

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 52 (1965)
Heft: 1: Kirchenbauten - Kirchenfragen

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: 13.01.2026

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

Jahren eine Spezies der Scheinakazie: die *Robinia hispida*. Beim Kauf sah der stachelige Stamm mit seinen paar kleinen Zweigen nicht gerade vielversprechend aus. Im Frühling darauf zeigten sich ein paar Wedel gefiederter Blätter, die oberseits dunkelgrün sind. Dieses verzweigte junge Bäumchen, es war kein Hochstamm, wuchs unscheinbar zwischen Büschen, später darüber hinaus. Es wurde breiter und bildete eine Krone. Nach drei Jahren zeigte es gegen Ende Mai ein paar traubenförmige, zartrosa gefärbte Schmetterlingsblüten, die uns entzückten. Im darauffolgenden Winter brach ein Hauptast unter der Schneelast ab, was leider typisch ist für dieses Gehölz. Neu gestützt durch einen dicken Bambusstab, die Wunde zugeklebt mit Baumwachs, überraschte uns Mai/Juni eine Blütenpracht, wie wir sie uns nie vorgestellt hatten. Jetzt, nach Jahren des Wartens, wandeln wir sechs Wochen lang unter einem rosa Blütenwunder, das gegen den blauen Himmel schillert. Die Form des Baumes ist dabei leicht und elegant, obgleich die Blüten selbst wie Trauben herunterhängen. Die Baumkrone blieb locker und lichtdurchlässig, ein Modell zum Aquarellieren. Auch im kleinsten Garten, möglichst in sonniger, trockener Lage, kann deshalb diese Scheinakazie alt werden, ohne andere Pflanzen in ihrem Wachstum zu stören.

J. Hesse

Ausstellungen

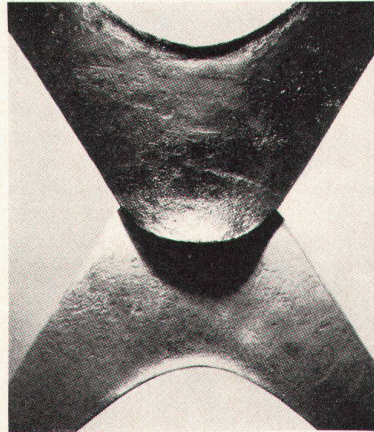
Zürich

Fritz Kühn. Stahl

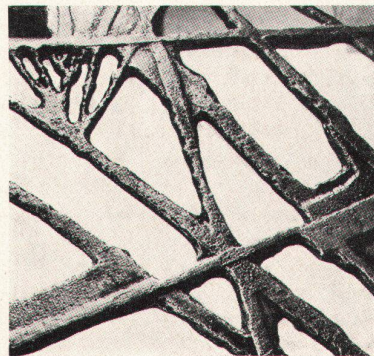
Kunstgewerbemuseum

28. November 1964 bis 10. Januar 1965

Die Ausstellung der Arbeiten von Fritz Kühn ist schon vor sechs Jahren von Hans Fischli und Willy Rotzler an die Hand genommen worden. Verwirklichung fand sie jetzt in Zusammenarbeit mit dem Museum Folkwang in Essen, das der Schwierigkeiten Herr wurde, die mit dem Wohn- und Schaffungsort Kühns verbunden sind: Ost-Berlin. Eine geborene Ausstellung für das Kunstgewerbemuseum, weil sie Taten und Fragen des praktischen Kunstschaffens vor Augen führt: für den Architekten, den Konstrukteur, den Lehrer und den Schüler, die das Schaffen eines Experimentators vor sich sehen, die Probleme, mit denen er zu kämpfen hat, das Wissen, das Analysieren und das intuitive Erfassen, dessen er bedarf. Es handelt sich um angewandte Gestaltung von Arbeits-



1



2

1 Fritz Kühn, Zweiteiliges Formelement einer großen Gitterwand. Stahlguß

2 Fritz Kühn, Detail aus einem Gittermodell. Stahl, chemisches Abtragverfahren

prozessen, von der Formbildung und von der gestellten Aufgabe her. Gründlichste materialmäßige, bearbeitungstechnische, statische, technische Kenntnisse sind die Voraussetzung für die Realisierung und das Weiterkommen. Durch den höchst temperamentvollen Drang, weiterzukommen, zeichnet sich die Arbeit Fritz Kühns aus.

Kühn, 1910 in Berlin geboren, hat in den dreißiger Jahren als Kunstschmied begonnen. Nach den wenigen Beispielen zu urteilen, vertrat er damals nicht das, worauf das Bauhaus oder Mies van der Rohe gezielt hatten, sondern die Formensprache des alternden Peter Behrens oder Muthesius oder auch die offizielle Sprache jener Zeit in Deutschland. Die Lebensdaten verzeichnen ihn auch als «Reichssieger von 1938» (!). Offenbar hat Kühn aber damals begonnen, sich mit Formfragen im Zusammenhang mit dem Material des Stahls zu befassen. Hier ist er zu neuen, grundlegenden Erkenntnissen gelangt, die dazu geführt haben, daß er im Osten wie im Westen arbeiten kann. Im Osten akzeptiert man seine Argumente für die Begründung abstrakter Formen; im Westen erhält er große Aufträge bei exponierten Auf-

gaben und von ausgezeichneten Männern wie Hillebrecht in Hannover, denen öffentliche Auszeichnungen folgten.

Was Kühn zeigt, tritt nicht mit dem Anspruch auf, «Kunst» zu sein, wenigstens nicht im Prinzip. Die Gegenüberstellung «nicht mehr geschmiedetes Eisen, sondern gestalteter Stahl» besagt an sich nichts; im Gegenteil, die kryptopathische Formulierung verwirrt eher die Vorgänge, durch die Kühn zu musterfreien, abstrakten Formen gelangt. Ein Formalphabet aus Material- und technischen Entstehungsprozessen. Für den Architekten ergeben sich aus der experimentellen Arbeit Kühns neue Möglichkeiten der Anwendung, die ihrerseits den Absichten der Architektur entsprechen. Die Ausstellung zeigt eine große Zahl der von Kühn entwickelten konstruktiven Elemente. Sie wirken auf den ersten Blick wie prachtvoll ausgeführte abstrakte Plastiken, sie sind es aber nicht. Nichts ist improvisiert, nie gibt sich Kühn mit provisorischen Lösungen bei Verbindungen oder Abschlüssen zufrieden, die bei vielen der heutigen Eisenplastikern so merkwürdig, eigentlich doch verstimmend wirken, weil sie unsauber sind.

Das ist das eine Arbeitsgebiet Kühns. Das zweite ist vielleicht noch folgenreicher. Es betrifft die Anwendung von chemischen Prozessen bei der Bearbeitung des Stahls. Zunächst: durch Ätzung, die den Stahl an- und sogar auffrißt, können formale Artikulationen erzielt werden, die in gewisser Weise der früheren, gegossenen oder gestanzten Profilierung entsprechen. Hinzu kommt eine neuartige farbige Behandlung, die nichts mit Anstrich zu tun hat, sondern die Struktur und damit das Leben des – wenn auch künstlich erzeugten – Materials bestehen läßt, ja sogar steigert. In der Ausstellung kann man an Standardformen ausgezeichnete Beispiele dieser Hervorkehrung des inneren Lebens des Materials sehen. Kühn treibt die Entwicklung weiter. Durch seine Versuche, die Oberfläche des Stahls bestimmten und sehr variierbaren chemischen Prozessen auszusetzen, treten neue Oberflächenbilder hervor, die den inneren Strukturen des Materials entsprechen, wie sie uns durch das Elektronenmikroskop zur Kenntnis gebracht werden. Es ist also ein Vorgang, der gleichsam das Innere nach außen kehrt. Er kann durch bestimmte Anwendungsformen gesteuert werden, so daß reliefartige Oberflächenstrukturen entstehen, die formal etwa ebenso geplant sind wie die formalen Ergebnisse moderner keramischer Technik. Die Ausstellung zeigt Beispiele, die ahnen lassen, daß auf diese Weise neue «Schönheitsfelder» gewonnen werden können.

In allen diesen Dingen ist Kühn ein wirklicher und für die Zukunft bedeutender Vorkämpfer und Meister. Problematisch bleibt es, wenn er selbst – wie einige Beispiele zeigen – Formen zu schaffen trachtet, die, ob er es will oder nicht, doch künstlerische Formen sind. Merkwürdig, daß diese Formen, wenn es sich um Stahl handelt, trocken und steif bleiben, während ihm bei großen getriebenen Kupferplatten von sehr starker Reliefplastizität Ausgezeichnetes und Überzeugendes gelingt. Hier wird das Materialwissen in hohem Maße produktiv. Wie Kühn seine Arbeit philosophisch unterbaut, ist weniger positiv. Merkwürdig, daß ein Mann, der sich so streng mit Technik und wissenschaftlich entstehenden Vorgängen befaßt, beim Denken in sentimentales, fast religiöses Schwärmen gerät. Es ist vielleicht zu erklären vom Temperament und dem Selbstbehauptungsdrang des Deutschen «in dieser Zeit».

H. C.

Giovanni Giacometti

Galerie am Stadelhofen

7. November bis 23. Dezember

Giovanni Giacometti, Amiets Lebensfreund und Albertos Vater, ist ein Künstlertypus, der, wie man heute glaubt, einer längst vergangenen Zeit angehört. Geruch des prima-gemalten Ölbildes, Landschaft im flimmernden Licht, Figur, impressionistisch gesehen. Vergangen, ja – aber die Wiederbegegnung in dieser kleinen, gut zusammengestellten Ausstellung lehrte, daß vieles (nicht alles)

sehr frisch und ausstrahlend geblieben ist. Das Bild als direkt umgesetzte Lebensbeziehung, die Manipulation mit aufgelösten Farbklangen, der Gestus der Formen, in dem sich Wesentliches, nicht Beiläufiges ausspricht. Man versteht, daß Giacomettis schweizerische Version des Spätimpressionismus mit Übergriffen ins Neoimpressionistische die von den Konventionen Emanzipierten des frühen zwanzigsten Jahrhunderts enthusiastisiert hat, daß sie die aufgestoßene Tür freudig begrüßten. Nicht zu vergessen auch, daß der Sohn Alberto in dieser Bilder- und Gefühlswelt aufgewachsen ist und daß sich ihm da die Handhabung der technischen Mittel der Malerei und Zeichnung eingeprägt hat. Und wenn wir genau hinschauen, so ist die Epidermis der Bronzen des Bildhauers der malerischen Epidermis der Bilder des Vaters gar nicht so fern!

Merkwürdig wirkte der in der Ausstellung befindliche Kopf des toten Segantini. Er spiegelt die Ergriffenheit Giovanni, der Segantini das Wichtigste verdankte; aber die Darstellung ist im Grund akademisch, wie im Gipsaal entstanden. Und doch vollzog Giovanni von da aus den Absprung in sein befreites Malen, damals ein Mann von mehr als dreißig Jahren. Ein Beispiel, wie aus Konstrastsituationen das Produktive entsteht.

Eine Reihe von Holzschnitten – in einer Auflage von dreißig Exemplaren von den Originalstöcken abgezogen –, zumeist Arbeiten aus den ersten Jahren unsres Jahrhunderts, erweisen sich als typische prämoderne Produkte, in denen Munch, Vallotton, vor allem aber viel Eigenes lebendig wird. Es ist wertvoll, neben den Heroen unsrer Zeit an Erscheinungen wie Giacometti erinnert zu werden. H.C.

Giovanni Giacometti, Inverno. Holzschnitt



Johann von Tschanner

Galerie Obere Zäune

1. bis 30. November

«In seiner Malerei», schreibt Gotthard Jedlicka in der 1936 erschienenen Monographie über Johann von Tschanner, «ist die gegenständliche Welt durch ihre Struktur, die Substanz durch ihre Emanation, der Raum durch die Atmosphäre, die Farbe durch ihre farbige Schwingung überwunden.» Vor den fünfzig Bildern, die aus der Sammlung Marcel Fleischmann stammten, wurde der Betrachter von zweierlei betroffen: von der Offenheit, der unmittelbaren Sinnlichkeit der Form wie von ihrem Geheimnis, von ihrer Klarheit und Präsenz wie von ihrem zeitlosen Wesen. Das kommt daher, daß die Umrisse der einfachen Dinge, zu denen sich der Maler brüderlich hingezogen fühlt, aus einem goldenen, warmen Licht

emportauschen und wieder in den Bildgrund verschwimmen. Die begrenzenden Flächen von Uhrgehäuse, Buch und Frucht des «Uhrstillebens mit Büchern» (um 1927), eines der ganz wesentlichen Werke dieses Malers, wirken wie Spiegelungen, die das Objekt selber dem Zugriff entziehen, es unantastbar machen und in den Bereich des reinen Gedankens entrücken. Der gestufte Aufbau, die Bildgeometrie, die Geschlossenheit und das Gleichgewicht in der Anordnung der Teile sind das Sinnbild für die Ordnung alles Geschaffenen, welche aus einem jenseitigen Bereich ihre Rechtfertigung empfängt. Der Auslandschweizer Tschanner studierte an der Universität Krakau Philosophie, und seine frühen ungegenständlichen Bilder, welche die Bezeichnung «Metaphysik» tragen (um 1931), sowie die Hinneigung zu den Lehren des Kubismus belegen Jedlickas Feststellung, daß Tschanner zu der Gruppe der Maler gehört, die nicht nur malen wollen, sondern auch denken müssen.

