Komponierens wirkt. Le Corbusier hat vor keiner noch so spielerischen und kühnen Darstellung Angst. Er geht mit dem Begrenzungsraum, dem Volumen und den Binnenformen entgegen allen bildhauerischen Gesetzen um, aber er ist in der plastizierenden Handhabung der begnadete Meister, der einfach diesseitige Pracht vermitteln will. Wenn das vegetative Moment die Oberhand gewinnt, dann entstehen nahezu orchideenhafte Gebilde, von keinem weltanschaulichen Ballast erdrückt.

Das, was Le Corbusier als Ausgleich und mit großem schöpferischem Genuß darbietet, ist geeignet, auch seinen Bewunderern Freude zu machen. Man spürt voller Genugtuung das Unbekümmerte dieser Kunstausübung und nimmt Plastiken wie «Ozon», «Icône», «Autrement que sur terre» mit Behagen zur Kenntnis. H. N.

Picasso. Bilder der Jahre 1945–1961
Gimpel & Hanover Galerie
15. Mai bis 20. Juni

Zwanzig Bilder und einige wenige Zeichnungen – eine Ausstellung von hohem Rang, für Zürich ein um so stärkerer Akzent im Ausstellungsleben, als man seit langem von Picasso nichts Ähnliches gesehen hat. Die Bilder stammen aus der Spätphase, in der Picasso die verschiedenen bildnerischen Idiome souverän wechselt. Keine stilistische Einheit, sondern eine solche, die auf der Größe der Individualität und ihrer Ausstrahlungskraft beruht. Es ist nicht Byzantinismus, wenn wir sagen: Was Picasso anrührt, schnellt auf die höchsten Ebenen. Die Ursachen liegen in der intensiven, aber völlig entspannten Malerhand, in der Eingebung, im Saft des Menschen Picasso, im Schock – nicht im Sensationsschock –, den er auslöst und durch den der betrachtende Mensch in die «Gegend Picasso» versetzt wird. Picasso mag heute «altmodisch» erscheinen, als Maler traditioneller Prägung und Haltung. Nicht wegen des immer präsenten Gegenstandsbezuges, sondern als Bildverfertiger (um Brechts Ausdruck «Stückeschreiber» zu variieren). Seine Bilder sind nicht Chiffren (ein häßlich hochtrabendes Wort, vor dem der heutige Leser in Ehrfurcht erzittert); sie sind Malerei, Peinture, nicht Farbmasse oder Farbmechanik; sie entspringen der unendlichen inneren Phantasie, weder der (verstimmenden) Absicht noch dem Kalkül; sie sind zusammengefaßte Kompositionen, nicht Assemblage; sie sind Ergebnisse von Lebensvorgängen, nicht des unruhigen und im Grunde hilflosen Betriebes. Daher die Möglichkeit, neben die eigene Bilderfindung die Paraphrase nach Delacroix oder Manet zu stellen – in wunderbaren Beispielen in der Ausstellung vertreten –, von da aus die vielfachen Veränderungen, Verschiebungen und urtümlichen Verzerrungen der sichtbaren Welt, wie sie auf einer Reihe figürlicher Bilder hervortreten, daher der selbstverständliche Schritt zu symbolischen Formen und Konglomeraten, bei denen der Maler mit den einfachsten, ursprünglichsten Mitteln arbeitet. Das ist alles heute vorbei und durch keinerlei Rückschaltung wieder zu erreichen. Andere Zeiten haben andere Naturen geschaffen; andere geistige und materielle Lebensbedingungen und -formen führen zu anderen Gestaltungen. Die kleine, aber so intensive Picasso-Ausstellung wirft die Frage auf, ob und wo Tangenten dieser Kreise vorhanden sind. Im Bereich des Ästhetischen? In der Welt der Vorstellungen? Oder in den Bereichen der bildnerischen Aussage selbst? H. C.

