

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 52 (1965)
Heft: 7: Industriebauten

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>

Hans Behrmann, Zürich 7 (1); Staempfli Alain, Bootswerft, Grandson (1).

Textilien

Kistler-Zingg, Teppichfabrik, Reichenburg (1); Schafroth & Cie. AG, Wolldeckenfabrik, Burgdorf (1); Schweizerische Decken- & Tuchfabriken Pfungen-Turbenthal AG, Pfungen (3); Tisca, Tischhauser & Co. AG, Bühler (7).

Diverses

Baumann AG, Diepoldsau (2); Bommer AG, Zürich (2); Edak AG, Schaffhausen (4); Feller Adolf AG, Horgen (1); Fierz Erben, Zürich (2); Gfeller Chr. AG, Bern (1), Entwurf: M. Meier; Haenni & Cie. AG, Jegenstorf (1), Entwurf: Hans Weber; Mafix AG, Bern (1); Métallurgie et Plastic S.A., Romont (1), Entwurf: Dorner; Mettler Analysen- und Präzisionswaagen, Zürich (2); Ornaplast Camenzind AG, Dagmersellen (1); Plastomatic AG, Basel (1); Stöckli Alfred Söhne, Metall- und Plastikwarenfabrik, Netstal (4).

Ausstellungen

Aarau

Künstler – Sammler

Aargauer Kunsthaus
22. Mai bis 4. Juli

Das Aargauer Kunsthaus in Aarau unternahm in einer bis zum 4. Juli dauernden Ausstellung den unalltäglichen Versuch, fünf Künstlerpersönlichkeiten gleichzeitig als Schöpfer wie als Sammler zu Wort kommen zu lassen. Sämtliche Räume – Untergeschoß, Haupt- und Obergeschoß – waren dieser Veranstaltung zur Verfügung gestellt. Auf solch breiter Basis wurde jeder der fünf Künstler in seiner Doppel-eigenschaft deutlich erkennbar. Daß beim einen das eigene Werk vor dem gesammelten Gut den Vortritt hatte, beim andern Eigenes und Gesammeltes ungefähr im Gleichgewicht standen: die undoktrinäre Art der Sichtbarmachung verbürgte jedenfalls eine belebende Vielseitigkeit der Wirkung.

Interessant und fesselnd, wie ein ständiges Sichdurchdringen der beiden Tätigkeiten erstrebt und erreicht war: dem Besucher der so anregenden Schau wurde auf Schritt und Tritt klar, daß das, was ein Künstler um sich vereinigt, in engstem Zusammenhang mit dem steht, was er schafft. Wenn das gesammelte Gut aus verschiedensten Epochen und geographischen Gebieten stammte,

wenn in dieser Hinsicht also von einer künstlerischen oder stilistischen Einheit nicht im entferntesten die Rede sein konnte, so wurde dadurch andererseits nur anschaulich, wie ungemein vielschichtig der geistige Raum sein kann, der für den schöpferischen Menschen wesentlich wird. Abendland, Morgenland, Afrika, Südsee: vielseitiger und widersprüchlicher könnten die Ursprünge nicht sein, aus deren Ergebnissen das Neugeformte genährt wird.

Ein Hauptmerkmal der Ausstellung war, daß, soweit sich dies ermöglichen ließ, die schöpferischen Werke zu den gesammelten in unmittelbare Beziehung gesetzt waren, nicht in dem Sinn, daß sie sich dauernd vermischten (was sicher der Gesamtwirkung abträglich gewesen wäre), sondern daß das Sammelgut, wie es bei dem Bildhauer-Ehepaar Werner und Nelly Bär der Fall war, zwischen die Arbeiten der beiden Plastiker trat.

Werner und Nelly Bär machten im Erdgeschoß den gewichtigen Beginn; gleichzeitig erreichte die Schau einen Höhepunkt, indem die über 80 Werke zählende Sammlung Bär Kostbarkeiten ersten Ranges enthält und von Rodin über Maillol, Despiau, Bourdelle zu Marini, Moore, Manzù, Richier, Archipenko führt. Mit Burckhardt, Haller, Hubacher, Bänninger, Geiser, Fischer war auch die Schweiz im plastischen Bereich hervorragend vertreten, und was die Sammlung besonders anziehend machte, waren die zahlreichen Zeichnungen von Plastikern, die sich einfügten, darunter die wunderbar fließenden Blätter von Rodin, auch die Blätter von Hodler, die in ihrem Duktus einen Bildhauer unmittelbar ansprechen mußten (im übrigen trat Hodler auch als Plastiker auf, ebenso wie Daurier und Renoir).

Von Werner Bär waren Arbeiten in Bronze, Stein, Zement zu sehen, grazil zumeist und von unalltäglicher Bewegung: eine sich Aufstützende etwa, eine Kauernde mit streng parallel geführten Armen und Beinen; daneben vorzügliche Porträtköpfe. Von Nelly Bär ebenfalls Bildnisse, dann die in Haltung und Durchführung durchaus eigenen Figuren der Schreitenden, eines stehenden Mädchens, einer Badenden, in denen die Körperrhythmik in eine vereinfachende, doch ausdrucksvolle plastische Sprache übersetzt ist, eine eigenwillige Sprache der schlanken, zueinander in spannende Beziehung gesetzten Gliedmaßen.

Serge Brignoni hat im Laufe der Jahre eine großartige Sammlung von Südseeplastiken zusammengetragen, Masken, Ahnenfiguren, Kampfschilder, Aufhängehaken, deren expressiv gesteigerte Formkraft mit dem Ornamentalen und der sparsamen Farbigkeit eine eindruckliche Einheit eingeht. Die Vielfalt im Kanon

der Formen und Farben galt es bei den zahlreichen Stücken dieser Sammlung zu bewundern. Eigenen Reiz bot es, den Widerhall solch figurativ-ornamentaler Darstellung in Brignonis Kompositionen zu verfolgen, in seinen Tafelbildern, deren Entstehung sich oft über Jahre hinzieht. Stand das Zeichnerische früher im Mittelpunkt seines gestalterischen Interesses, in den an mikroskopische Schnitte erinnernden Bildern, so wird nun die Farbe wesentlich, die Farbe in ihrer Variabilität und Vielfalt, die sich freilich im einzelnen Werk immer auf einen bestimmten Akkord sammelt und als Mittel zur verdichteten Wirkung auftritt.