Die Ausstellung umfaßte vierzig Ölbilder, einige wenige Aquarelle und sechs Zeichnungen, alle zwischen 1925 und 1943 entstanden. Einige prachtvolle Stücke fanden sich darunter, so das hintergründige «Hut und Mantel» von 1935, der «Bahnübergang» (1930), Stillleben wie «Krüge, Flasche und Äpfel» und einige Akte, aus denen alles nur Gefällige getilgt ist zugunsten einer Klarheit, welche der Farbe ihren vollen und doch weichen Klang gibt. Lob verdienen die außergewöhnlich sorgfältig gestalteten Kataloge, welche die Galerie zu jeder ihrer Ausstellungen herausgibt. P.W.

Eugen Früh

Kunstsalon Wolfsberg

5. bis 28. November

Zum 50. Geburtstag des Malers Eugen Früh zeigte der Kunstsalon Wolfsberg einen über hundert Nummern umfassenden Werkbestand, nicht eine Übersicht, die frühe, entlegene Belege des Schaffens einschloß, sondern im wesentlichen Werke aus den vergangenen Jahren, zu denen der Maler zu unmittelbar steht, als daß er schon historische Distanz gewinnen und sie als frühere Phase seiner Entwicklung verstehen könnte. Eine Ausnahme bildeten die «Spanischen Temperabilder» und die Skizzen aus den Reisetagebüchern der Jahre 1950–1952, doch machten gerade sie deutlich, daß das beharrliche Erforschen der Grundformen und die Erhellung der Struktur ohne Umwege aus der Anschauung und dem Gefühl für die sinnliche Gegenwart der Dinge herauswächst, so sehr auch das gegenwärtige Werk auf Distanz aus-

geht, die Formen in einen strengen geometrischen Aufbau entrückt und sie auf das Zeichen, das Signet reduziert. Bevor sich nämlich die Bildelemente frei versetzen und transponieren lassen, müssen sie ihrer Individualität entkleidet werden. Dann können sie zueinander ins Spiel treten – ein Bild trug die Überschrift «Gartenschach» –; die scheinbare Addition dicht aneinander gefügter Rechtecke verwandelt sich dann in ein beziehungsreiches Auf und Ab und ein Spannen und Lösen der Teile, deren Dimension und Anordnung die Funktion ihrer gemeinsamen Grundfarbe ist. Die Farbe meidet jeden Eclat; es ist ihnen ein zartes Grau untermischt, etwas, das sie an ihre Unterlage bindet und das Gefüge dicht macht. Es überrascht darum nicht, daß einzelne Collageteile darin eingesprengt sind, um das vielfältige Spiel um neue Möglichkeiten zu vermehren. Die Bildtitel bezeichnen das Vorhaben auf das genaueste; es gibt ein rotes und ein grünes «Strandspiel». «Pflanzenglashaus» heißt ein anderes Grün-Grau-Gefüge, welches das Objekt auf eine Ebene projiziert, wo ihr Wesen sichtbar wird. Mit «Pflanzensterne» wird ein anderes Blatt bezeichnet: der Umriss der Blüte hat in der Sterngestalt ihr Modell. Immer wieder treten Titel wie «Tektonik» auf; sodann sind die Häuserkuben arabischer Städte ein beliebtes Motiv. In der «Musiktafel» von 1963 fanden sich alle diese Bildgedanken in eindrucksvoller Weise vereinigt.

P.W.

Theo Gerber – Michael Grossert

Galerie Palette

31. Oktober bis 26. November

Grossert ist 1927 in Sursee geboren, Gerber 1928 in Thun; die beiden in Basel (und – was Gerber betrifft – zeitweise in Paris) ansässigen Künstler vertraten in ihrer Zürcher Ausstellung aktuelle künstlerische Positionen, die zweifellos nicht nur für ihre Generation, sondern für die gegenwärtige Situation der ungegenständlichen Kunst in der Schweiz bezeichnend sind.

Grosserts Bronze- und Bleiplastiken sind völlig ungegenständlich aufgebaute, verschachtelte, ineinander- oder auseinanderstrebende Formationen von kompakten plastischen Elementen; handfeste und bewegte Formereignisse, an denen die roh bearbeiteten, oft geritzten, zerklüfteten oder aufgebrochenen Oberflächen der Bronze- oder Bleiformen bedekten Anteil haben. Das plastische Geschehen ist wie von einer dumpfen Unruhe durchpulst: es ist das Erlebnis bewegter figürlicher Szenen, das hier in ganz ungegenständlichen Formen be-

wältigt wird. Ein Aufbruch zurück zum Figürlichen? – Sicher nicht zu figürlichen Motiven, nicht zur Erscheinung der menschlichen Gestalt, denn es fehlt jede Andeutung an Anatomisches. Figürliches ist hier nicht als sichtbare Gestalt nachgeschaffen, sondern als umfassende Erlebniszone des Künstlers in ungegenständlichen Gebilden neu formuliert. Dies ist vielleicht nichts Neues; vom Methodischen her könnte man sogar an Arp denken, mit dem Grossert stilistisch überhaupt nichts zu tun hat. Grossert realisiert dieses künstlerische Programm in einer Formensprache, die einerseits an Wotruba, andererseits an Chillida denken läßt. Seine individuelle Vibration äußert sich im tänzerischen Schwung dieser Gebilde, die oft den Reiz spielerischen, equilibristischen Jonglierens mit Formen und Formgelenken haben. Die schönen Zeichnungen geben Einblick in die rationale Organisation von Grosserts Plastiken; eine Welt abseits des Dramatischen, nicht immer fern des Rhetorischen.

Theo Gerber scheint Grossert in vielem geistesverwandt. Er hat eine ähnliche handwerkliche Unbestechlichkeit; die Farbmaterie wird ernst genommen und in differenzierter, dynamisch belebter Ursprünglichkeit vorgewiesen: im Resultat empfindet man einen ähnlichen Grad «materischer» Dichte und Konsistenz wie bei Grossert. Gerbers Farbe, in Pinselhieben aufgesetzt, kann in festlichen Farben etwa als «hommage à Delacroix» auftreten, oder aber sie verbindet sich zu fluktuierenden, den Bildraum umkreisenden und bestimmenden Farbströmen, die sich bisweilen zu atmosphärischem Dunst auflösen scheinen. Dabei stellen sich gerne landschaftliche Erinnerungen ein – Assoziationen gegenständlicher oder mythischer Art, die Gerber bisweilen als «Hades», «paysage maritime», «pays inconnu» oder «Atlantis» malerisch präzisiert. Dieses letzte Bild realisiert eine nicht zufällig an Monets Seerosen erinnernde Bildvorstellung: auf dem Rückweg von der ungegenständlichen «peinture» im französischen Sinne zur Welt der sichtbaren Erscheinungen.

Beide Künstler interessiert die sichtbare Umwelt nach wie vor weniger als Erscheinungsrealität, vielmehr als umfassende Erlebnisrealität. Die Ausstellung in der «Palette» brachte keinen feurigen Wein, aber sie spiegelte in überzeugenden, vielleicht sogar typisch schweizerischen Beispielen aktuelle Aspekte heutiger Kunst.

S.v.M.

Hermann Goepfert. Reflektorbilder

Galerie Beno

4. bis 28. November

Der 1926 geborene Frankfurter Hermann Goepfert ist am Optisch-Kinetischen interessiert. Seine Reflektorbilder – eigentlich mehr «objets» – bestehen aus Aluminiumflächen, die durch Ritzung partiell strukturiert sind. Vor ihnen befinden sich aus Aluminiumblech geschnittene Formen, bald aus dem Grund herauswachsend, bald vor ihm stehend. Optische Bewegung entsteht durch Reliefspiegelung; kinetisch sind sie durch das dünne Material, das bei einigen Beispielen auch durch Federn beweglich gemacht werden kann. Die Dinge sind hübsch; aber mir scheint, die Substanz, das heißt die Summe des geistig darin Beschlossenen, erschöpfe sich rasch, so daß bestenfalls ein angenehmer visueller Spaß übrigbleibt. (Was übrigens weniger schädlich ist als Pseudo-Tiefgang.) Was aber doch bedenklich stimmt, ist die unsorgfältige Ausführung in der Art, wie das Blech geschnitten, wie es verschraubt und befestigt ist. Wir sind gewiß nicht für geschleckte Perfektion, und wenn eine starke innere Kraft sich in rohem, rauhem technischem Vortrag äußert, fordern wir nicht Glätte und konfektionierte «Schönheit». Aber bei Gebilden, wie sie uns Goepfert vorführt, verlangt unser äußeres und inneres Auge technisches Durchdenken, technische Phantasie, die in den formalen und in den Gliederungsfunktionen zur Erscheinung kommt. Wenn es sich der Gebildeverfertiger technisch zu leicht macht, so mag dies auch ein Zeichen innerer Oberflächlichkeit sein. Der Faktor Arbeit – ein eminent geistiger Faktor im Bereich des Künstlerischen – ist zu kurz bemessen.

H. C.

Roberto Sebastian Matta

Gimpel & Hanover Galerie

3. November bis 7. Dezember

Der 1912 geborene Chilene Matta, der seit langem in den großen europäischen und amerikanischen Ausstellungen erscheint, hatte sein Zürcher Début. Ein merkwürdiger Maler – und neuerdings auch Bildhauer –, versponnen und in seltsamen Formbildungen sich ausdrückend, von denen etwas Unheimliches, banal gesagt etwas Ungemütliches ausgeht. Als junger Architekt arbeitete er in den dreißiger Jahren im Atelier Le Corbusiers, ohne daß Spuren in seinen Werken zu sehen wären. 1962 erhielt er den Marzotto-Preis. Eine Randgestalt, aber doch mit den Zentren dessen, was in der Kunst geschieht, verbunden.

Zwei Typen von Bildern – alle aus den letzten Jahren – waren zu sehen. Abstrakt surrealistische insofern, als mechanisch scheinende Gebilde in manchmal wattigen, wolkigen imaginären Räumen stehen, kreisen, schweben. Beklemmende Vorstellungen in kalten, unfreundlichen Farben. Aber doch suggestiv in dem, was ausgesagt wird. Während bei diesen Bildern das Kleinfigurige (nicht Miniaturhafte) das Bild bestimmt, beruht der zweite Typus aus proportional großen mechanischen Figuren. Die Konturen sind hervorgehoben, die Farbskalen kontrastreich, ohne daß eigentliche Farbigkeit zustande kommt. Im Gegensatz zu den bewegt wirkenden, in stillem Zischeln tönenden Bildern des ersten Typus sind die des zweiten statisch, in der Fläche verharrend. Aber auch hier ist es die mechanische Gespensterwelt, die das Bild evoziert. Anthropomorphe Anspielungen sind unverkennbar, auch Beziehungen zu exotischen Primitiven. Bei diesen zweiten Typen gelingt Matta Eindrückliches, auch in der farbigen Haltung, in deren braunen Ockertönen eine ausgesprochene und starke Persönlichkeit zum Ausdruck kommt. Persönliche Intensität zeichnet auch die Skulpturen aus. Mechanische Figuren, paarweise, die sich bestrahlen, attackieren, die diskutieren. Menschen aus Dornen und Astwerk – zweifellos ernst gedacht und in mehr als einer Beziehung Spiegelung dessen, was heute zwischen Menschen vorgeht. Gonzales ist die Quelle dieser Skulpturen Mattas. Aber gerade von hier aus werden die Grenzen klar, die ihnen gesetzt sind. H. C.

Equipo 57 – Cuenca, Duart, Duarte, Ibarrola, Serrano

Galerie Suzanne Bollag

6. November bis 8. Dezember

Die junge spanische Gruppe, die vor zwei Jahren schon einmal bei Suzanne Bollag zu sehen war, arbeitet insofern kollektiv, als die Werke in wechselseitiger Diskussion entstehen. Kollektiv auch darin, daß die Arbeiten nicht unter dem Namen der Autoren gezeigt werden. Der Betrachter und wohl auch der Käufer braucht nicht zu wissen, wer was gemacht hat.

Die Ausstellung bestand aus drei Gruppen: Ölbildern, Glasätzungen und Drahtplastiken. Verbunden sind sie durch das, was man konkretes Gestaltungsdenken nennt. Klar, wenn auch auf Grund komplizierter Formzusammenhänge aufgebaut und ablesbar, in geometrischen Bereich eingebaut. Die Ölbilder bestehen aus monochromen Flächen in mattem

Farbaufrag. Sie sind sehr genau und sauber gearbeitet. Zum Teil Derivate von Arpschen Formen, zum Teil kaleidoskopische Schnitte, die nicht auf dreidimensionale Wirkungen zielen. Flächenspiel in sich.

Die Glasätzungen zielen ihrerseits (vielleicht sekundär) gerade auf das Dreidimensionale im Sinne darstellender Geometrie. Die gewölbten Formen erscheinen gesteigert durch das Spiel des Lichtes, das vom Material des Glases und der feinen Relieferung der Ätzung ausgeht. Sehr exklusiv, vielleicht auch verspielt durch die teilweise Verwendung von schwarzen Gläsern, die, je nach Stellung und Haltung des Betrachters, das Gebilde nur momentan sichtbar machen, fast nur ahnen lassen. Diese Schwärze – ist sie spanisches optisches Gut?