Rom

Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche

Museo Nazionale delle Esposizioni

Michelangelo oder Michelangiolo? – Ob mit dem fünften Jahrhundert nach Michelangelo die letztere Schreibart (sie wird in den neuesten Veröffentlichungen propagiert) allgemein gebräuchlich werden wird, ist zweifelhaft: authentisch wäre Michelagniolo. Eines aber darf als gesichert gelten: daß die vierhundertste Wiederkehr von Michelangelos Todesjahr neue Wege der Deutung seines architektonischen Werks aufgezeigt hat. Die Veranstaltungen des «Michelangelo-Jahres» umfassen Publikationen, Vorträge, Kongresse und Filme. In der «Mostra Critica delle Opere Michelangiolesche» manifestiert sich Italiens «omaggio a Michelangiolo» als öffentliches Ereignis; hier wenden sich die Fachleute ans breite Römer Publikum. Das Organisationskomitee ist gekrönt von den Namen G. C. Argan, G. De Angelis d'Ossat (Repräsentanten der Kunstgeschichte und der «Sopraintendenza delle Belle Arti»), N. Sapegno und B. Zevi (der, eben aus Venedig an die Architekturschule von Rom berufen, als «Coordinatore» figuriert).

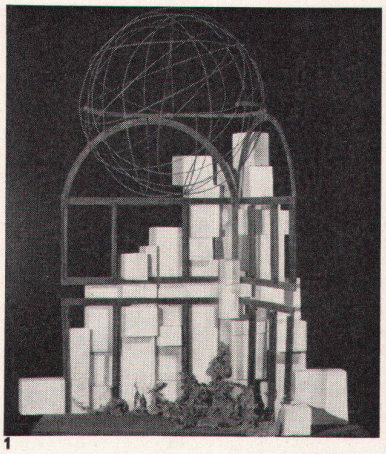
Das Experiment der «Mostra Critica» hat es nicht auf schlichte Dokumentation, sondern auf Deutung des Œuvres von Michelangelo abgesehen. Als einziges Original wird das vor wenigen Monaten in Florenz entdeckte und identifizierte (aber seither in seiner Echtheit vielfach bezweifelte) Altarkreuz von S. Spirito vorgestellt; im übrigen aber hat man sich mit Gipsabgüssen der Skulpturen, mit Photos, Plänen, Aufrissen und Modellen begnügt: es brachte bloß diese Beschränkung auf sekundäres Dokumentationsmaterial die Möglichkeit, Michelangelo in einem Querschnitt durch das Œuvre umfassend zu vergegenwärtigen.

Zwei Ziele hatten sich die Veranstalter der Ausstellung gesteckt. Das erste betrifft den Inhalt der Schau, die Deutung des Werks von Michelangelo; das zweite die ausstellungstechnische Art der Darbietung, in der eine mögliche Nutzanwendung aus dieser neuen kritischen Schau für die Architektur der Gegenwart exemplifiziert werden sollte. Diese – insbesondere von schweizerischen Ausstellungsgepflogenheiten her gesehen – ebenso faszinierende wie gefährliche Zielsetzung rückt die Mostra ins Licht architektonischer Aktualität, stempelt sie zu einer Architekturveranstaltung, die zur Standortsbestimmung heutiger Architekturbestrebungen ebensoviel beiträgt wie zur Deutung Michelangelos.