Der Genfer Emile Chambon legt sich in seinem Sammeln nicht fest, sondern Arbeiten aus dem Barock, dem Manierismus, der französischen Romantik (Sepia von Delacroix), Zeichnungen von Vallotton finden sich neben anonymen Unterglasbildern und Plastiken, Masken, Fetischen aus Siam und Ceylon. Um so einheitlicher seine eigenen Werke, die um figürliche Themen kreisen, und zwar um Themen aus der Sphäre surrealistischer Ängste und Komplexe, mit nackten Mädchen vor Spiegeln, vor dem Schlüsselloch, im Estrich, als züchtigende Bacchantinnen.

Carl Roesch endlich ist in seinem Schaffen ebenso einheitlich. Es ist eigentlich nur die Abstraktion der menschlichen Gestalt, genauer der Frau, bei der Arbeit auf dem Felde, die ihn beschäftigt. Daß sie in unmittelbarem Zusammenhang mit den Werken der Sammlung steht, erweist sich aus den erlesenen Zeichnungen eines Cézanne, Auberjonois, denen Bilder von Guys, Jongkind, Gubler folgen.

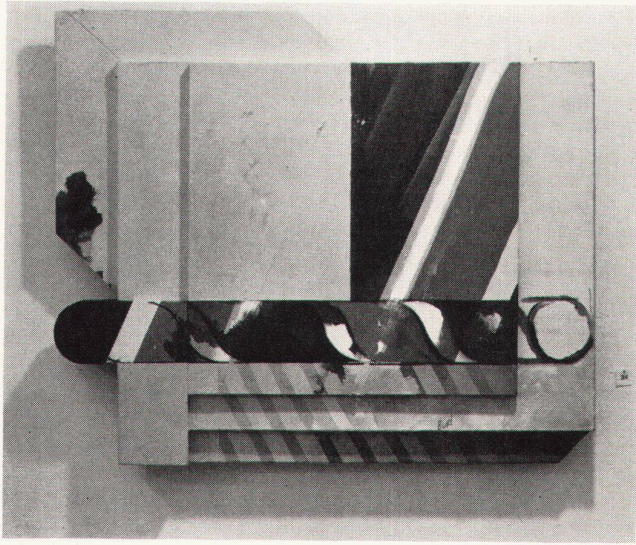
-g.

Basel

Amerikanische Graphik der Gegenwart

Kupferstichkabinett
29. Mai bis 4. Juli

Zu den Wechselausstellungen aus eigenen Beständen und den gelegentlichen Übersichten über ein gesamtes graphisches Werk (bisher: Arp, Chagall, Klee, Music) will das Kupferstichkabinett in Zukunft auch Ausstellungen veranstalten, die über das aktuelle graphische Schaffen in verschiedenen Ländern informieren. Das ist nicht als Konkurrenz zu den Ausstellungen der Kunsthalle zu verstehen, vielmehr als Ergänzung in einem Gebiet, das dort aus räumlichen Gründen immer wieder zu kurz kommt. Die Auswahl der fünf Künstler wollte



Samuel Buri, *New Frontiers*, 1964
Photo: Moeschlin + Baur, Basel

weder vollständig sein noch einen endgültig repräsentativen Extrakt der amerikanischen Künstlergraphik anbieten. Sie zeigte lediglich einen Ausschnitt, der bei Gelegenheit zu ergänzen ist.

Die Blätter von Harold Altman (geboren 1924) sind klassische Radierung im besten Sinn, sehr schön im Material und meisterhaft in den Abstufungen der Töne, zudem angenehm ausgewogen im Verhältnis von Gegenständlichem und freier Formkomposition. Altman setzt durchaus bei der europäischen Tradition ein. Für George Miyasaki (1935) gilt das in einem anderen Sinn: seine farbigen Radierungen könnten aus der Küche der Ecole de Paris stammen. Frischer ist er in den Lithographien, mit Montagen von «Zitaten» aus Text- und Abbildungsseiten illustrierter Zeitschriften. Gabor Peterdi (1915) bedient sich ebenfalls klassischer Radierungs- und Aquatinta-Technik: seine Blätter bieten reiche und schöne Formstrukturen, die sich zwischen gegenständlichen Assoziationen und Ungegenständlichem hin und her bewegen. Die Farbenholzschnitte von Carol Summers (1925) sind aus großen Farbflächen gefügt und wirken mit ihren verlaufenden Farbrändern wie Aquarelle. Am überzeugendsten sind sie dort, wo die Illusion des Abstrakten gewahrt bleibt. Wohl das Merkwürdigste sind die Farbenholzschnitte von Antonio Frasconi (1919). Daß Kunst sich mit dem Bereich des gewöhnlichen Lebens befassen kann, damit mußte sich Europa im 19. Jahrhundert abfinden. Wenn aber Frasconi den Mord an Präsident Kennedy zum Thema wählt und als erkennbaren Ausgangspunkt Farbphotographien aus einer Wochenzeitung nimmt, so vermag das bei uns, wo Kunst

bisher trotz allem in einem Reservat von der Welt der Illustrierten abgesondert lebte, doch etwas zu schockieren. Vielleicht aber ist das der Weg, auf dem unserer Zeit die Historienmalerei wieder zugänglich werden kann. Und sicher ist eine solche Annäherung von Kunst und Zeitungsaktualität kein Schaden.

Zur Ergänzung dieser kleinen Übersicht wurden in Vitrinen zahlreiche Blätter gezeigt, die zwei Publikationen mit Originalgraphik entnommen waren: «1 c Life» und «The New York Ten».

Die Ausstellung lehrte, daß für amerikanische Künstler der Gegenstand wieder eine wichtige Rolle spielt. Aber die Bewegung führt nicht mehr vom Gegenständlichkeit weg, sondern wieder darauf zu. Was diese Künstler uns anzubieten haben, ist ihr frisches Verhältnis zum Gegenstand, das voller unerwarteter Spannungen ist.

c. h.

Samuel Buri. Gemaltes und Bemaltes
Galerie Handschin
Mai bis Juni

Samuel Buri gab sich in seiner jüngsten Ausstellung als Tausendsassa und erfüllte die schönen Räume der Galerie mit fröhlichem Hokuspokus. Buri hat die Bildzeichen der Zeit erkannt und seiner unverwüstlichen Farbenfreude anverwandelt. Op- und Pop-Art verbinden sich in seinen neuen Bildern mit Elementen der späten Matisse-Collagen, Neogegenständliches mit ausgeprägt Dekorativem.