Die Drahtplastiken – Gebilde von 40 bis 60 cm Höhe – sind seriell aufgebaut mit einfacher, das heißt mehrfacher Wiederholung des Grundelementes. Flächenverwindungen, wie sie Pevsner in den zwanziger Jahren ins Spiel gebracht hat. Im Vergleich zu den Glasätzungen sind sie weniger kurzweilig.

An ihnen wird am deutlichsten, welchem Feld alle diesmal gezeigten Arbeiten des «Equipo» angehören. Sie sind «objets», bei deren Entstehen die mit Naturvorgängen verbundene Emotion, die im Menschen kocht, ihn plagt, ihn steigert, eine sekundäre oder noch entferntere Rolle spielt, im Gegensatz zum Werk der Kunst, für das sie primäre Bedeutung besitzt. Im speziellen Fall der «Equipo» sind es angenehme «objets», frisch, jung und der Umwelt der Jungen adäquat.

H. C.

Ivan Generalic und die Schule von Hlebine

City Galerie

20. November 1964 bis 9. Januar 1965

Naive Malerei – ein empfindliches Gebiet. Echte Naivität existiert und ist wundervoll. Kein Wort darüber zu verlieren. Aber wie weit der naive Maler das Licht und die unvermeidlichen Umtriebe der Öffentlichkeit ertragen kann, ohne im Kern seines Wesens und seiner Arbeit Schaden zu erleiden – hier liegt das Problem. Seine ganze Tragik ist in der Ausstellung des Jugoslawen Ivan Generalic zu spüren. 1930 ist er als Sechzehnjähriger entdeckt worden. Heute ist es eine Produktion. Geblieben sind die volkstümlichen Stoffe – aber sind sie nicht leer geworden? Geblieben ist die lebenswerte, gedrungene Formensprache, die Unbeholfenheit der Gestik – aber droht nicht Schematismus? Geblieben sind die Töne der Farben – aber ist es jetzt

nicht von erschreckender Glätte (nicht wegen der Hinterglastechnik!)?

Die neben Generalic gezeigten jugoslawischen Naiven bilden mit ihm zusammen eine «Schule». Nichts, was der wirklichen naiven Kunst ferner wäre als Schulbildung. Nichts ferner als irgendwelche Form des Betriebes, der mit diesen Dingen getrieben wird. Die unberührte Volkskunst ist ein Geschenk, das in seinem eigenen Bereich lebt.

Die große Ausnahme Henri Rousseau bestätigt die Regel. H. C.

Solothurn

Amerikanische Malerei

Galerie Bernard

31. Oktober bis 8. Dezember

Der Leiter der Galerie Bernard sieht in der Aufgabe, die seiner Galerie in einer kleinen Stadt zufällt, auch die Verpflichtung, informative Ausstellungen zu organisieren. So unternahm er den Versuch, im Rahmen der räumlichen Möglichkeiten seiner Galerie Einblick in die zeitgenössische amerikanische Malerei zu geben. Die Ausstellung umfaßte etwa 50 Werke von 26 amerikanischen Malern, wobei darauf verzichtet wurde, große Leistungen besonders herauszustellen. So ergab sich eine instruktive Breite, durch welche das Ausstellungsziel in hohem Maße erreicht wurde. Die jüngeren Maler waren meist mit wichtigen Werken vertreten, während es von Organisation und heutigen Möglichkeiten her durchaus verständlich ist, daß von den großen Malern eher kleinere Formate ausgestellt waren. Der Raum, in dem diese Werke von Pollock, de Kooning, Kline, Tobey, Francis und Riopelle vereinigt waren, war ein Meisterkabinett, das auch demjenigen, der das Programm der Kunsthallen von Basel und Bern, des Kunsthauses von Zürich sowie die Aktivität einiger wichtiger Schweizer Galerien verfolgt, Überraschungen zu bieten hatte. Es wurden hier nicht Nebensächlichkeiten, sondern kleinere Werke von hervorragender Qualität gezeigt. Pollocks «Eye Scape, 1952», de Koonings «Black and White Composition, 1951» und «Meg, 1957», Klines «Composition, 1961», das Aquarell von Riopelle und die Qualität der Tobey's und Francis vermochten auch verwöhnte Kunstfreunde zu begeistern. Da das Ausstellungsgut von durchwegs hoher Qualität war, wurde diese faszinierende Ausstellung zu einem besonders Ereignis, dessen Interessensbereich weit mehr als die Region umfaßte.

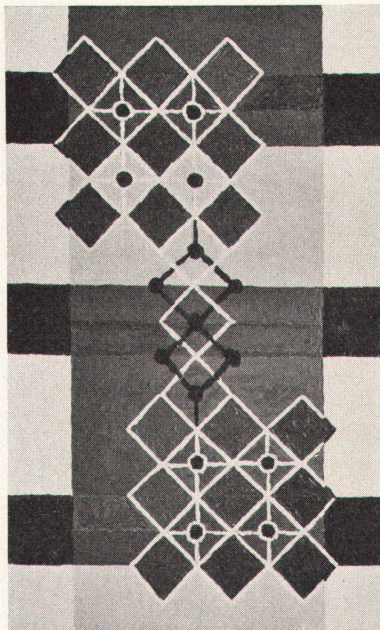
Ein besonderer Anreiz ging neben der



1 Michael Goldberg, Janus Still Life, 1955

2 Alfred Jensen, Insight, 1959. Privatbesitz Solothurn

Photos: Roland Schneider



2

Qualität der Werke davon aus, daß in dieser am Thema gemessenen kleinen Ausstellung, die auf vieles, das eine Bereicherung und Ergänzung geboten hätte, verzichten mußte (wohl auch von den Kosten her!), doch ein konzentrierter Entwicklungsablauf ablesbar wurde. Die Werke aus den letzten Jahren der Maler jener Generation, die anfangs der vierziger Jahre einen entscheidenden Impuls durch emigrierte europäische Maler und das Schaffen von Picasso und Miró

erhielten, erschienen klassisch, rein. Es sprach mehr Protest und Heftigkeit aus den Bildern der auf sie folgenden jüngeren Maler wie Michael Goldberg oder Norman Bluhm. Das Schaffen jener, die in den Nachkriegsjahren nach Paris übersiedelt waren, stand in erkennbarem Kontrast dazu, etwa in der Form, daß man zu behaupten wagt, in ihrem Werk habe die Auseinandersetzung mit der damals noch bedeutenden und wirksamen Ecole de Paris einen harmonisierend und verfeinernd wirkenden Niederschlag gefunden.

In einem Raum zusammengefaßt waren Werke der jüngeren, in Amerika schaffenden Maler Held, Noland, Louis und Avedisian, denen Jensen beigesellt war. Man war versucht, in dieser Malerei nur Reaktion zu sehen, doch ist ihr Fundament wohl prinzipiell verschieden, ist eigentliches Schaffen einer neuen Bildwelt. Diese klare, eindruckliche Malerei zeugt für die künstlerische Potenz Amerikas, das heute laufend neue Impulse nach Europa zu tragen vermag, wo action painting noch oft fleißig geübt wird. Vom Durchbruch der vierziger Jahre zu den monumentalen Tafeln der jungen Maler glaubte man, sofern man an eine Reihe und nicht an parallele Erscheinungen denkt, eine Beruhigung des Bildes, eine Entwicklung vom Hektischen zum bewußten Komponieren festzustellen. In die Ausstellung nicht aufgenommen war die Pop Art.

In Solothurn und seiner Region ist man für Ausstellungen dieser Wichtigkeit in einer privaten Galerie besonders dankbar, weil momentan die öffentlichen Institute und die Kunstvereine über keine Räumlichkeiten verfügen, die ihnen die Durchführung eines Ausstellungsprogramms erlauben.

a. k.

St. Gallen

Jean-François Comment

Galerie zum gelben Hahn

10. November bis 5. Dezember

Am reinsten vermag sich Comments Begabung für die Farbe in monochromen Malereien zu entfalten, in die zeichnerisches Beiwerk dicht eingebettet ist. Hier halten sich die wenigen, spritzig hingesetzten Andeutungen einer Bildstruktur in angemessenen Proportionen. Wenn er Hell-Dunkel-Kontraste anstrebt, gerät die Bildwirkung oft aus der Balance. Die spontane malerische Ausdrucksfähigkeit verliert sich dann in Formlosigkeit.

R. H.

Afro

Galerie im Erker

14. November 1964 bis 10. Januar 1965

Der 1912 in Udine geborene Maler, der heute an der Kunstakademie in Rom unterrichtet, ist mit 34 Malereien aus den Jahren 1957 bis 1963 hervorragend vertreten. Neben kleineren Arbeiten von hoher Qualität sind mehrere umfangreiche Werke ausgestellt, die eine gute Vorstellung vom neueren Schaffen des Italieners vermitteln. So großräumig, frei seine Malereien angelegt sind, so behutsam geht der Künstler vor, auf alle heftigen Effekte verzichtend. Mit lasierendem Farbauftrag die Bildwirkung langsam verfestigend, verteilt er Hell-Dunkel-Werte, fügt zurückhaltend Farben und zeichnerische Elemente ein, indem er die spontane Frische der ersten Anlage beizubehalten weiß.

R. H.

Lausanne

Tapisseries inédites

Galerie l'ynedjan

du 12 novembre 1964 au 3 janvier 1965

La présentation de ces huit grandes tapisseries de maîtres de la peinture contemporaine comportait quelque chose de plus que les habituelles expositions du genre. Il ne s'agissait pas en effet de la réunion de quelques belles pièces empruntées à la production courante, mais de l'aboutissement d'une entreprise dont on a immédiatement jugé l'intérêt. Car fort attiré par la tapisserie dont il n'ignore aucun problème, M. l'ynedjan n'est pas un amateur passif, et il a résolu de se faire éditeur. Et ayant obtenu l'accord de quelques grands artistes et la collaboration d'hommes de métiers, tels M. Michel Tourrière, directeur de l'Ecole Nationale d'Arts Décoratifs d'Aubusson, et M. Pierre Baudoin, il a présidé à la réalisation de pièces qui sont, à tous points de vue, exceptionnelles. Tirées à un très petit nombre d'exemplaires (au maximum six, le plus souvent trois), elles ont bénéficié d'un soin tout particulier, tant dans l'élaboration que dans l'interprétation par les lissiers des intentions des peintres, ou dans l'exécution.

La tapisserie, rénovée autour des années trente, souffre aujourd'hui à nouveau, notamment de l'influence de la mode et d'un engouement qui entraîne à la facilité. Le fruit des efforts des pionniers modernes risque d'être compromis par le relâchement consécutif à la commercialisation, la quantité dans la production ayant tendance à prendre le pas sur la

qualité. Ici, on n'a ménagé ni son temps ni sa peine, le seul objectif étant de s'approcher autant qu'il se pouvait de la perfection technique mise au service de l'esprit créateur. Et on ne peut qu'applaudir à la réussite.

Deux pièces de Georges Braque retiennent avant tout l'attention. L'une, comportant un dessin linéaire sur un fond uni, «Perséphone», l'autre, «L'oiseau», de deux mètres sur près de trois, faite de large taches aux contours évoquant un peu les découpages, puissante de forme et sobre de couleurs comme la plupart des ultimes œuvres du maître qui en contrôla l'exécution mais n'en put voir l'achèvement. «L'aube», de Beaudin, est tout aussi monumentale d'esprit et subtile de tons dans des harmonies un peu froides mais d'une extrême distinction. On a également admiré particulièrement les trois tapisseries d'Estève dont le style souple et robuste, le talent de coloriste conviennent fort bien à la grande décoration, l'une jouant sur quelques notes d'une gamme gris-noir, les deux autres, dont une de très grandes dimensions, laissant éclater les chaudes harmonies de sa palette habituelle. Les deux dernières pièces étaient dues aux cartons de Charles Lapicque. Deux vastes compositions dans lesquelles, nous semble-t-il, l'artiste a donné le meilleur de lui-même. Son esprit réfléchi, quasi-scientifique devait l'amener à approfondir longuement les problèmes de la composition murale, et il a apporté à chacun d'eux l'exacte solution. C'est la richesse du thème, la prodigieuse vitalité accentuée encore par l'éclat des couleurs

s'alliant à une très savante répartition de notations multiples mais jamais superflues. De tous, Lapicque est peut-être celui qui a le plus le sens du monumental et en domine le mieux le style, et celui aussi, sans doute, dont l'esthétique tire les plus larges bénéfices de la laine.

Toutes les tapisseries ont été tissées à Aubusson et à Felletin, dans les ateliers les plus réputés. Nous avons été sensible, quant à nous, au fait que soit née en Suisse l'initiative d'une si belle entreprise, grâce au goût très sûr d'un courageux éditeur.