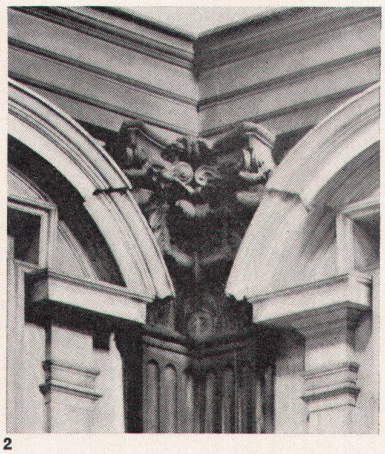
Neben den maßstäblichen Gipsabgüssen architektonischer Details, die wirklich neue, faszinierende Einblicke in Michelangelos Architektur gewähren, gehören die «kritischen Modelle» der Venezianer Architekturschule zum Originellsten, was die Schau zu bieten hat. In diesen Modellen vollzieht sich beschreibende und interpretierende Architekturkritik nicht in literarischer Form, nicht in der Sprache der Kunstgeschichte, sondern in der Sprache der Architektur selbst. (Eine weit größere Anzahl dieser Modelle, die Zevi von seinen Studenten anfertigen ließ und die später in Querceto aufbewahrt und ausgestellt werden sollen, findet sich im Januar-Heft 1964 von «Architettura, Cronache e Storia» abgebildet.) Es sind Modelle, die die Räume Michelangelos unter bestimmten Gesichtspunkten interpretieren; nicht selten beziehen sie sich auf Raumanalysen Tolnays, die sie in abstrakten, dreidimensionalen Strukturmodellen sichtbar machen. So wird beispielsweise die dreifache Stufung der Cappella Medicea dargestellt: die himmlische, sphärische Kuppelzone, die irdische Zone der Vermittlung und die Zone der Toten mit ihrer architektonischen und plastischen Verschwerung. Auf diesen Nenner gebracht, lädt nun das in seiner Einfachheit plötzlich so einleuchtende künstlerische Programm der Cappella Medicea zur Neuformulierung mit den Ausdrucksmitteln heutiger Kunst. Natürlich treten in diesem «kritischen Modell» aus Eisen, Holz, Draht und Bleigekrümel nur jene Aspekte in Erscheinung, die die informelle Phantasie des interpretierenden Modellbauers anregen. Die Interpretation dieser Modelle sieht von der klassischen Formensprache ab, innerhalb deren sich Michelangelos Vision vollzieht. – Die Piazza del Campidoglio andererseits wird als räumlich explosives Phänomen dargestellt mit Kraftlinien, die einen gigantischen Liegestuhl in Eisen abgeben.

Daß die Skizzen zur Befestigung von Florenz (1529-30) den Venezianer Modellbauern besonders aktuelle formale Anregungen gegeben haben, ist nicht erstaunlich. «Nicht nur Le Corbusier, Gropius oder Mies, sondern auch der gewagteste und häretischste Expressionismus müssen davor erbleichen», so Bruno Zevi in seiner Zeitschrift «Architettura». Die «Informalität» dieser Anlagen wird auf ihren «expressionistischen» Charakter hin gedeutet und eignet sich vorzüglich zur Stützung der These Tolnays, wonach der Barock nicht eine Weiterführung Michelangelos, sondern ein Kompromiß zwischen Michelangelo und dem Manierismus darstellt. Diese experimentellen Studien zur Fortifikation von Florenz stehen natürlicherweise außerhalb jeder klassischen, von antiker Tradition bestimmter Formengrammatik. Und doch: in der «Informalität» dieser Anlagen tobt sich primär keineswegs – wie es scheinen mag – Michelangelos antiklassischer, «expressionistischer» Formwille aus, vielmehr dokumentieren diese Skizzen seine Erfahrung und seine konstruktive Phantasie auf dem technischen Gebiete der «Kriegskunst». Die Bindung, ohne die Michelangelos Freiheit nicht zu denken ist, besteht auch hier: sie liegt nicht auf der künstlerischen Ebene klassischer Formentradition, sondern auf der technischen Ebene fortifikatorischer Bedürfnisse. Die Skizzen sind alles andere als architektonische Phantasien: durchaus ernstgemeinte Beiträge zur «Ingenieurarchitektur» des 16. Jahrhunderts! Technische Beweggründe und solche der Phantasie sind am Entwurf dieser neuen Formen gleicherweise beteiligt.

Das Anliegen Zevis: «Non-Finito» als positives künstlerisches Konzept auch der Architektur Michelangelos darzustellen. Die «kritischen Modelle» zeigen