Buri hat sich ein Repertoire von Gegenstandsformeln zugelegt – etwa der nun fast zum Signet gewordene, schablonisierte Geranientopf oder die Spritzkanne –, die immer wieder vorkommen, in immer wieder anderem Realitätsgrad: als Positiv- oder Negativformen, in gegenständlichem oder dekorativem Zusammenhang. Sie wollen nicht abbilden im hergebrachten Sinn; sie evozieren möglichst banale Alltagsgegenstände, werden aber dem alltäglichen Erfahrungsbereich sogleich wieder entzogen durch den betonten Zitat-Charakter. Die Gegenstände werden mit Absicht mehrdeutig verwendet, so daß sich das Bewußtsein des Betrachters nicht auf sie fixieren kann, sondern weiter verwiesen, in Bewegung gehalten wird. So wirkt ein Gitter von grünen Streifen einmal als abstrakte Struktur, in Verbindung mit den Geranien aber bewußt aufsässig als Gartenlaube.

Buri spielt munter hin und her zwischen verschiedenen Illusionsstufen, zwischen verschiedenen Realitätsebenen. In der Ausstellung trieb er das Spiel noch über die Leinwände hinaus, bespannte Wände

mit Papierstreifen in den Farben seiner Bilder und verteilte eine knallgelbe Spritzkanne, ein blauemertes Trögli sowie diverse Geranientöpfe in die Ausstellungsräume. Den größten Saal unterteilte er sehr geschickt mit zwei grünen Gartenlaubengittern: damit drückte er den darin wandelnden Vernissage-Gästen seinen dekorativen Stempel auf und bezog sie kurzerhand in seine Bilderwelt ein. Die Kinder des Künstlers, in herrlich gebühten Kleidern, machten seine gesammelten Werke erst richtig vollständig und brachten das Element der Bewegung hinein: sie hatten die Spritzkanne ihrem verfremdenden Dekorationszweck entfremdet und spielten damit Blumenspritzen auf die Füße der Großen. Ein echtes Brautpaar gab in der farbigen Bewegung die ruhenden Pole von Weiß und Schwarz ab und wirkte wie vom Künstler in sein Gesamtkunstwerk eingepflanzt.

Buri begnügt sich nicht mit der Wirklichkeitsverfremdung innerhalb der Bilder und ihrer verfremdenden Inszenierung; er entzieht die Bilder selbst der gewohnten Realität der Erfahrung. Dadurch, daß er die Bildränder manchmal als Rundstäbe ausbildet, hebt er die Bildgrenzen auf und läßt die Bildfläche richtiggehend in den Raum ausgleiten. Die künstlerische Wirksamkeit solcher Vorkehrungen ist unterschiedlich. Manchmal bleibt es bei bloßer Montage und Bastlerei; das Flimmern der immer auf Höchstspannung gehaltenen Farben wirkt dann besonders ärgerlich. In anderen Bildern ist dagegen wirklich etwas Neues und Gehaltvolles gelungen. «New Frontiers»: das nichtssagende politische Schlagwort des Titels markiert statt eines Geranientopfes die Banalsphäre und trifft zugleich etwas Wichtiges. Zwei Leinwände sind übereinander montiert; eine Rundbalkenform greift über den auch sonst in drei Richtungen angestückten Bildbezirk hinaus: da sind die Bildgrenzen so wirkungsvoll verschoben, daß der Betrachter gezwungen wird, sich gleichsam neben sich selbst zu stellen; seine Perzeption der Wirklichkeit verändert sich dabei, und er gewinnt ein neuartiges Gefühl seiner selbst.

Buri hat diese neue Art von Erfahrung nicht erfunden – Rauschenberg, Jasper Johns und andere haben Ähnliches vor ihm getan –, aber er hat eine eigene Möglichkeit gefunden, sie mit durchaus eigenen Mitteln auszudrücken.

c. h.



Otto Meyer-Amden, Zwei Figuren vor Kleiderschrank, um 1924. Federzeichnung

Bern

Otto Meyer-Amden

Kunsthalle

21. Mai bis 22. Juni

Manches vom Besten in der Schweizer Kunst der älteren Generation könnte man durch eine «Scheu vor dem Endgültigen» durch die Tendenz, lieber etwas zurückzunehmen als etwas Unerfülltes stehen zu lassen, durch eine ausgesprochene introvertierte Haltung geradezu charakterisieren. Vielleicht verrät sich darin unsere Grenzstellung zwischen der von Anschauung, Philosophie und Ausdruck geprägten Kunst des Nordischen und dem reinen Sein und Darstellen in der südlichen Kunst.

Die enge Beschränkung auf wenige Themen, eigentlich auf das Thema Mensch und Menschen in ihrer Umwelt, das Fehlen jedes Proklamierens und Manifestierens, die Beschränkung der Formate, ein ausgeprägtes Bewußtsein gegenüber der sinnlich erfassbaren Umwelt (die nicht «überspielt» werden darf), eine Zurückhaltung vor jedem endgültigen Formulieren und eine Vorliebe für die sich von außen herantastenden, annähernden Zeichnungen – das sind Kennzeichen der Kunst des Berner Malers Otto Meyer-Amden (1885–1933), ebenso wie sie etwa für Auberjonois oder Alberto Giacometti Geltung haben. Deran moderne Ausstellungen gewöhnte Besucher pflegt meistens eine Schau zuerst zu überblicken, sie als Ganzes zu

erfassen und sich dann auf Einzelnes, Ausgewähltes zu konzentrieren; diesem Betrachter mochte die Berner Ausstellung wohl eine Enttäuschung bieten. Der Geist und die Welt Meyer-Amdens erschließt sich nur dem, der wirklich von Skizze zu Skizze und von Blatt zu Blatt geht, der Beharrlichkeit des Schaffenden durch eine Geduld des Nacherfindens entspricht und all die Entdeckungen, die Triumphe und das Verwerfen als zu leicht befundener Formulierungen des Künstlers miterlebt.

Vielleicht enthält das ganze Werk Meyer-Amdens überhaupt nichts Endgültiges; vielleicht darf man wirklich sagen, daß erst sein Freund Schlemmer die Bildforschungen des Malers «realisiert», ins Große gesehen, ins Gültige umgeschaffen hat. Das tut jedoch der Faszination, die von der vom Wunsche nach präziser Gestaltung geistiger Themen besessenen Kunst Meyer-Amdens ausgeht, nicht den geringsten Abbruch.