G. Px.

Grenchen

Othmar Zschaler

Galerie T. Brechbühl

7. November bis 3. Dezember

Der Berner Goldschmied Othmar Zschaler braucht nicht vorgestellt zu werden. Er ist ein in der Schweiz anerkannter, in Deutschland und anderswo bekannter Exponent seines Handwerks. Nach Ausstellungen 1959 und 1962 stellte die Galerie Brechbühl, die – als leider seltener Fall – in ihre Tätigkeit auch Gebiete aufgenommen hat, die sonst Kunstgewerbemuseen zufallen, seinen neuen Schmuck aus: einige Anhänger und wenige Broschen, in Vitrinen tadelloso präsentiert. Mit den Maßstäben von Karat und Feinheit waren sie nicht zu erfassen. Diese Schmuckstücke waren handwerklich vollendet, sauber in der Funktion, tragbar und vor allem geprägt durch Zschalers Persönlichkeit als Gestalter. Diese Qualitäten gaben ihnen den Wert und machten sie zu Kostbarkeiten. Gegenüber Arbeiten, wie sie 1961 im Kunstgewerbemuseum Zürich, 1962 in Grenchen und noch 1963 bei Teo Jakob in Bern ausgestellt wurden, gab Zschaler seinem neuen Schmuck eine entscheidende Erweiterung und Bereicherung. Früher brachte er den Charakter und die Eigenwirkung von Gold, Silber und Edelsteinen, aber auch von ungebräuchlichen Materialien wie Ebenholz, Schiefer und Stahl durch minimale, aber äußerst präzise Formgebung und durch einfache, oft verblüffende Schliffe voll zur Wirkung. In den neuen Stücken kam stark ein Strukturen- und Formvokabular zum Ausdruck, das sich des Materialcharakters als Mittel bedient und das Schmuckstück zu einem persönlich geprägten Werk werden läßt. Othmar Zschalers Schmuck ist längst aus der weitgehenden An-

onymität des Handwerks herausgetreten zu einer persönlichen, eigentlichen Schöpfung. a. k.

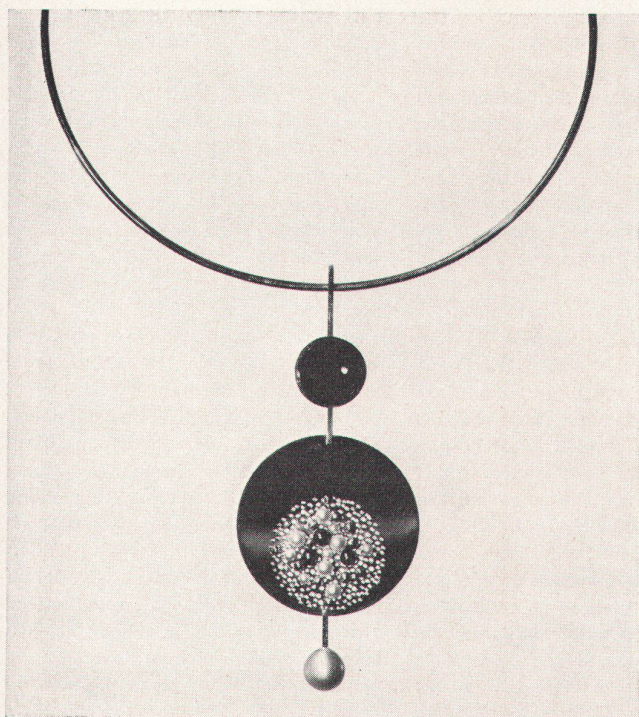
Genève

«Rencontres»

Galerie Krugier & Cie

du 5 novembre au 23 décembre

Sous le titre «Rencontres», la Galerie Krugier, qui jusqu'ici s'est signalée par ses remarquables expositions anthologiques de grands peintres du début du siècle, a réuni les œuvres d'une trentaine de jeunes peintres et sculpteurs venus de tous les horizons. C'était une fort intéressante confrontation, un florilège de tendances les plus diverses, en dehors de toute prise de position autre que le désir de soumettre au public en même temps les différents aspects des recherches actuelles et celui de donner un exemple de la vitalité de l'art jeune actuel. De par la différenciation et les oppositions qui la caractérisaient, cette exposition avait vaguement cet effet explosif que l'on peut attendre d'un mélange chimique audacieux. Chaque apport, même s'il n'était pas en soi absolument convainquant, contribuait à renforcer l'atmosphère générale d'une sélection très internationale où voisinaient Italiens, Allemands, Hollandais, Belges, Anglais, Portugais, Israéliens, Espagnols, Français, Américains, Suisses, etc. Certains étaient déjà fort connus, comme les frères sculpteurs Arnaldo et Gio Pomodoro, Lucio Del Pezzo, Horst Antes, Jean Ipoustéguy, Maryan – pour ne pas parler des Suisses Luginbühl, Presset, Lecoultré, Liegme et Schaffner. Le Pop-Art n'en était naturellement pas absent, malheureusement sous forme de succédanés européens, ce qui ne peut surprendre à notre époque où la plus petite idée originale se voit immédiatement exploitée par les armées de suiveurs. L'expressionnisme, figuratif ou abstrait, était mieux servi, par Horst Antes, par exemple, l'un des meilleurs jeunes peintres actuels, Jacques Grinberg, d'origine bulgare mais actuellement à Paris, un remarquable portrait de Maryan, un Français: Bernard Rancillac, qui a le sens de la couleur et une certaine ampleur de style, mais qui certainement manque encore de maturité, et un jeune Londonien, David Hockney. On a noté un talent très sûr: Jorge Castillo, Espagnol d'une grande finesse d'expression, aussi subtil dans le dessin et le lavis que dans les compositions à l'huile où il témoigne en outre d'un sens très sûr de la composition. Plus délibérément abs-



Othmar Zschaler, Halschmuck. Gold, Onyx, weiße und schwarze Perlen

trait, l'Italien Valerio Adami se montre très raffiné dans l'accord des méandres d'un dessin très sensible et d'une polychromie nuancée.

Quelques personnalités dominaient évidemment l'ensemble. Del Pezzo, l'un des plus talentueux représentants du nouveau réalisme italien, le puissant Luginbühl, Ipoustéguy et ses formes rondes et ramassées, Presset dont les sculptures récentes témoignent d'un très beau travail en profondeur, et les frères Pomodoro qui chacun dans leur style sont de remarquables praticiens. Mais la vraie révélation fut sans doute ce Vic Gentils, Anglo-Belge, qui parvient à révolutionner la technique pourtant bien banalisée aujourd'hui des assemblages. Unique source de son matériel: des pianos démontés. Mais tout est dans la manière, et si d'une part Gentils enchante par l'esprit de sa création, il éblouit par sa technique. Au contraire du bricolage, ses montages sont exécutés avec un soin d'orfèvre.

G. Px.

Frank Lobdell

Galerie D. Benador
du 20 novembre au 31 décembre

Certains artistes retiennent d'emblée l'attention par une certaine autorité du geste, une manière de certitude qui, sans exclure l'inquiétude intellectuelle, s'exprime dans la touche, le savant et ferme équilibre de la composition, voire la qualité des pâtes colorées, toutes vertus qui dénoncent le peintre-né. On sent que pour ceux-là, la peinture n'est pas un moyen d'expression choisi parmi d'autres, mais une voie prédestinée. Frank Lobdell est du nombre, et fait partie par conséquent de cette catégorie d'artistes que l'on est heureux de découvrir, et un peu froissé d'avoir jusqu'alors ignorés. Frank Lobdell est un produit de la célèbre école du Pacifique et, en tant que tel, attire une fois de plus l'attention sur les personnalités qui constituent la jeune peinture américaine. Il est né à Kansas City en 1921, fut élève de Cameron Booth dans le Minnesota, et après avoir servi durant la guerre comme lieutenant d'infanterie, a achevé sa formation à l'Ecole californienne des Beaux-Arts de San Francisco. Entre-temps, il a déjà remporté la première d'une série de récompenses qui viendront consacrer son talent. Il est depuis 1957 professeur à San Francisco, a exposé à la Biennale de São Paulo comme à d'autres grandes collectives, et se manifeste régulièrement dans d'importantes galeries californiennes et new-yorkaises.

La Galerie Benador a eu le mérite de présenter sa première exposition particulière en Europe, et de nous le révéler.

Comme beaucoup de peintres actuels, Lobdell travaille à l'huile dans de grands formats, des compositions généralement à une seule dominante, parcourues de larges mouvements graphiques et de quelques taches monochromes. Parfois la forme linéaire cède le pas à de plus larges surfaces dont les contours s'effrangent sur un fond d'ondes mouvantes. Dans les deux cas, on n'échappe pas à la fascination qu'exerce une morphologie qui doit tout à un fertile esprit d'invention d'une incontestable puissance dramatique.

On retrouve la même vigueur créatrice dans les gouaches et les aquarelles, avec quelque chose de peut-être encore plus sensible et de plus tourmenté dans les dessins.

On reparlera sans doute encore beaucoup de Frank Lobdell de ce côté de l'Atlantique.

G. Px.

Echandens

Cima

Galerie Kasper
du 21 novembre au 31 décembre

Après une interruption de quelques mois, la Galerie Kasper a repris son activité dans ses nouveaux locaux, à Echandens où elle fait partie d'un Centre d'art aux multiples et, pensons-nous, fécondes activités. Ce déplacement au château d'Echandens semble s'inscrire dans un mouvement assez général en Suisse romande de décentralisation.

Pour sa réouverture, elle avait accroché une intéressante collection d'œuvres contemporaines réunies sous l'enseigne d'Art fantastique, qui fut partiellement déjà montrée ailleurs. Elle a poursuivi par la présentation de l'œuvre récente d'une jeune artiste que l'on peut considérer comme bien représentative de la nouvelle vague italienne. Annalisa Cima, qui est aussi musicienne, a reçu une très solide formation philosophique avant de se consacrer aux Beaux-Arts qu'elle a étudiés, sculpture et peinture, à l'Académie de Bergame où elle vit. C'est donc un peintre nourri de culture, rompu aux exercices de dialectique, et d'une très vive intelligence, dont la démarche picturale est conduite par les spéculations d'une pensée rigoureuse, ce qui n'exclut nullement la sensibilité. Tout au plus la voyons-nous, au moment où elle entreprend de prendre la mesure de l'univers de sa génération et de se situer au milieu de lui, se placer directement sur le plan cosmique. Ses expériences, ses vues particulières ne s'expriment dans ses tableaux qu'en termes d'une portée générale.

rale, bien que d'une signification précise. Cette position elle-même commande son orientation esthétique qui nous la ferait classer, la plupart du temps, mais pas toujours, parmi les peintres figuratifs. Il semble que les personnages à travers lesquels elle s'exprime soient exclusivement les quatre éléments: la terre, l'eau, l'air et le feu. Par eux et grâce à une judicieuse mise en scène, elle crée des spectacles extrêmement dramatiques et hautement colorés, peints avec assurance et parfois une certaine fougue. Ses toiles, qui s'intitulent «Fragments gnostiques», «Inférence du passé au futur», «L'autre alternative», ou «Pensée axiocentrique», sont des œuvres vigoureuses et ne correspondent nullement à ce que l'on est souvent enclin à imaginer lorsque l'on parle de peinture féminine.

L'exposition de cette jeune artiste de talent qui, depuis 1960, a déjà remporté plusieurs récompenses importantes, en Italie et en France, nous a révélé une fort intéressante personnalité qui, tournant le dos à la facilité, s'engage visiblement dans des recherches ambitieuses et riches de promesses.

G. Px.

Biel

25 Berner und Bieler Künstler

Städtische Galerie
17. Oktober bis 22. November

Seit zwei Jahren habe sich vor allem in Bern der Charakter der Berner Kunst in ein weites Feld des Experimentes gewandelt, schrieb Dr. Harald Szeemann im Katalog dieser Ausstellung. Sie wolle den Besucher mit diesen neuen Richtungen konfrontieren. Man schätzte diese Ausstellungsidee sehr. Die Ausstellung hinterließ aber einen zwiespältigen Eindruck. Oft bezweifelte man das wirkliche Experiment, empfand einige der ausgestellten Werke als Nachhinken und vermutete bei andern, daß sie weniger aus echtem künstlerischem Suchen, sondern eher aus der Angst, nicht aktuell genug zu sein, entstanden waren. Man fand auch Werke von Künstlern, deren früheres Schaffen bereits weit umher bekannt war, die mit Deutlichkeit darauf hinwiesen, daß ihre künstlerische Kraft bereits erschöpft ist. Es mochte sein, daß einige Künstler durch diese Ausstellung in einer extremen Übergangsphase erfaßt wurden. Man vermißte die profilierten Leistungen der heutigen Berner Kunst. Zwei Werkgruppen erfreuten: die Arbeiten von Meret Oppenheim, die sich immer wieder zu erneuern vermag, und die Bilder von Paul Lehmann. Lehmann hatte das vielleicht weiteste und mutigste

Experiment unternommen. Er hatte sein bisheriges Werk abrupt abgebrochen. Seine neuen Bilder lebten nicht von den Effekten der Pop Art, nicht von fremder Suche, sondern von seiner reichen, vielschichtigen Persönlichkeit. Er fand eine vielversprechende, ihm gemäße Malerei.

a.k.