1



2

1
Modell zur Raumanalyse der neuen Sakristei in San Lorenzo

2
Detailaufnahme aus der neuen Sakristei von San Lorenzo

Aus: L'Architettura Nr. 99 1964

einen von der Bindung an die klassische Architekturgrammatik befreiten Michelangelo, einen entfesselten Antiklassiker, dessen schöpferisches Prinzip nicht akademische Vollendung, sondern das «Gesetz der offenen Entwicklung» war. Dies sollen auch die Gegenüberstellungen der Cappella Medicea mit Brunelleschis Sakristei von S. Lorenzo und diejenige von Michelangelos und Bramantes Grundrissen für St. Peter klarstellen. – Ähnliches ließe sich auch von den Photographien sagen: nicht umfassende Dokumentation ist gemeint, sondern die Entdeckung neuer, dramatischer Aspekte und einzelner architektonischer Details, zu deren photographischer Bestandesaufnahme spezielle Gerüste gebaut worden waren. Man gewinnt faszinierende Einblicke, die die dramatischen architektonischen und räumlichen Spannungen enthüllen, die in Michelangelos Gliederungen enthalten sind.

Nicht akademische Vollendung, sondern dramatische Entfaltung architektonischer und plastischer Kräfte: dieses Konzept bei Michelangelo aufzudecken und der Öffentlichkeit ins Bewußtsein zu rufen war das Anliegen der Ausstellung. Die neuangefertigten Planzeichnungen und die Skizzen Michelangelos gaben ein zwar – scheinbar – weniger dramatisches, aber eben doch authentischeres Bild dieser Architektur. (Man findet sie wieder in dem eben bei Einaudi erschienenen, prachtvollen Luxusband «Michelangiolo Architetto».) Diese Aufrisse und Skizzen zeigen das, was aus der antiklassischen Interpretation der Architekten nicht hervorgeht, nämlich daß sich die Vision Michelangelos gerade im intensiven Zwiegespräch mit der klassischen Tradition, mit der «Grammatik» der Formen klärt und in der idealen Sphäre architektonischer Freiheit nicht denkbar ist.

Gerade insofern ist die Ausstellung Symptom der heutigen Situation der Architektur. Michelangelo als der Rebell gegen den «Klassizismus» seiner Vorgänger, als antiakademischer Überwinder Brunelleschis und Bramantes: er wird heute als Pate in Anspruch genommen für jene Architektur der Gegenwart, die gegen Industrialisierung und Standardisierung mit dem Postulat plastischer «Informalität» und individueller Expression ins Feld zieht. Damit ist beinahe allen Freiheiten heutiger «Revolutionäre» der Segen erteilt. Lieber möchte man Michelangelo diese Patenschaft nicht ohne weiteres zumuten.

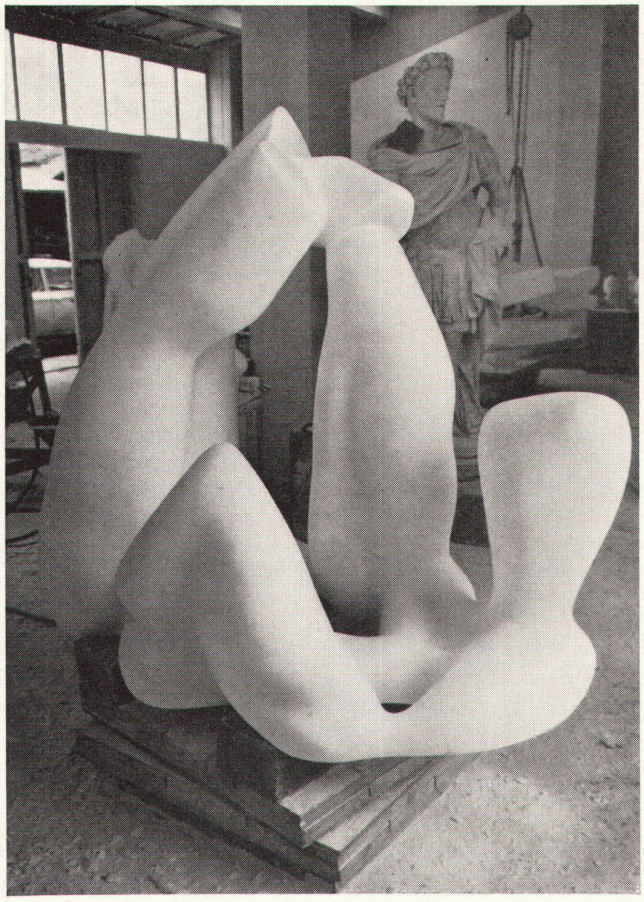
Das spezifisch Italienische dieser heutigen Dialektik der Architektursituation besteht in der bewußten Kontaktnahme mit dem europäischen Erbe, die sich – nach dreißig Jahren architektonischem Rationalismus – im Klima einer ebenso herzlichen wie stürmischen Versöhnung abspielt. Das Bedürfnis nach Kontinuität von der Vergangenheit in die Zukunft ist heute ein Anliegen von dringender Aktualität, für das die historischen Reminiszenzen in der amerikanischen Architektur der jüngsten Zeit geradezu alarmierende Symptome liefern. In Europa ist es zweifellos Italien, das auf dem Wege dieser Versöhnung mit der architektonischen Tradition Europas am weitesten vorangeschritten ist; im Unterschied zur nördlichen Backsteinromantik ist es hier nicht die anonyme Volksarchitektur, die reaktiviert wird, sondern die eigentliche Monumentalarchitektur mit ihren Domen und Palästen. Die Torre Velasca in Mailand ist zu einer Art nationalem Symbol dieser spezifisch italienischen Tendenz geworden.