In einer Fülle von Blei- und Farbstiftzeichnungen erprobte er die Möglichkeiten, den «Jüngling» in einer natürlichen, meist aber architektonischen Umwelt als Lichterscheinung inmitten der Materie oder als modellierten Körper in kaum erfaßbarer Sphäre zum Sinnbild werden zu lassen, wofür ihm vor allem seine Bilderinnerungen aus dem Berner Waisenhaus Motive boten. Die Schulung bei Adolf Hölzel in Stuttgart (1909/10) brachte ihm zwar wesentliche theoretische und kompositorische Anregungen; er scheute sich jedoch vor Hölzels «Resultaten» und zog es vor, bei jedem Thema von neuem in einem ganzen logischen Arbeitsgang von einer Naturvorstellung abzuleiten, um ja nicht zu Formeln, sondern zu wirklichen Leitbildern zu gelangen. Ebenso wie im göttlich-klassisch Nackten seiner Jünglinge – vielleicht ungewollt – auch das Ausgesetzte, Entblößte enthalten ist, erscheinen die Gruppenbilder einerseits als Darstellungen fruchtbarer «Zellen» einer neuen Gemeinschaft, andererseits aber auch als in ihrer Umwelt (Schulzimmer, Schlafsaal, Kirche und anderes) schicksalhaft Gefangener und Geleiteter. Sie verkörpern eine esoterische Haltung, die dem fast legendären Ruf des Meisters als Mittelpunkt eines «Kreises» im kleinen Amden über dem Walensee ebenso entspricht wie der aus seinen Werken erspürbaren Neigung zur Verschlüsselung der Bilder zu Zeichen für Eingeweihte und damit zu einer im Eigentlichen der Kunst feindlichen Haltung. Gerade an diesem esoterischen Gehalt mag es liegen, daß ein williges Einleben in das Schaffen Meyer-Amdens für den Empfindlichen zur Faszination wird, die Ausstrahlung seiner Werke jedoch unserer Zeit etwas fern und fremd erscheint.

Im Kellergeschoß zeigte die Berner Kunsthalle gleichzeitig eine – auch im Vergleich – reizvolle Schau von Aquarellen, Zeichnungen und graphischen Blättern des Amerika-Deutschen Lyonel Feininger (1871–1956).

P. F. A.

Ida Kerkovius

Galerie Toni Gerber

14. April bis 31. Mai

Die neue Galerie Toni Gerber am Nydeggestalden 24 in Bern widmet ihre dritte Ausstellung der Malerin Ida Kerkovius. Die Künstlerin wurde 1879 als Kind deutsch-baltischer Eltern in Riga geboren. Von 1910 an war sie an der Stuttgarter Akademie Meisterschülerin Adolf Hölzels, nachdem sie bereits in Dachau unter dessen Anleitung gearbeitet hatte. 1920–1923 empfing sie am Bauhaus von Kandinsky, Klee und Itten nachhaltige Anregungen. Die Malerin, welche heute noch in Stuttgart lebt und welche neben Gemälden auch Webteppiche und Glasfenster entworfen und ausgeführt hat, verdankt aber ihre künstlerische Grundlage dem Stuttgarter Malerkreis, in welchem sich gleichzeitig wie in München (Blauer Reiter) und Dresden (Brücke) der Durchbruch zur Kunst des 20. Jahrhunderts vollzogen hat. Sie ist von allen Schülern Hölzels vielleicht am meisten verpflichtet, hat aber dennoch von Anfang an einen eigenen Weg eingeschlagen.

Die eher kleinformatigen Pastelle, Aquarelle und graphischen Blätter aus jüngster Zeit (sie sind zum Teil 1965 entstanden), welche nun in Bern zu sehen waren, zeichnen sich durch formale Phantasie und intensive, festlich-frohe Farbigkeit aus. Die Farben und ihre Wechselbeziehungen bilden das Hauptanliegen der Malerin, die dem leuchtenden Rot eine Vorzugsstellung einräumt. Dies besagen auch Titel wie «Rote Komposition» oder «Rotes Spiel». Die Farb-Flächen-Kompositionen enthalten, mehr oder weniger umgesetzt, figürliche und landschaftliche Elemente: «Engel in Violett», «Figur und Tier», «Landschaftsstimmung». Obwohl sich Reminiszenzen an den Expressionismus, Klee, Hölzel und andere Zeitgenossen finden, sind die jeweilige neu geschaffene Bildeinheit und Aussage immer durchaus persönlich und eigen, oft naiv, stets spontan und kindlich unbefangen. Die Bilder, die frohen Gesängen gleichen, lassen sich deshalb schwer einer Stilrichtung einordnen und «geben mir [der Künstlerin] immer noch die Möglichkeit, mich weiter zu entwickeln». Diese Offenheit ist es vor allem, welche Ida Kerkovius mit ihrem Lehrmeister Hölzel verbindet.

ms.

Chur

Jüngere Bündner Künstler

Kunsthau

23. Mai bis 20. Juni

12 Künstlern, Malern und Bildhauern, die zwischen 1924 und 1944 geboren sind, sollte Gelegenheit gegeben werden, einmal größere Werkgruppen vorzustellen. Einigen von ihnen konnte je ein ganzer Saal zur Verfügung gestellt werden, was sich sehr vorteilhaft ausgewirkt hat. Vor allem die beiden Säle, in denen die Arbeiten der Bekanntesten unter den jungen Bündnern, Lenz Klotz und Matias Spescha, zu sehen waren, wiesen eine eindrückliche Geschlossenheit und ein starkes persönliches Gepräge auf.

Im gesamten herrschte die Abstraktion vor. Eindeutig gegenständlich malt nur Hanspeter Mettler, der in den Ölbildern eine tonige, an den deutschen Impressionismus erinnernde Malweise pflegt, während er die Figuren seiner Zeichnungen mit ganzen Bündeln von herben Strichen umreißt. In den Grenzbereichen zwischen der abstrakten und der gegenständlichen Gestaltungsweise bewegen sich Georges Item und die Bildhauer Gian und Giuliano Pedretti, die Söhne Turo Pedrettis. Georges Item zeigte eine Reihe von großen Blättern in schwarzer Tusche, die bei aller Heftigkeit der Bewegung klar und sicher strukturiert sind. Von Gian Pedretti waren neben zwei Rundplastiken einige Reliefs ausgestellt, welche auf feinste Abstufungen angelegt sind und mit ihrer malerischen Oberflächenwirkung einen Grenzbereich der Plastik abtasten. In den Plastiken seines Bruders Giuliano Pedretti wird die Oberfläche dagegen zu einer Kampfstätte starker Kontraste.