Bern

25. Ausstellung der Gesellschaft schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen Kunstmuseum

1. November bis 8. Dezember

Die mehr als ein halbes Jahrhundert alte Gesellschaft schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen legt alle zwei bis drei Jahre Rechenschaft ab über ihr Schaffen. Diesmal war die immer mehr Mitglieder umfassende Organisation mit ihrer Gesellschaftsausstellung Gast des Berner Kunstmuseums, welches ihr drei Stockwerke zur Verfügung stellte. Je nach Kunstgattung durfte das einzelne Mitglied fünf bis sechs Werke einsenden. Aus 1400 Werkproben hat die Jury 384 Arbeiten von 112 Malerinnen, 20 Bildhauerinnen und 33 Kunstgewerblerinnen ausgewählt, Werke von 165 Künstlerinnen also, wobei auf eine Autorin zwei bis drei Werke entfielen. Daß der Besucher in den meisten Fällen mehr als ein Werk der jeweiligen Künstlerin zu sehen bekam, war erfreulich, konnte er sich doch auf diese Weise ein gutes Bild von der einzelnen Persönlichkeit machen.

Bei den sehr zahlreichen ungegenständlichen Gemälden ließ sich beinahe durchwegs ein französischer oder amerikanischer Einfluß feststellen. Damit ist jedoch wenig gesagt, zeigte doch jedes einzelne Werk einen ganz persönlichen Stil: transparent und kristallklar sind die Kompositionen von Emmi Adler, dunkeltonig und warm diejenigen von Lotti Krauss; an Lenz Klotz erinnert entfernt die Reliefmalerei von Muriel Blancpain; heiter bewegt ist die lichte Malerei von Esther Brunner, von ruhiger Spannung erfüllt sind diejenigen von Nell Gattiker, Marietta Gulotti und Fridel Sonderegger. Daneben beeindruckten vor allem die Stilleben von Claire Brunner, Danielle E. Cuenod, Lison Favarger, Céline Robellaz, Trudy Schlatter sowie die Landschaften und Interieurs von Maya Armbruster, Marie-Claire Bodinier (Radierungen), Marguerite Frey-Surbek, Susanne Schwob, Violette Goehring, Marcella Grundig, Hilde Mala-Reiwald, Ruth Stauffer und, ganz besonders, die Figurenbilder von Erica Stettler-Schnell. In

märchen- oder gespensterhafte Regionen wiesen die Bilder von Louba Buenzod, Claude Estang, Rena Hubacher, Alice Jaquet und Maria Übersax. Unter den wenigen und durchwegs guten Bildhauerinnen fielen besonders auf: Nelly Bär, Charlotte Germann-Jahn, Mariann Grunder und Hildi Hess. Zahlreiche kunstgewerbliche Arbeiten beschlossen die schöne, abwechslungsreiche, durch ihre Spontaneität erfrischende Schau: Teppiche und Wandbehänge von Lissy Funk, Elisabeth Giauque, Lilly Keller und Silvia Valentin; Keramikarbeiten von Heidi Hess, Margrit Linck und Ursel Luginbühl. Damit ist nur ein kleiner Teil der ausstellenden Künstlerinnen genannt, wobei die Auswahl mehr oder weniger zufällig bleiben mußte. Die durchschnittliche Qualität der Werkproben war gut, und der Eindruck, den man mit nach Hause nahm, war der einer vielfältigen, sich durchaus mit den heutigen Problemen auseinandersetzen und dennoch auf weite Strecken heiteren Kunst. m.s.

Duchamp – Kandinsky – Malewitsch – Albers – Doyle

Kunsthalle

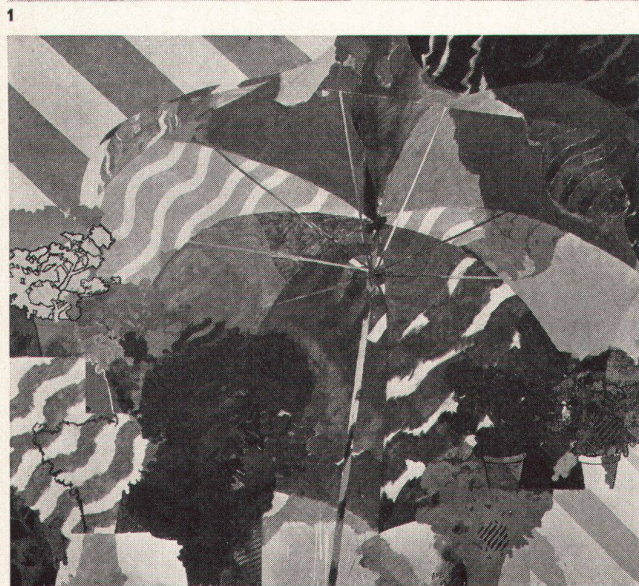
25. Oktober bis 29. November

Von den fünf Namen dieser etwas heterogenen Zusammenstellung interessierte uns jener des Frühdadaisten und bedeutenden Anregers Marcel Duchamp wohl am meisten, weil zwar sein Ruf als geistvoller Manifestant der Anti-Kunst und des Surrealismus und als Vater der verschiedenen neodadaistischen und neorealistischen Richtungen der neuesten Zeit unbestritten ist, sein Werk jedoch fast ausschließlich aus Reproduktionen und Beschreibungen bekannt wurde. Marcel Duchamp ist eine Legende, die Schule gemacht hat. In diesem Jahr hat er der Galleria Schwarz in Mailand erlaubt, seine berühmten Ready-mades seit 1913 neu anfertigen zu lassen: das Velorad, den Flaschentrockner, den Hutständer, den Kamm usw. Obwohl – oder vielleicht auch: weil – uns diese Ready-mades wohl bekannt sind, klingt ihr lapidarer Manifestationsgehalt noch nach; wir versuchen die eigenartige Wechselbeziehung zwischen zur Kunst erklärtem Alltagsding und dem dadurch erstmals als Form gesehenen Gegenstand nachzuempfinden. Sie berührt uns seltsamerweise stärker als die viel raffiniert dargebotenen Montagen neueren Datums von jüngeren Künstlern, wohl deshalb, weil diese meistens in dekorativer Verbrämung gezeigt werden und weil sie – dank Duchamp und seinen Zeitgenossen – heute schon traditionell und reaktionär wirken. Bei Duchamp erschei-

nen Collagen und Montagen eben bewußt unästhetisch, unkünstlerisch und besitzen gerade deshalb tatsächlich eine Poesie des Unerwarteten. Der Künstler entstammt einer hochkultivierten schöpferischen französischen Familie, deshalb hat seine Auflehnung einen spürbaren, zwingenden Angriffspunkt. Die Legende Marcel Duchamp dürfte bestehen bleiben und in der Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts ihre Rolle beibehalten; von seinen Werken bleiben wohl die in der Ausstellung nicht gezeigten frühen «futuristischen» Bewegungsbilder («Nu descendant un escalier» usw.). Von Wassily Kandinsky und Kasimir Malewitsch, den beiden großen russischen Pionieren und Vollendern, standen sich im Hauptsaal zwei eindruckliche Werkgruppen gegenüber, die man sich gerne wieder einmal ansah, obwohl nicht recht auszumachen war, wie sie im Zusammenhang dieser Schau gemeint waren. Von Kandinsky begegneten wir einer Auswahl von Ölbildern und Aquarellen aus der Entwicklungszeit zwischen 1908 und 1918. Von Malewitsch fanden wir ein eindruckliches Ensemble von 12 Ölbildern des Amsterdamer Stedelijk Museum mit den suprematischen (geometrischen) Formulierungen seiner Reifezeit. Daraus ergab sich ein spannungsvoller Kontrast und ein überraschendes Gleichgewicht zwischen dem dynamischen und sensiblen Temperament Kandinskys und der Würde und Gespanntheit Malewitschs.

Gerne sah man einmal einen seltenen Gast der schweizerischen Museen: Josef Albers, den ehemaligen Bauhaus-Schüler und -Lehrer, der 1933 nach den Vereinigten Staaten zog und dort einer der wichtigsten Lehrer und Anreger der abstrakten amerikanischen Malerei wurde. Die Berner Schau umfaßte drei Werkgruppen: eine große Auswahl von Studien und Werken zu «Homage to the Square» (1957–1962), einige «Walls» (1948–1956) und lineare graphische Blätter. Bei den ineinanderliegenden Quadraten schaffen die Licht- und Farbverhältnisse einen präzisen, in mehreren Schichten spielenden Raum. Die einzelnen Farben aktivieren sich gegenseitig oder heben sich auf in einem bewegten Spiel innerhalb der streng statischen Konstruktion. An den linearen Blättern läßt sich diese Umschichtung als wechselnde Perspektive erkennen.

Tom Doyle ist ein 36-jähriger Amerikaner; die Beziehung seiner Werke zu jenen der übrigen Aussteller war kaum ersichtlich. Aus Holz, Stahl und Kunststoff baut Doyle plastische Gebilde, deren Volumen betont willkürlich erscheinen, also nicht mit der Statik, sondern mit Verstrebungen aufrecht und in einem manieriert wirkenden Gleichgewicht gehalten wer-



1
Karl Glatt, Entwurf für ein Tafelbild in der Eingangshalle des Kollegiengebäudes der Universität Basel

2
Samuel Buri, Tafelbild für das Restaurant Kunsthalle in Basel

Photos: 1 Claire Roessiger, Basel; 2 Atelier Eidenbenz, Basel

den. Grelle Farben isolieren die einzelnen Formelemente, heben ihre räumliche Beziehungen auf, so daß – gewollt? – eine Musterkollektion «unmöglicher» Einzelteile entsteht. P. F. A.

Basel

Staatlicher Kunstkredit 1964

Mustermesse

14. November bis 6. Dezember

Daß die Ausbeute des Staatlichen Kunstkredits diesmal etwas mager ausgefallen ist, mag daran liegen, daß die Ausschrei-

bungen weniger zahlreich waren als sonst und daß die meisten nicht allgemein, sondern auf Einladung erfolgten. Das wiederum war wohl ein Versuch, dem alljährlichen Wehgeschrei über das schlechte Niveau der Kunst, insonderheit der baslerischen, durch Reduktion des Angebots zu begegnen. Ob der Versuch richtig war, kann man sich jetzt, wo er gemacht wurde, fragen; die Vielseitigkeit – auch qualitativ – scheint nun einmal zur Kunst zu gehören, und Mittelmäßigkeit ist in der Kunst, nicht anders als überall sonst, der Normalzustand, da am weitesten verbreitet. Daraus die ausführenden Arbeiten herauszulesen, ist die Jury da, die das jeweils auch bestens bewältigt.

Die interessantesten Ergebnisse brachte der Ideenwettbewerb für ein Tafelbild für die Universität. Da ein Tafelbild gefordert war, wirkt es überraschend, daß sich die Jury für den Entwurf von Karl Glatt entschieden hat, dessen Stärke ausgerechnet in der Wandbildhaftigkeit liegt. Daß sich das Bild mit seiner mythologischen Thematik für die Universität eignet, mag stimmen. Freilich braucht auch eine Universität nicht um jeden Preis *vieux jeu* zu sein. Der Einwand gilt auch insofern, als Glatts Entwurf kompositionell ein verkleidetes Barock-Wandbild ist. Die Entwürfe von Eble, Schüpfer und Zogg sind alle sehr ansprechend und dekorativ, aber, wie die Jury zu Recht einwendet, für den speziellen Ort zu unverbundlich. Bestechend war der Entwurf von Lenz Klotz; allein, seine Plazierung auf der Wand war zu unbestimmt, so daß man zuletzt wieder geneigt war, der Jury recht zu geben.

So geht es auch beim Wettbewerb für ein Tafelbild für die Stirnwand der vornehmen Abteilung im Restaurant Kunsthalle. Drei jüngere Maler waren dazu eingeladen worden. Helmut Mahrsers Bild ist zwar subtil gemalt, doch in Thema und Format ungünstig. Das schwarz-weiße von Werner Mutzenbecher ist ausgezeichnet und äußerst sympathisch, zudem in den Proportionen glücklich. Es nimmt aber, mit den Worten des Juryberichtes, «zu wenig Rücksicht auf die Funktion der Örtlichkeit», die man sich wohl als Anregung zu gutem Essen und Trinken vorzustellen hat. Angekauft wurde das unproblematisch frische Bild von Samuel Buri, das sich im verlangten Sinne schon eher förderlich auswirken kann. Es kippt auf lustige Art zwischen Ungegenständlich und Gegenständlich hin und her und enthält, zeitgemäß, ein pop-realistisches Versatzstück (Geranienstock). Bei nicht sehr günstiger Proportion ist es sonst gut gebaut und verstrickt; farbig ist es kräftig bis unflätig, stellenweise durch Flimmern von Komplementärfarben auch irritierend. In-

samt ein sehr geeignetes und vergnügliches Bild. Die Frage, ob die Gäste der Kunsthalle beim Ausüben der «Funktion der Örtlichkeit» nicht gestört, nämlich von den sehr starken Farben etwas zusammengeschlagen werden, muß sich beantworten, sobald das Bild seinem Zwecke zugeführt ist.

Beim Wettbewerb für ein Glasfenster im Frauenspital wurde auf einen Auftrag verzichtet, weil sich die bauliche Situation seit der Ausschreibung entscheidend verändert hat. Eigentlich ist man um diesen Ausgang froh, denn keiner der beiden im übrigen hochanständigen Entwürfe (Otto Abt und Wolf Barth) war für die vorgesehene Stelle und Größe recht befriedigend.