Zevi bezeichnete die Ausstellung als «Mostra Popolare», als einen Aufruf an die Massen zur spontanen Begegnung mit Michelangelo – als einen Aufruf zur Überwindung der klassizistischen Klischeevorstellungen. Ein Akt des Mutes und des Optimismus: die Neuentdekkung Michelangelos für heutige Augen. Die Faszination und die Grenzen der Schau liegen in dieser Zielsetzung: «captare le masse!»

In Aufbau und architektonischer Gliederung (sie stammt von Mario de Vito und Eugenio Abruzzini) wollten die Veranstalter eine heutige Antwort vorlegen auf die schöpferischen Impulse, die von Michelangelo ausgehen. Die arglose klassizistische Vorhalle des «Museo Nazionale» war durch eine enorme horzontale Fläche akzentuiert worden, die einen bedrohlichen schwebenden Türsturz markierte, dessen Aufforderung zu demütigem Eintreten man sich willig und vorsichtig gebückt, aber fragend unterzog. Auch im Innern gebärdet sich das ausstellungstechnische Resultat dieser Wiederbegegnung mit Michelangelo als übermütiges und kompliziertes System von Flächen- und Raumeffekten, die den eintretenden Besucher umfangen und nach einer okkulten Logik auf seinem Gang durch diese an Überraschungen reiche, von Brandenburgischen Konzerten oder Elektronenmusik untermalte Darbietung begleiten. Die Sagex-Wände interpretieren die ausgestellten Photographien, Modelle und die versenkten Gipsabgüsse der Skulpturen als intensiv moduliertes, rhythmisches Reliefband, das das Thema michelangiolesker Wandgliederungen modern und abstrakt, mit standardisierten Elementen, interpretiert. Auf einem Höhenweg wird man aus den Kavernen der Ausstellung der großen Reproduktion des Weltgerichts aus der Sixtinischen Kapelle zugeführt. Kurz vor dem Ausgang, dort, wo man die Garderobe vermutet, überrascht einen das Kreuz von S. Spirito in einer kapellenartigen Nische.

Daß man ob dieser abenteuerlichen ausstellungstechnischen Interpretation Michelangelos eine Mischung aus Unmut, Ermüdung und Faszination empfindet, dürfte von der Regie dieser auf sensationelle Breitenwirkung angelegten «Mostra Popolare» durchaus beabsichtigt sein.

S. von Moos



Im Stand der apuanischen Marmorindustrie U.G.I.M.A. an der diesjährigen Fiera di Milano wurde eine Plastik Hans Arps, «Paysage Bucolique», aus Marmor vom Monte Altissimo gezeigt

Bücher

The Transactions of the Bartlett Society, 1962–63

Published by the Bartlett School of Architecture, University College, London, 1964. 98 Seiten

Es ist ein durchaus neues Phänomen, daß auf dem Niveau von «Post Graduate