Verglich man die verschiedenen Abstrakten, so fiel auf, daß die meisten bemüht sind, ein Minimum an künstlerischen Mitteln einzusetzen. So beschränkt sich Corsin Fontana, der die Malweise seines Vorbilds Matias Spescha ins Intime und gewissermaßen Kammermusikalische übersetzt, auf eine äußerst schmale Farbenskala. Und Annemie Fontana gleicht in ihren Plastiken alle Formen stereometrischen Grundformen an, während sie in den zum Teil wenig spannungsvollen Reliefs ganz einfache Rhythmen vorträgt.

Hinsichtlich der eingesetzten Mittel macht Jacques Guidon eine auffallende Ausnahme: er liebt die reiche Instrumentierung; aber seine mit Vehemenz vorgetragenen wirbelartigen Gebilde sind mit starker Hand gebändigt und zu wirklichen Strukturen verdichtet.

Das Problem, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, ohne sich selber untreu zu werden, macht Lenz Klotz und Matias

Spescha zu schaffen. Diesen beiden Künstlern scheint die Weiterentwicklung insofern erschwert, als sie mit ihrer Malweise relativ früh große Erfolge erzielt haben. Matias Spescha ist gegenüber 1960/61 weniger düster und beklemmend. Die Farben haben sich in einigen neueren Arbeiten merklich aufgehellt, und die wenigen großen Formen bedrängen einander weniger stark als früher, so daß der Eindruck unausweichlicher Geschlossenheit und bedrückenden Gefangenseins um einen Grad geschwächt ist. Es scheint, daß Spescha damit ein Charakteristikum seiner Kunst weitgehend preisgibt, ohne wesentliche neue Möglichkeiten des Ausdrucks einzutauschen.

Auch Lenz Klotz ringt angestrengt darum, seinen Stil weiterzuentwickeln. Er geht dabei sehr selbstkritisch zu Werk und versucht sich in den neuesten Arbeiten in einer etwas freieren Malweise, wobei an die Stelle der dünnen und manchmal etwas spröden Striche ein breiterer und flüssigerer Pinselstrich tritt. Dies führt zu einer Verlebendigung seiner Ausdrucksweise, welche ohne Zweifel eine Steigerung bedeutet.

Weniger erfolgreiche junge Künstler sind insofern in einer glücklichen Lage, als sie weniger belastet sind, wenn sie neue künstlerische Möglichkeiten erproben. Madlaina Demarmels hat in der Collage, welche es ihr erlaubt, vorsichtig und behutsam abzuwägen, offenbar das ihr zusagende Medium gefunden, während die Arbeiten Hans Hartmanns, der offensichtlich Lenz Klotz nacheifert, noch keine persönliche Handschrift aufweisen. Bei Constant Kötz schließlich haben wir den Eindruck, daß ein strafferer Bildbau, wie er ihn früher gepflegt hat, bessere Resultate zeitigen könnte. G. P.

Freiburg i. Ü.

Jorge Castillo

Galerie des Museums für Kunst und Geschichte

16. Mai bis 20. Juni

Castillo ist ein geborener Zeichner. Stift und Feder sind die adäquatesten Mittel zum Festhalten seiner Träume, seiner mystisch schattierten Phantasien, die sich stoßweise, gleichsam in Paketen, aufs Papier exteriorisieren. Diesem Vorgang entspricht auch die Struktur seiner besten Blätter: durch vage Diagonallzüge ineinander verspannte Kompartimente von Strichkonzentrationen, in denen Gesichter, Figuren, Figurenfragmente in einer traumhaften Beziehungslosigkeit zueinander stehen. Die innere Bedräng-

heit ist ein wuchtiger Motor, aber sie läßt sich schwer definieren. Ständig poetisiert, in der Schwebelage gehalten, manchmal unter Beihilfe von Stileinflüssen Goyas, Picassos oder Dalis, ergeben sich Obsessionen ohne Geschlecht, Ängste ohne Drohungen oder auch spielerische Einsamkeiten.

Anders der Maler. Hier zeigen sich die Grenzen Castillos. Strich und Farbe laufen stets parallel; das heißt, die Farbe begleitet den Strich oder schafft dessen emotionalen Raum. Das spontan Erzählerische der Zeichnungen wird hier nur zu oft ins Illustrative verbogen. – In den vereinzelt Gemälden von 1964 und 1965 scheint sich allerdings ein Konvergieren der beiden Elemente anzubahnen, im Sinne etwa der malerischen Pop Art der Pariser Schule (Rancillac, Arroyo, Recalcati).

Castillo wurde 1933 in Pontevedra geboren, verbrachte seine Kindheit in Buenos Aires und lebt seit 1955 wieder in Spanien. 1964 erhielt er den Internationalen Preis der Zeichnung in Darmstadt.

J.-Ch. A.

Genève

«De Metafisica»

Galerie Krugier

du 20 mai au 30 juin

«De Metafisica» confirme une fois de plus, et avec éclat, l'exceptionnel niveau des expositions organisées par la Galerie Krugier et la rigueur de pensée qui les inspire. On peut dire que chacune de ces manifestations, étudiée avec un soin extrême, est une démonstration, et souvent pour Genève, voire la Suisse, une révélation. C'est le cas pour «De Metafisica» qui vient braquer les projecteurs de l'actualité sur un mouvement dont on a trop souvent méconnu, dans les pays de langue française, l'importance pourtant capitale. Il est hors de doute que certains chapitres de l'histoire de l'art moderne devront être remaniés pour qu'enfin justice soit rendue à chacun et que des pionniers, des courants essentiels de l'art qui non seulement produisirent des chefs-d'œuvre mais aussi contribuèrent à féconder l'art du XX^e siècle se voient attribuer leur juste place.