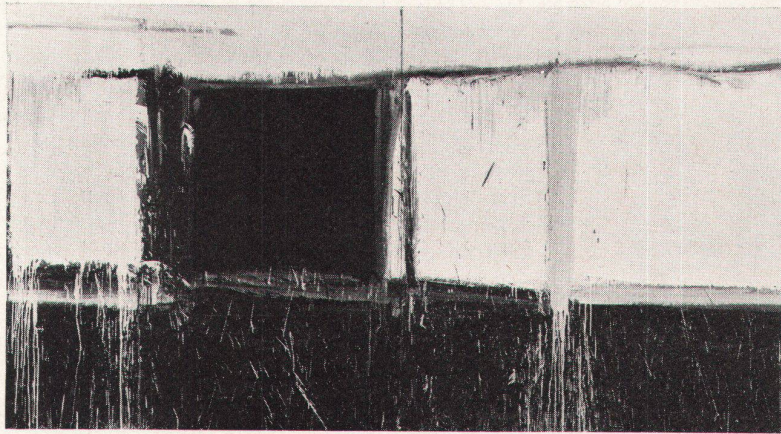
Auf den einzigen allgemeinen Wettbewerb für ein Wandbild (im Christoph-Merian-Schulhaus) haben 57 Maler eingegeben. Zur Ausführung wurde der Entwurf von Pierre Haubensak empfohlen – ein nicht restlos beglückender, doch verständlicher Entscheid.

Außer einem allgemeinen Wettbewerb für kleinere Glasbilder, der einige ansprechende Ergebnisse gebracht hat, waren aus drei Plastikwettbewerben auf Einladung einige interessante Arbeiten entstanden. Besonders hervorgehoben seien diejenigen von Ludwig Stocker, Paul Suter, Alfred Gruber und Walter Gürtler, denen wohl wie üblich noch einige Leserbriefe eine andersgemeinte, doch wohlverdiente Publizität besorgen werden. c. h.

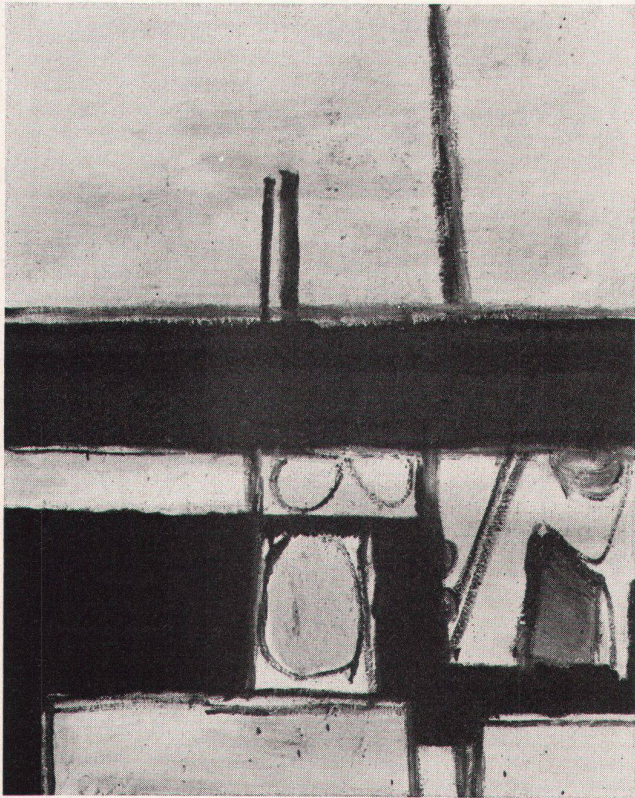
Die Sammlung «La Peau de l'Ours» Kunsthalle

24. Oktober bis 22. November

In zahlreichen Ausstellungen der letzten Jahre waren jeweils im Katalog auffallende Bilder als Besitz der Sammlung «La Peau de l'Ours», Basel, angegeben. Jetzt, da diese Sammlung zum erstenmal ausgestellt war, ist ihre Geschichte kurz zu erzählen. Es handelt sich nicht um eine Sammlung herkömmlicher Art, sondern um eine aufregend neue, sehr zeitgemäße Form einer Kunstsammlung. Besitzerin der Sammlung war eine Gruppe von ursprünglich sieben, später dreizehn befreundeten Teilhabern, die sich intensiv für zeitgenössische Kunst interessierten, deren Mittel ihnen aber keine eigene Sammlung gestattete. Dagegen wurde es ihnen möglich, dennoch zu Bildern zu kommen, indem jeder Teilhaber jährlich 2000 Franken beisteuerte und alle zusammen Arnold Rüdlinger, dem Konservator der Basler Kunsthalle, die Vollmacht gaben, für sie einzukaufen. Er hatte bei der Wahl der Bilder ganz freie Hand. Die einzige Beschränkung



1



2

Aus der Sammlung «La Peau de l'Ours»

1
Alfred Leslie, The Wall, 1958

2
Alan Davie, Yellow Heartbeat, 1963

3
Robyn Denny, Triptych, 1960

Photos 1-4: Moeschlin + Baur, Basel

lag darin, daß er für ein einziges Bild nicht mehr als die gesamten Beiträge eines Jahres ausgeben durfte. Die Gesellschaft wurde 1955 gegründet und war auf zehn Jahre limitiert, nach deren Ablauf die Werke unter die Mitglieder verteilt werden sollten.

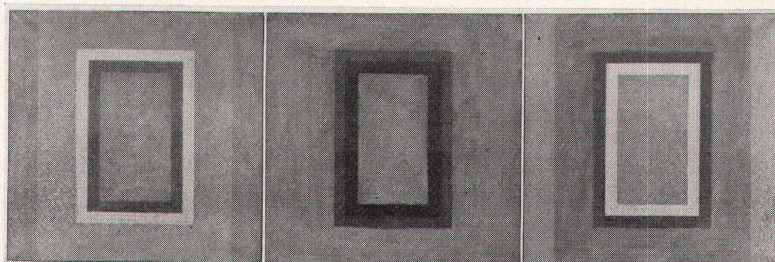
Diese faszinierende Möglichkeit einer Kunstsammlung ist keine ganz neue Erfindung: vor fünfzig Jahren wurde das Experiment in Paris schon einmal gemacht. Indem die jetzige Gesellschaft sich den Namen «La Peau de l'Ours» gegeben hat, zeigt sie an, daß sie eine Wiederholung des ersten Versuchs unternahm, der unter dem gleichen Namen lief. André Lebel war damals der Mann, der das Gesicht der Sammlung bestimmte. Seine Gesellschaft war mit verschiedenen Mängeln behaftet, aus denen für die zweite Auflage einiges zu lernen war. Ein Haken dürfte zum Beispiel gewesen sein, daß Lebel bei seinen Ankäufen von einer Kommission flankiert war, was sich auf die Ankaufspolitik im Zweifel hemmend ausgewirkt haben dürfte. Mängel in den Statuten hatten sich damals so ausgewirkt, daß bei der abschließenden Versteigerung die Sammler bei den inzwischen teuer gewordenen Werken nicht mithalten konnten und daher um die besten Bilder ihrer Sammlung betrogen waren. Es waren unter Lebel neben vielen Bildern verschiedener Impressionisten, Nabis und Fauves zehn Bilder aus Picassos périodes bleue et rose und zehn von Matisse zusammengekommen. Trotz einzelner Schwierigkeiten hatte sich das Prinzip der befristeten

genossenschaftlichen Sammlung so bewährt, daß es als Modell dienen konnte. Die Qualität der Sammlung hängt allerdings weniger von der Organisationsform ab als vom Qualitätsgefühl und vom Mut dessen, der die Werke einkauft. Daß diese Bedingungen bei der Neuauflage erfüllt waren, leidet keinen Zweifel. Auch die übrige Organisation scheint diesmal geklappt zu haben, jedenfalls existiert die Sammlung, die in der Kunsthalle gezeigt wurde, in dieser Form nicht mehr: die Verteilung der Werke an die Mitglieder der Gesellschaft hat bereits stattgefunden und scheint glatt gegangen zu sein. Da die Sammlung mit bescheidenen Mitteln angelegt worden war, mußte sich Rüdlinger bei den Käufen an Künstler halten, deren Werke noch erschwinglich waren. Daraus ergab sich, daß der Aufbau der Sammlung im wesentlichen zwei Linien folgte: auf der einen befinden sich die Basler und Schweizer Künstler, auf der andern diejenigen Internationalen, die noch nicht allgemein gefragt waren. Rüdlinger schreibt in seinem Katalogvorwort: «Jede Sammeltätigkeit birgt ihre Risiken. Ein gutes Bild eines jungen Künstlers wird ein gutes Bild bleiben. Obsich der Künstler selbst gemäß seinem Versprechen weiter entwickelt, ist eine Frage, die sich jeder Prognose entzieht. Die Ausstellung zeigt alle angekauften Werke, also auch die Fehlleistungen, denn ohne den Mut zum Irrtum kann keine Sammlung aus der Gegenwart aufgebaut werden.»

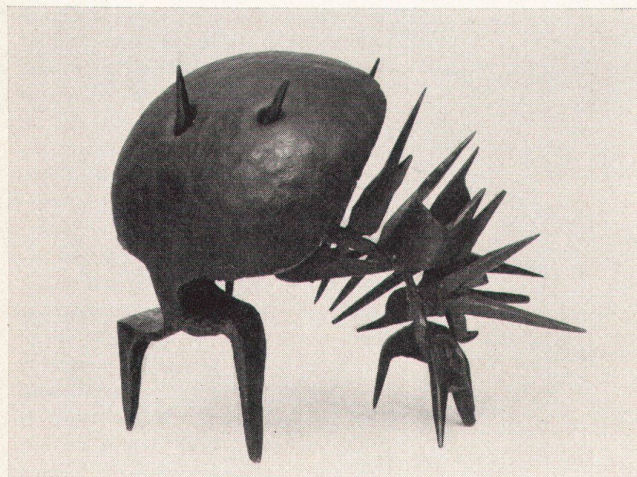
Proportional zum investierten Mut hatte es auch eine Anzahl Nieten in der Kollektion, und die mögen den ersten Eindruck der Sammlung etwas beeinträchtigt haben; doch nicht sie bestimmen ihr Gesicht, sondern die geglückten Würfe, deren es noch lange genug hat.

Daß die neueste amerikanische Malerei in der Sammlung gut vertreten sein würde, schien von Anfang an klar. Die neueste, denn die «neuere» – Pollock, Kline, Newman, Rothko – war bereits außer Reichweite, und die allerneueste – Pop Art – war noch nicht aktuell. So wirkt der erste Ankauf (der einzige des Jahres 1955), ein wunderbares großes Bild von Sam Francis, wie ein klar formuliertes Programm. Doch trotz dieses Einsatzes haftet der Sammlung keinerlei programmatischer Beigeschmack an.

Aus der Statistik der Ankäufe nach Jahrgängen lassen sich in den Jahren 1958 und 1962 unschwer Expeditionen nach Amerika erraten. Die erste muß eine Entdeckungsreise gewesen sein: Bilder von Alfred Jensen, Al Held, Alfred Leslie (ein Prachtsbild) und Joan Mitchell sind ihr Ergebnis. Die zweite scheint nicht so sehr neue Entdeckungen als Bestätigung der ersten Eindrücke gebracht zu haben, in Form weiterer zwei Bilder von Jensen



3



4

4
Hans Christen, Kafka, 1959. Schmiedeeisen

und dreier von Al Held. Die Ecole de Paris ist sehr knapp vertreten mit je zwei guten Bildern von Poliakoff und Riopelle. Dagegen ist der große und qualitätsvolle Anteil von Werken englischer Herkunft überraschend. Vielleicht den stärksten Eindruck der ganzen Sammlung verdanken wir dem großartigen Bild von Alan Davie (1960 angekauft). Auch Philip Martin ist groß vertreten, ferner von der jüngeren Generation Robyn Denny (Ankauf 1961), Joe Tilson (1962) und John Plump (1963).

Wenn die Sammlung einen etwas verzerrten Eindruck macht (es sind 70 Werke von fast 50 Künstlern, und davon sind nur Jensen und Held mit mehr als zwei größeren Bildern vertreten), so ist das der Ausdruck einer impulsiven, sehr vitalen Sammlertätigkeit, die sich nicht in größeren Werkreihen weniger Künstler etablieren mag. c. h.

Piet Mondrian

Galerie Beyeler

9. November 1964 bis 30. Januar 1965

Obschon man sich so die Überzeugung zugelegt hat, eine Mondrian-Ausstellung könne gar nicht schlecht sein, wird man von neuem überwältigt von der unglaublichen Intensität dieses Werkes.

Mondrian-Ausstellungen sind nichts Landläufiges. Sie sind schon in professionellen Ausstellungsinstituten selten. Erst recht ist es erstaunlich, daß eine Privatgalerie eine derartige Ausstellung fertigbringt, denn – Prestige hin und Leihgaben her – eine Galerieausstellung kommt nicht zustande, wenn es nichts zu verkaufen gibt.