L'école métaphysique italienne est de ceux-ci que l'on n'a eu que trop tendance à considérer comme un épisode fugitif et secondaire des grands brassages d'idées du début de ce siècle. D'une manière générale, la critique internationale un peu trop tributaire de l'optique influencée par l'hégémonie de l'Ecole de



Jean-Pierre Zaugg, Au large des Sporades

Paris n'a pas suffisamment souligné la valeur des apports des artistes italiens de notre temps, apports d'autant plus essentiels que fondés sur une terre qui ne peut rien renier de sa spécificité, de sa culture ni de sa vivante tradition, ils ne peuvent se confondre avec aucun autre.

«De Metafisica» constitue à cet égard une précieuse mise au point que définit admirablement la préface («De Metafisica», *Suites N° 9*, Krugier Genève) de notre éminent confrère et ami Giuseppe Marchiori qui situe clairement et avec lucidité le sens et l'histoire de ce qui est moins un mouvement épisodique qu'une attitude d'esprit qui se cristallise sous sa forme moderne dans l'œuvre du De Chirico dès 1910 et n'a plus cessé, depuis de se manifester. En dépit d'une certaine analogie: l'expression par le bouleversement de l'ordre naturel des choses, d'une autre réalité, l'art métaphysique classique est à l'opposé du surréalisme romantique. Plus rigoureusement pictural, dépouillé, visant à la pureté des lignes et s'inspirant parfois d'une géométrie simple qui semble annoncer le néoplasticisme, il est le premier à amorcer une nouvelle notion d'espace, en même temps qu'il nous ouvre les portes d'un domaine purement mental. Sa grande époque, c'est celle des portiques, des mannequins et des équerres de De Chi-

rico et de Carlo Carrà. Evoquant les œuvres de la période de Ferrare du premier, Marchiori écrit excellemment: «Le pouvoir de suggestion du milieu ambiant – de la mise en scène, devrait-on dire – s'ajoute au pouvoir de suggestion des objets mêmes, dans lesquels De Chirico réussit à découvrir un aspect de mystère. Et aux objets alors, il ajoute des figures géométriques et surtout des triangles qui provoquent un sens d'inquiétude et presque de crainte.»

Ce sont quelques-unes des plus significatives parmi ces œuvres, que la Galerie Krugier a réunies avec d'autres, tout aussi précieuses, de Carrà, de Pisis (particulièrement rares de cette période), Sironi et Soldati, toutes datées de 1916 à 1930, et de Morandi, le plus puriste et le plus secret de tous qui jusqu'à sa mort récente ne s'écartera jamais du chemin qu'il s'était tracé. On leur avait joint quelques toiles d'Oswaldo Licini qui, s'il s'apparente à eux par l'esprit, use d'un langage fort différent. Plus rigoureusement dans la ligne sont ceux qui ici témoignent de la persistance de l'esprit métaphysique dans la peinture actuelle, des jeunes tels que Del Pezzo qui «rend concrets les éléments et les figures géométriques de la métaphysique de Morandi», et Domenico Gnoli qui par une œuvre d'un graphisme fouillé et sensible parvient à créer un climat aussi intense et aussi troublant que les De Chirico de la grande époque.

G. Px.

Lausanne

5^e Salon des Jeunes

Musée cantonal des Beaux-Arts
du 14 au 30 mai

Créé modestement voici une douzaine d'années, le Salon des jeunes de Lausanne devenu romand a ouvert ses portes pour la cinquième fois, réunissant autant que faire se pouvait les plus représentatifs des peintres de moins de quarante ans. La sélection fut sérieuse, car le comité avait reçu de nombreux envois dont il fut retenu que quatre-vingts pièces émanant de quelque cinquante artistes. Certains de ceux-ci y faisaient figure de vieux habitués et y apparaissaient vraisemblablement pour la dernière fois en raison d'une menaçante limite d'âge. C'était le cas notamment pour le Chaux-de-fonnier Carlo Baratelli et les Vaudois Meystre, Pierre Chevalley (tous deux de Paris) et Jean-Claude Hesselbarth. Ils forment avec quelques autres, dont Jean Lecoultré, Jean Baier et le sculpteur Antoine Poncet, une vieille garde dont l'autorité, due à une plus grande maturité,

ne semble que rarement menacée par les nouvelles générations. Le remarquable envoi de Jean-Pierre Zaugg, auquel revint le Prix du Jury, ne vient en rien infirmer cette constatation, puisque ce peintre a trente-sept ans. Cette remarque conserve sa valeur dans l'appréciation de ce Salon qui compte donc un certain nombre d'œuvres excellentes mais dues à des talents consacrés, dans un ensemble d'un niveau assez moyen. Force est de reconnaître que ce qui manque le plus à ces jeunes, c'est l'originalité. Peu de personnalité en vérité dans tout cela, mais par contre un certain empressement à se mettre au goût du jour. L'Ecole des Beaux-Arts a remplacé la tradition académique par les albums d'art et les catalogues illustrés, mais le résultat est moins une libération qu'un changement de tutelle ... volontaire. On se retranche donc derrière le métier, les qualités techniques, et sous ce rapport, les riches compositions de Zaugg, par l'intérêt des combinaisons formelles et chromatiques, méritent bien la distinction dont elles ont été l'objet. L'envoi de Pierre Raetz, avec lequel on peut le mieux les comparer, n'a pas la même chaleur communicative. Bruno Baeriswil obtient de bons effets spatiaux en associant de larges tracés linéaires à quelques taches assorties de couleurs fluides, dans une manière qui n'est pas sans rappeler celle que pratiquait il y a deux ans Pierre Chevalley dont l'art a évolué, dans de larges oppositions de masses sombres et claires, vers une concentration dramatique fort intéressante. Quant à Jean-Pierre Huser (Prix Edy Serex), il témoigne d'une certaine vigueur d'expression dans des harmonies cependant un peu froides et neutres. Janos Urban (Prix du Jury 1960) reste toujours aussi raffiné dans des toiles presque monochromes, toutes en nuances. Jean Lecoultré accentue sa recherche du mouvement par des cadences hachées ou des répétitions d'images inspirées des pellicules de cinéma ce qui, joint au choix des thèmes axés sur des visions de la vie actuelle, l'apparente à certains nouveaux réalistes, alors que Charles Meystre reste fidèle à ses constructions très plastiques de personnages. L'abstraction géométrique est représentée, outre Jean Baier, par Arthur Jobin, et Gianfredo Camesi qui fait montre d'une grande pureté de style sans tomber dans la pauvreté.

Deux bronzes polis d'Antoine Poncet et trois bronzes et une fonte d'aluminium d'Albert Rouiller toujours plus talentueux étaient de loin les meilleurs apports en sculpture.

G. Px.

Emil Schumacher*Galerie Pauli**du 10 mai au 12 juin*

Sorti en 1935 de l'Ecole des arts décoratifs de Dortmund, membre dès 1948 du groupe «Zero», professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Hambourg de 1958 à 1960, Emil Schumacher qui s'est vu attribuer les plus hautes récompenses au Japon, en Italie et en Allemagne a pris depuis quelques années une place de plus en plus importante dans le mouvement artistique international, et c'est avec une particulière faveur que l'on a accueilli sa première exposition personnelle en Suisse, à la Galerie Pauli, qui continue ainsi fort intelligemment sa mission d'information. Une trentaine d'huiles et gouaches permettaient de suivre les travaux de l'artiste ces trois dernières années et révélaient une évolution qui, assez logiquement, était orientée vers une relative simplification. L'art de Schumacher peut se définir sommairement comme relevant d'un certain lyrisme informel après avoir auparavant eu des attaches plus marquées avec un expressionisme abstrait que justifiait sa notion du «laid expressif».

La matière, particulièrement jusqu'en 1964, joue un rôle essentiel dans son œuvre. Non seulement en raison des moyens techniques utilisés, pâtes épaisses, rugueuses, sablonneuses, ravinées en certains cas par des raclures au couteau qui font apparaître le gros grain de la toile, mais parce que réellement elles se présentent à nous un peu comme des coupes de matière vivante saisie dans son lent processus de perpétuelle mutation. L'action de la main sur cette matière colorée, obéissant aux suggestions d'un fécond vagabondage de l'esprit, assume seule la fonction créatrice, en dehors de toute idée de représentation, mais pas toujours, sans doute, des influences d'une mémoire inconsciente. Les taches aux contours indéterminés, les empreintes, froissures et aspérités du relief, le cheminement indécis de traînées de couleurs qui comme des cours d'eau tracent paresseusement leurs méandres sur des étendues plus ou moins arides dans des contrastes nuancés qui sont souvent d'un excellent éclairagiste, animent et insufflent une vie secrète et énigmatique à ces surfaces qui y gagnent parfois de belles intensités dramatiques. C'est avec un indéniable plaisir que l'on suit l'artiste dans ses explorations vers l'inconnu dont il nous rapporte, de toile en toile, de nouvelles visions, de nouveaux et passionnants aperçus, chaque tableau étant pour lui, visiblement une nouvelle et neuve expérience. Ici, comme dans bien d'autres cas, et sans que s'y mêle la moindre ré-

férence anecdotique, notre plaisir vient des perspectives qui nous sont ouvertes sur les fruits d'une méditation traduits avec bonheur en termes sensibles et qui éveillent en nous des sensations dont il n'est pas exagéré de prétendre qu'elles nous font prendre conscience de réalités restées jusque là informulées. G. Px.

Pierre Haubensak*Galerie Bonnier**du 12 mai au 30 juin*

Après l'avoir fait figurer dans une collective en 1962, la Galerie Bonnier a présenté pour la première fois Pierre Haubensak en 1963. On s'était alors d'emblée intéressé à ce jeune artiste dont les travaux, s'ils trahissaient encore une visible admiration pour des peintres tels que Rothko, retenaient par une ampleur de conception, une hauteur de vue et des qualités strictement picturales qui paraissent haut en sa faveur. Le nouvel ensemble présenté ce printemps – une vingtaine de toiles exécutées en 1964 et cette année – a largement confirmé notre première impression et nous l'a montré déjà détaché des influences précédentes.

Pierre Haubensak, né en Suisse il y a trente ans, travaille à Ibiza. Il a étudié aux écoles des Beaux-Arts de Genève et de Bâle, créé des décors de théâtre en 1957, et vécu quelques années à Paris avant de se fixer aux Baléares en 1961. Depuis lors, il a travaillé dans un certain isolement qui semble lui avoir été très profitable, et qui lui a permis sans doute de méditer puis définir sa position par rapport à la situation du monde actuel. Son art vise avant tout la création de formes amples aux contours simples, de construction géométrique mais sans la sécheresse de l'écriture néo-plasticienne, vivifiées par des couleurs légères, vaporeuses, associées à un grand raffinement de palette. Hautement décoratives, d'une grande puissance de frappe sans pour autant jamais recourir aux effets, ses compositions semblent au contraire tirer leur puissance expressive d'une mesure toujours scrupuleusement étudiée. Dans la conception et le tracé de l'architecture monumentale, lignes dépouillées, fermes et d'une souveraine élégance, comme dans l'organisation chromatique, précieuse rareté des combinaisons tonales, on dénote une acuité de vision et une précision dans les termes qui donnent un étrange retentissement aux trouvailles de l'inspiration.

C'est tout un monde formel inédit vivant au rythme lent d'une méditation toute classique et baigné de la lumière diffuse issue directement de la couleur qui nous

est proposé dans ces images abstraites aux vertus singulièrement tonifiantes. Un monde formel sans rapports avec la nature ni avec quoi que ce soit d'étranger à lui-même, même si après coup on croit pouvoir y reconnaître des allusions, symboliques ou directes, à une réalité objective. Seule compte la réalité plastique, ses résonances, les impacts qu'en reçoit notre sensibilité et l'action qui en résulte sur notre esprit. Ce sont autant de spectacles nouveaux, originaux qui sont proposés à notre vision et nous ouvrent les portes d'un dépaysement d'une certaine façon féérique rendu toujours plus nécessaire par la routine esclavagiste de la vie moderne.

Pierre Haubensak, à trente ans, apparaît comme l'un des talents les plus prometteurs de la peinture suisse. G. Px.

Lenzburg**Albert Schnyder***Galerie Rathausgasse**27. Februar bis 28. März*

Neuere und neueste Arbeiten von Albert Schnyder waren zu einer eindringlich wirkenden Schau vereinigt. Als Gast der Stadt Lenzburg hatte er sich vor einigen Jahren mit der ihm unvertrauten Gegend auseinanderzusetzen. Hier nun kam er ausschließlich in den ihm naheliegenden Themen zu Wort, die indessen so vielschichtig sind, daß sie immer neue Fassungen gestatten. Zudem ist der «Jura» als Vorwurf sehr komplex und weist so unterschiedliche Ansichten wie jene des Doubs- und Birstales, der Freiberge, der Umgebung von Delsberg auf, von denen jede für Schnyder aussagereich ist und für deren jede er eine darstellerische Form gefunden hat.