Die frühesten ausgestellten Bilder sprechen die Sprache des dunkeltonigen Pleinarismus, aber mit einem unverkennbar holländischen Akzent. Noch von 1908

gibt es ein Bild, in dem man ob der dunklen Töne fast übersieht, daß Mondrian den späten Impressionismus zur Kenntnis genommen hat und mit größeren Flächen von komplementärem Grün und Rot baut. Von da an ist es spannend, eine schnelle Entwicklung Schritt um Schritt zu verfolgen. In einem Windmühlenbild aus dem gleichen Jahr 1908 wirkt sich schon der Jugendstil aus; in einer Landschaft von 1909 kommt noch ein fauvistischer Zug dazu (nordisch-fauvistisch freilich, eher mit Nolde verwandt als mit Matisse).

Mit dem wundervollen «Blauen Baum» von 1908/09 beginnt der Einstieg in den Kubismus. Noch dominiert die schwungvolle Jugendstilinie, und doch spürt man schon den schnelleren Rhythmus des frühen Kubismus. 1911 reist Mondrian an die Quelle des Kubismus, nach Paris, und holt dort allein die Etappen des Kubismus nach. Die Jugendstilschwünge zerfallen in kurze, rhythmische Bogen; die ornamentierte Fläche weitet sich zu einem linsenförmigen Raum. In zwei Bildern von 1912, beide vom Motiv der Bäume ausgehend, sind zwei verschiedene Stufen des analytischen Kubismus zu erkennen. Ein weiteres Baumbild, ein Oval von 1913, markiert den Übergang zum synthetischen Kubismus. 1914 geht Mondrian bereits weiter als der französische Kubismus, indem er die formale Reduktion noch weiter treibt als Braque und Picasso und sich ausschließlich auf rechtwinklige Formelemente beschränkt. Damit ist er bereits auf seinem eigenen Weg, der ihn in wenigen Jahren zu den strengen Balkenkompositionen führt. 1917 sind es noch ockerige, graue und rosa Rechtecke auf einem weißen Grund, wobei die farbigen Flächen vom Grund räumlich getrennt sind und seltsam vor ihm schweben. In einem auf die Spitze gestellten Quadratbild von 1919 werden die beiden verschiedenen Raumpartien mit einem feinen Netz von rechtwinkligen und diagonalen Linien miteinander verstrickt, und damit ist die reine, einheitliche Fläche endgültig gewonnen: alles, was folgt, spielt sich konsequent darin ab.

Der reife Mondrian der reinen Flächenkompositionen seit 1920 wird ausführlich gezeigt, und man steht staunend vor dem Wunder, wie bei dieser äußersten Reduktion des Formenapparates die feinsten Nuancen ausdrückbar geworden sind. Von kühler Pracht kann nicht die Rede sein: der Rhythmus der Pinselschrift hat sich seit den kubistischen Bildern nicht verloren, nur diskret zurückgezogen, gleichsam unter die Oberfläche des Bildes. Er bleibt vorhanden, und er macht es aus, daß die Bilder trotz ihrer strengen Haltung immer beschwingt bleiben. c. h.

Münchener Kunstchronik

Wegen notwendiger Reisen konnte ich nicht alles beobachten. – Kurt Martin schied als Generaldirektor der «Bayerischen Staatsgemäldesammlungen» aus. Er hatte in den letzten Jahren zeigen können, daß die frühere Alternative «Hie Kunsthistoriker, dort Gegenwartskenner» immer mehr schwindet. (Um diese Kluft zu schließen, gründete ich vor elf Jahren die «Gesellschaft Freunde junger Kunst».) Als Nachfolger wurde Halldor Soehner ernannt, der in jener «Gesellschaft» seine Ziele bekanntgab: Ausbau des 20. Jahrhunderts, education-staff durch Führer oder Kopfhörer (weil sich die Besucher wegen allzu begrifflicher Schulbildung wenig durch bloße Linien, Farben und Formen ansprechen lassen); vor allem aber Erhöhung des Etats, der in Bayern so viel niedriger liegt als etwa in Baden-Württemberg. Ich glaube, die Museen müssen außerdem *Schwerpunkte* setzen und nicht «historische Lücken» ausfüllen wollen. Sie kommen mit ihrem Budget weit besser aus, wenn so viel Instinkt und Kenntnis waltet, daß man zeitgenössische Werke erwirbt, bevor sie die Hunderttausendmarkgrenze erreichen. – Einen Wechsel gab es auch für die «Neue Sammlung», die sich dem modernen *Gerät* zu widmen hat: auch Hans Eckstein scheidet wegen Erreichung der Altersgrenze aus; sein Nachfolger wird Wend Fischer, der bisherige Generalsekretär des Deutschen Werkbundes.

Nun zu den Ausstellungen: Das Bayerische Nationalmuseum stellte das Lebenswerk des Bildhauers Georg Petel (1590–1634) zusammen, dieses wahrhaft noblen Augsburger Plastikers, der mit Rubens befreundet war. Am schönsten erschienen mir seine zurückhaltenden, kleineren Werke, in denen edle Nuancen der Modellierung spürbar werden. – Die «Staatliche graphische Sammlung» baute aus den Beständen des Ulmer Museums, das unter Leitung von H. Pée umsichtig sammelte, ferner mit Arbeiten von Klee aus dem Berner Museum und solchen aus dem Besitz von Klipstein und Kornfeld, ein repräsentatives Bild der Graphik aus dem 20. Jahrhundert auf. Hierbei wurde wieder einmal die Pluralität unserer Epoche deutlich. – Die Städtische Gemäldegalerie setzte die Reihe der Meister des «Blauen Reiters» fort, indem sie das Lebenswerk Jawlenskys ausbreitete. Man bewunderte am meisten die farbenkräftigen expansiven «Bildnisse» der Zeit vor 1914, während von den vereinfachten, meist mit der Kreuzesform arbeitenden späteren Symbolköpfen nicht alle als gleich dicht empfunden wurden. – Das selbe Museum bot dann einen ausführlichen Überblick über

das Schaffen des noch jungen Malers Horst Antes. Dieses Talent ist eine wirkliche Entdeckung, differenziert in leuchtender Farbigkeit. Hoffentlich verfängt er sich nach anfänglich gegenstandsloser Malerei nicht zu einseitig in die Erfindung seiner monumental-monströsen Ungeheuer. – Auch die «Freunde junger Kunst» konnten sich in dieser Galerie zeigen, und zwar mit Malereien «aus dem Münchner Raum». Die Ausstellung war von bestem Niveau und offenbarte, daß München keinesfalls als «etwas provinziell» beiseite zu schieben ist. Man muß eben nur die qualitätvollen und aktuellen Maler ausfindig machen. Genannt seien die Gruppen «Spur» und «Sieben», ferner Bohrmann, Maria Reuther, Herbert Peters, Lausen, Heide Stolz (mit Collagen), Neusüss (mit großen Photogrammen), etwas Pop Art, um nur einiges herauszugreifen.

Während die Bejaher solcher neuen Struktur, wie dies ja immer geht, verhältnismäßig in der Minorität sind, hatte die Ausstellung der Zeichnungen und Graphiken Kubins (nunmehr in der «Akademie» und im Kunstverein) natürlich besonderen populären Zulauf. Aber trotz großer Phantasie dieses Meisters rückt er uns immer ferner. Klee hatte recht, als er bekundete, von der eigentlichen Umsetzung ins bildnerische Gefüge habe Kubin wenig verstanden. Tatsächlich bleibt fast alles illustrativ, dämonisiertes Genre, mit etwas überladener Kritzelschrift. – Der «Kunstverein» feierte vorher die kulturelle deutsch-französische Freundschaft durch eine Vergleichsausstellung der beiden Länder. Ich hatte den deutschen Teil auszuwählen, während der französische vom «Salon Comparaisons» zusammengestellt war. Da die französische Leitung zu eklektisch vorging, wurde sowohl in Paris als auch nunmehr bei uns die deutsche Kunst als interessanter, aktueller, eigenartiger empfunden. Zu sehen waren Arbeiten von Antes, Baumgärtel, Brüning, R. Geiger, K. O. Goetz, Hoehme, Jochims, Küchenmeister, Mack, Pfahler, Piene, Schreib, Sonderborg, Stöhrer, Wunderlich, um einige deutsche herauszugreifen. Wenn solche Vergleiche weiterhin gepflegt werden, muß die französische Auswahl in anderen Händen ruhn.

Leider ist kein Platz, der «Großen Münchner» Jahresschau zu gedenken, die jeden Sommer stattfindet. Es wurde bei der Kritik üblich, sie niederzumachen. Obgleich hier tatsächlich allzuviel Mittelware erscheint, weil die beteiligten Gruppen sich selber «kollegial» jurieren, legen die Zeitschriften doch falsche Maßstäbe an. «Wo ist da eine neue Richtung und wo ein neues Genie», fragen sie offen oder versteckt, statt sich klarzumachen, daß die menschliche Natur nicht

so viel hergibt, die Maler und Bildhauer Deutschlands aber jährlich einmal eine Stelle haben müssen, wo sie ihre Werke zeigen können. Nicht jeder kann neuartig oder originell sein. Beruht doch alles zivilisatorische Geschehen auf weiterwuchernden, nur leise variierten Formen, welche im Grunde von ganz wenigen wahrhaften Meistern innerhalb größerer Zeitabstände hervorgebracht werden. Man sollte auf jeden Fall anerkennen, daß eine junge neokonstruktivistische Gruppe einen eigenen Raum bekam. – Im abgetrennten «Herbstsalon» (später im gleichen Bau) versammelten sich nun zum dritten Male hauptsächlich jüngere Künstler Deutschlands, wobei die Gruppen aus Berlin und München (Gruppe Sieben) hervorzuheben sind. Ergänzend beteiligten sich die Münchner Kunsthandlungen Friedrich und Dahlem, Leonhart und Apfelbaum.

Die Galerie Günther Franke bot in den letzten Monaten viel. Zum achtzigsten Geburtstag Beckmanns zeigte man Porträts von 1905 bis 1950, wobei man spüren konnte, daß er als Maler mehr Bedeutung denn als Zeichner besitzt. Auch an Xaver Fuhr, von dem man nur selten etwas erfährt, wurde dort wieder erinnert. Eine große Hoffnung, die sich nur zum Teil erfüllte. Es gab Aquarelle von 1963 bis 1964. Gut, daß er beim Gegenständlichen bleibt. Er abstrahiert es meistens in Schrägstellungen und durchsetzt seine herbstliche Farbenwelt mit geometrischen Lineamenten, bald manieristisch, bald geistreich. Monotoner geht Hermann Teuber vor, an den Franke ebenfalls erinnerte. Hier handelt es sich um einsame Häuser, Tiere und Menschen, die in stumpfen Farben gemalt sind. – Auch K. F. Dahmen ergeht sich in einer gedämpften, abgedunkelten Materie, nun aber gegenstandslos. Seine Bilder durchsetzt er mit ebenfalls bemalten collageartig aufgeklebten Flächen, und in verglasten Kästen montiert er gefundene Holzteile mit Metallresten zu Hochreliefs, die er ebenfalls durch leichte Übermalung harmonisiert. – Hoehme, ebenfalls bei Franke aufgewiesen, überspinnt umgekehrt helle Flächen mit Kritzellinien, jede konstruktivistische Planung meidend, zugunsten lockerer, irrationaler Vielfalt. Manchmal konfrontiert er dies reizvoll mit dem Liniengewirr von Schnittmusterbögen. – Schließlich sah man bei Franke auch die «Plurimi» von Vedova. Während man Derartiges auf der «documenta» panoptikal fast wie in einem Gruselkabinettaufmachte, wirkte es im klaren Tageslicht weit besser. Aber mit diesen ausfächernden, in Scharnieren beweglichen, im Sinne einer offenen Plastik in den Freiraum ausgreifenden Tafeln treibt Vedova bedenklich an eine Art «Gesamtkunstwerk» heran, zum opti-

schen Richard Wagner unserer Malerei werdend.

Van de Loo wies die neueren Arbeiten von H. P. Zimmer auf, die über eine eigne Farbkraft verfügen. Gern wüßte man hier, was Asger Jorn heute treibt, dem die ganze «Gruppe Spur» einst verpflichtet war. – Den Dänen Knud Jans fand ich enttäuschend. – Die Galerie kam mit einem seltsamen Dreiklang, als sie nacheinander den Chilenen Matta mit seinen bleich im imaginären Raume schwebenden Maschinen und Homunculi brachte, um dann folgen zu lassen den emailglatten, sich kindlich stellenden Rousseauisten Stefula und dann den raffinierten Könnern Wunderlich mit seinen sexuellen, aber surreal gemeinten, subtil gestuften großen Traumbildern. Bilder, die einesteils der Staatsanwalt anklagte, die andererseits mit Recht «hommage à Runge» heißen, Sexus und Todesgefühl aufs seltsamste verbindend.

Die Galerie Stangl überraschte durch die Transparenzplastiken von Günter Haese. Uhrfedern, Rädchen, «Unruhen» greifen da ineinander, daß kleine «Tempel» und «Eremitenhäuser» entstehen und die zarten Teile bei leisester Berührung oder Fernerschütterung nicken, ausschwingen und kreiseln. Vorher sah man dort Rupprecht Geigers schweigsame Farben-Crescendos. (Man will ihn an die Düsseldorfer Akademie holen.) Wie seltsam, aber konsequent verlief doch seine Entwicklung, mußte ich denken, als ich mich erinnerte, wie er als junger Mann mir seine bewegten, inhaltlichen Stillleben zeigte, worauf ich wohl als erster auf ihn hingewiesen habe. Möge er sich nun nicht in seiner eindrucksvollen Monotonie festfahren!

Am relativ kühnsten sind bei uns die Galerien «Casa» von Kirchhoff und «Friedrich und Dahlem». Die erste pflegt Meister eines nordischen oder deutschen «Informel» und zeigte jüngst «10 Münchner Maler», darunter Prem, Zimmer, Sturm, Langer, Stöver, Strauch und den in München lebenden Portugiesen Pinheiro. Die andere Galerie zeigte englische Malerei der Gegenwart. Erstaunlich, was sich nach dem stagnierenden 19. Jahrhundert dort alles regt. Wenig Verständnis fand dann der Holländer Bogaert mit seinen teigig aufgetragenen, zugleich farbig leuchtenden Substanzen, monumental und massenschwer. – Twombly dann sparsamst, aber zu willkürlich im Großformat «skizzierend». Der Japaner Saito schreibt seine Zeichen «notwendiger» über den farbigen Untergrund hin, westliches «Informel» mit östlichem Raumgefühl verbindend.

Die Galerie Klihm widmet sich oft aus der Bauhauszeit stammenden Malern wie Moholy und H. Bayer, aber auch dem heutigen Konstruktiven Frühtrunk, der

einen strengen Geometrismus fortführt. – In anderer Form nimmt die kleine Galerie Wezel mit neuen Luminaristen, Kinetikern und Geometristen Stellung gegen das Informel. Durch Lesungen und Diskussionen schuf sie sich schon einen Interessentenkreis vor allem unter den Jüngsten. – Informelles wird auch von der «Neuen Galerie» bekämpft, aber meistens nur durch Rückkehr zum schon bekannten «sozialen Realismus», der hier zum Beispiel durch Malereien von Guttuso und durch surrealistisch-politische Zeichnungen von C. Schelleman demonstriert wurde. – Eine weitere Galerie, gegründet von Döttinger, versucht «Kind und Kunst» durch Unterricht und Ausstellungen in Zusammenhang zu bringen. Sie eröffnete mit lyrischen Malereien und Zeichnungen von Armin Sandig und zeigte dann das «Forum Stadtpark Graz», in welchem sich Maler, Bildhauer, Architekten und Dichter zusammenschlossen, zum Teil beträchtliche Begabungen, von denen wir auf die Maler Walldorf und Staudacher und den Bildhauer Moswitzer hinweisen möchten. – Über die große französische Ausstellung «Von David bis Cézanne» wird von anderer Seite her berichtet werden.

Franz Roh

Galleria del Deposito

Eine Galerie auf genossenschaftlicher Grundlage

Boccadasse, ein Fischerdorf innerhalb der Gemeinde Genua, darf für sich in Anspruch nehmen, die erste Galerie auf genossenschaftlicher Grundlage zu beherbergen. Die Gründung der Galleria del Deposito entstand durch die Initiative von neun Persönlichkeiten des internationalen kulturellen Lebens mit der Absicht, Kunstwerke zu vermitteln.

Der Genossenschaft gehören als Gründungsmitglieder an: Bruno Alfieri, Verleger, Kritiker, Mailand; Kurt Blum, Photograph, Bern; Eugenio Carmi, Maler, Genua; Flavio Costantini, Maler, Genua; Germano Facetti, Graphiker, London; Carlo Fedeli, Journalist, Genua; Emanuele Luzzati, Bühnenmaler, Genua; Achille Perilli, Maler, Rom; Kiky Vices-Vinci, Plastikerin, Genua; ferner folgende Persönlichkeiten: Getulio Alviani, Maler, Udine; Gillo Dorfles, Kritiker, Schriftsteller, Mailand; Mario Gavello, Direktor, Genua; Brano Horvat, Graphiker, Zagreb; Vera Horvat Pintarič, Professorin, Zagreb.

Trotz den beschränkten finanziellen Mitteln entfaltet die Genossenschaft eine bemerkenswerte Aktivität. Einzelausstellungen wechseln mit Kollektivausstellungen ab. Die Galerie wurde 1963 eröffnet mit Werken von Max Bill, Corrado

Cagli, Giuseppe Capogrossi, Enrico Castellani, Marc Chagall, Piero Dorazio, René Duvillier, Lucio Fontana, Sam Francis, Getulio Alviani, Gottfried Honneger, Achille Perilli, Paul Racle, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Victor Vasarely unter dem Titel «Sedici quadri blu».

Das Organ der Genossenschaft «Galleria del Deposito, Gruppo Cooperativo di Boccadasse» erscheint italienisch und englisch in einer Auflage von mehreren tausend Exemplaren, die an Museen und große Galerien der ganzen Welt versandt werden. Bis heute sind zehn Nummern im Format 42 x 30 cm mit Illustrationen erschienen.

Die Künstler der Genossenschaft stellen auch Arbeiten wie Siebdrucke, Lithographien, bedruckte Seidenschals, Keramik, Schmuck und andere Objekte her und vergeben Aufträge an Künstler, die nicht der Genossenschaft angehören. Diese hat bis heute Serigraphien, Lithographien und andere Objekte von über zwanzig Künstlern herausgegeben. Ein Katalog orientiert über die Originalgraphik der Galerie. – Sämtliche Mitglieder der Genossenschaft arbeiten unentgeltlich.

Es ist bemerkenswert, daß in der Schweiz Firmen wie Jürg Bally in Zürich und Teo Jakob in Bern und Genf diese Bestrebungen durch den Verkauf der Produkte der Genossenschaft zu unterstützen versuchen.

R. P. L.

Bücher

Evangelische Kirchen in Westfalen 1952–1962

Herausgegeben vom Landeskirchenamt der Evangelischen Kirche von Westfalen. Zusammenstellung und Text: Landeskirchenoberbaurat H. E. Nau, Landeskirchenbaurat H. Moldenhauer

104 Seiten mit Abbildungen

Luther-Verlag, Witten, Ruhr 1963. Fr. 22.85

Zwischen 1952 und 1962 wurden in Westfalen 308 Kirchen und Kapellen neu errichtet oder wieder aufgebaut. Der vorliegende Quartband zeigt davon vierzig Beispiele, vorwiegend Neubauten, auf je einer Doppelseite sachlich dargestellt mit einer Erläuterung, Grundrissen, Schnitten, Innen- und Außenaufnahmen. Vertreten sind sämtliche Grundformen, die den neueren Kirchenbau kennzeichnen.

Die Herausgeber wollen nicht die architektonische Einzelleistung zeigen, sondern Rechenschaft ablegen über den Um-

fang der in dieser «Zeit des Kirchbaunotstandes» geleisteten Arbeit und ihrer Freude darüber Ausdruck geben, daß so zahlreiche Gemeinden wieder ein Dach über dem Kopf haben dürfen. Das architektonische Ungenügen mancher der vorliegenden Arbeiten wird dabei so freimütig eingestanden, daß harte Kritik nicht am Platz wäre. Man möchte lediglich den Einwand in Frage stellen, viele Mängel seien der Zeitnot zuzuschreiben. Denn bei drei Vierteln dieser Kirchen wäre jede Minute vertan gewesen, die man zusätzlich darauf verwendet hätte. Beim letzten Viertel dagegen wird die Urheberschaft echter Architekten trotz erschwerender Umstände deutlich, und zu Unrecht ist bei uns von den Beispielen dieses Buches nur die Bochumer Christuskirche von Professor D. Oesterlen allgemein bekannt.

Verglichen mit der Schweiz, haben die westfälischen Kirchen im ganzen einen stärkeren Ausdruck von Notwendigkeit und Würde; sie sind eindeutiger Kirche. Ein Spiel mit Formen, die auch für Kindergärten denkbar wären, verbietet sich wahrscheinlich von selbst in der oft unmittelbaren Nachbarschaft von Zechenbauwerken und Fördertürmen. M. Gisel

P. M. Bardi: Die tropischen Gärten von Burle Marx

Bilder von M. Gautherot

160 Seiten mit ca. 140 ein- und 60 mehrfarbigen Abbildungen

Gerd Hatje, Stuttgart 1964. Fr. 66.50

Schon im Schaufenster zieht die schöne Buntaufnahme eines tropischen Gartens auf dem Schutzumschlag die Blicke auf sich. Beim Durchblättern nehmen die ausgezeichneten Bilder von M. Gautherot uns ganz gefangen. Zu Hause aber entdecken wir, daß es sehr viel mehr als ein hübsches Bilderbuch ist, nämlich die Geschichte eines Mannes, der die Phantasie und den Mut hatte, den Urwald in die Großstadt zu bringen.

Der Brasilianer Roberto Burle Marx, von einem deutschen Vater abstammend, kam von der Malerei zur Landschaftsarchitektur. In derselben Periode, in der Schüler Le Corbusiers in Brasilien ihren eigenen nationalen Baustil entdeckten, kreierte Burle Marx seinen Stil der Gartenkunst. Er ist Künstler, Gärtner und Botaniker. Er arbeitet mit Farben. Seine Pläne sind abstrakte Gemälde; zu ihrer Ausführung holt er sich Pflanzen aus dem Urwald.

1953 wies S. Giedion im WERK (Augustheft) auf seine Gärten hin. 1956 zeigte uns eine Wanderausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich seine Entwürfe. In den Jahren darauf wurde er durch seine

Auvernier	Galerie Numaga	25 siècles d'Art Iranien	9 janvier – 21 février
Basel	Kunsthalle	Photo-Ausstellung «Der Mensch»	23. Januar – 28. Februar
	Museum für Volkskunde	Kinderspielzeug aus Europa	1. Dezember – 30. April
	Gewerbemuseum	Indische Kinderzeichnungen	18. Januar – 21. Februar
	Galerie d'Art Moderne	Fernand Léger	28. November – 27. Januar
	Galerie Beyeler	Piet Mondrian	9. November – 30. Januar
	Galerie Bettie Thommen	Franz Rederer	4. Januar – 31. Januar
Bern	Kunsthalle	Bernische Maler und Bildhauer	5. Dezember – 17. Januar
	Anlikerkeller	Peter Baer	8. Januar – 31. Januar
	Galerie Verena Müller	Marguerite Frey-Surbek	16. Januar – 7. Februar
	Galerie Spitteler	Jürg Lenggenhager	30. Januar – 20. Februar
Biel	Galerie Socrate	Hans Schärer – Robert Wyss	5. Dezember – 4. Februar
Carouge	Galerie Contemporaine	Michel Schupfer	7. Januar – 28. Januar
Echandens	Galerie Kasper	10 ans de peinture abstraite	15 décembre – 30 janvier
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Rembrandt et la gravure hollandaise Photographies aériennes de fouilles	20 novembre – 28 février 22 décembre – 15 janvier
	Musée Rath	Yvan Larsen – Henry Clausen – Francis Andruet – André Lambert – Conrad Meili – Jean Carlo	16 janvier – 14 février
	Galerie Cramer	Marc Chagall: Monotypes, Paravent	1 ^{er} décembre – 29 janvier
	Galerie Elphenor	Art Africain	3 décembre – 31 janvier
Küsnacht	Kunststuben Maria Benedetti	Jakob Kopp – Ernst Müller Robert Bort	5. Dezember – 15. Januar 16. Januar – 19. Februar
Lausanne	Galerie Bonnier	Kenneth Noland – Arman	2 décembre – 29 janvier
Luzern	Kunstmuseum	Innerschweizer Künstler	6. Dezember – 17. Januar
	Galerie Räber	Afro	16. Januar – 27. Februar
St. Gallen	Galerie zum gelben Hahn	Yoshishige Saito	18. Januar – 27. Februar
Solothurn	Galerie Bernard	fis (Hans Fischer) Bram Bogart	12. Dezember – 12. Januar 16. Januar – 16. Februar
Winterthur	Kunstmuseum	Fünf Mailänder Künstler: Fabris – Francese – Milani – Minguzzi – Morlotti	17. Januar – 21. Februar
	Galerie im Weißen Haus	Fritz Koch	16. Januar – 13. Februar
Zürich	Kunsthaus	Das italienische Stilleben von den Anfängen bis zur Gegenwart	18. Dezember – 21. Februar
	Helmhaus	Karl Schmid und seine Schüler	23. Januar – 28. Februar
	Strauhof	Zeitschrift «Spektrum»	12. Januar – 31. Januar
	Galerie Beno	Emil Bertschi	13. Januar – 6. Februar
	Galerie Suzanne Bollag	Contrastes VI	10. Dezember – 19. Januar
	Gimpel & Hanover Galerie	Meret Oppenheim	8. Januar – 30. Januar
	Galerie Semiha Huber	Johannes Vaszary	1. Dezember – 31. Januar
	Galerie Obere Zäune	Amerikanische Malerei ab 1945	6. Januar – 30. Januar
	Galerie Orell Füssli	Leonhard Meisser	9. Januar – 6. Februar
	Galerie zu Predigern	Pop Art – Paul van Hoeydonck	7. Januar – 31. Januar
	Rotapfel-Galerie	Walter Gessner	14. Januar – 6. Februar
	Galerie Staffelei	Fasnachtsbilder von Charles Hindenlang, Max Sulz- bachner, Hans Weidmann, Irène Zurkinden	9. Januar – 4. 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