Von all den genannten Gegenden waren hier Proben zu sehen; sie alle charakteristisch für die Landschaft wie für Schnyders Kunst, die zu einem souveränen Métier entwickelt ist und im Gleichgewicht zwischen tiefer Farbensattheit und markant linearen Zügen ruht. Oft ein schwerer blaugrüner Himmel, unter dem sich in flacher Kurve ein Waldessaum hinzieht. Im Vordergrund grüne Felder und Wiesen, durchkreuzt von hellen Wegbändern, die in die Tiefe führen. Mit großer Sicherheit sind niedrige, gedrungene Häuser verteilt, deren durch scharfe Vertikalen umgrenzte Flächen die notwendigen Kontraste zu den wesentlich auf die Horizontale ausgerichteten Hauptlinien ausmachen. Die Einsamkeit dieser Freiberge-Gegenden wird noch betont durch das Fernsein von menschlichen Gestalten. Bisweilen fin-

det sich eine einzelne Figur ein, da und dort auch ein Pferd. Sonst soll nur der weitgespannte dunkle Sommerhimmel, sollen die unendlich sich hinziehenden Felder und Äcker sprechen, die durch diesen Maler so dinghaft-greifbar male- risch vorgetragen sind.

Einen neuen Klang vermittelten die Bilder aus dem Birstal. Hier scheinen die weiß- lichgelben Jurafelsen auf, die schon Courbet gemalt hatte. Bei Schnyder sind sie von dunkelrotvioletten Wäldern einge- faßt. Wiederum bilden die deutlich umrissenen Vordergründe, mit Zement- fabriken, hellen Häusern und weißen Straßen die wirksamen Gegensätze. Neben den von Format meist großen, wuchtigen Landschaften fügten sich einige Figurenstücke ein, mit einer sich Kämmenden, mit einer Engländerin, mit Kindern beim Karussell, Bilder, die Art und Wesen von Schnyders Kunst nur bestätigen.

-g.

Schaffhausen

Ferdinand Gehr

Museum zu Allerheiligen
23. Mai bis 27. Juni

Nach mehrjähriger Ausstellungspause zeigte Ferdinand Gehr in Schaffhausen das Ergebnis seines Schaffens aus dem jüngst vergangenen Zeitraum. Eindrück- lich dokumentierte sich darin die unbe- irrbar geistige und künstlerische Folge- richtigkeit, mit der er trotz aller Anfech- tungen sein Ziel verfolgt. Offensichtlich ist dieses Ziel nicht programmatisch gesetzt, sondern Diktat, Ausdruck einer notwendigen Haltung, eines immer neu ansetzenden Versuches, die inkommen- surable Wirklichkeit als geistige Ord- nung, die Widersprüchlichkeit der Er- scheinungen als geformtes Sein, als Sinn-Bild geglaubter Harmonie und Ein- heit zu fassen.

Die künstlerischen Mittel dienen der Ver- wirklichung dieser Haltung. Darstel- lungselemente, die vorwiegend dem sub- jektiven Ausdruck dienen, meidet Gehr mit fast asketischer Strenge: es gibt keine persönliche Pinselschrift, keinen illusionistischen Raum, keine plastische Körperlichkeit und kein dekoratives Linienspiel. In der Bildfläche gewinnt die Erscheinungswelt, oft reduziert auf reine Formelemente, in leuchtenden und kla- ren Farben eine neue, künstlerische Exi- stenz. In der Ausgewogenheit der Farb- flächen und Farbqualitäten erschließt sich eine visionäre Ordnung, in der die unvereinbaren Spannungen und Gegen- sätze des wirklichen Lebens verwandelt sind zur Polarität formaler Bildzeichen:

Komplementärfarben, warme und kalte Töne, «harte» und «weiche» Formen, selbst der Gegensatz von weiß und schwarz, all das wird aufgehoben in einer neuen Harmonie, die aus den Spannun- gen lebt und sie zugleich überwindet. Bildtitel wie «Lichtwesen», «Mensch- werdung», «Einbrechendes Licht», «Los- lösung» und ähnliche weisen hin auf die in der Bildgestalt überwundene Dialek- tik des Bildvorwurfs. Die «unio mystica», die Schau des Zusammenfalls der Ge- gensätze, ist im Grunde das letzte An- liegen des Künstlers.

Es ist verständlich, daß Wand- und Glas- malerei dem menschlichen und künst- lerischen Anliegen Gehrs am unmittel- barsten entsprechen. Die Ausstellung umfaßte Temperabilder, Fresken, Aqua- relle und Holzschnitte. Die Aquarelle nahmen eine Sonderstellung ein, gestat- ten doch hier die Darstellungsmittel am ehesten ein Ausbrechen aus der «heilig- nüchternen Art des Sehens» und der fast geometrisch klaren Bildordnung zu- gunsten des fließenden Lebens. Und doch sind auch diese lichterfüllten Ge- bilde von Blumen und Äpfeln letztlich nichts anderes als die ruhigen und glas- klaren Landschaften und religiösen Kom- positionen, nämlich Ausdruck einer Ord- nung, in der die flüchtige Erscheinung zu unverrückbarem Sein gelangt. H. St.

Zürich

Adolf Loos

Graphische Sammlung der ETH
25. April bis 13. Juni

Die Loos-Ausstellung, die das Museum des 20. Jahrhunderts in Wien zusammen- stellen ließ und die bereits in verschie- denen Städten West- und Osteuropas zu sehen war, vermittelt anhand von großformatigen Photographien einen umfassenden Einblick ins architektoni- sche Werk von Adolf Loos (1870–1933). Besonders wertvoll sind auch die kleinen Photographien und Anmerkungen, die nicht nur Einblicke in Details geben, sondern auch, auf instruktiven Panneaus zusammengefaßt, wertvolle Hinweise auf die architekturgeschichtlichen Hinter- gründe und Vorstufen der Loosschen Architektur enthalten. Bereits in den neunziger Jahren zeigte es sich, worum es diesem revolutionären Architekten und Denker ging: um eine Rückbesin- nung auf fundamentale Werte der Ar- chitektur und des Innenausbaus, um eine radikale Purifizierung der traditi- onellen architektonischen Elemente. Hi- storisch gesehen bedeutete dies für Loos nicht – wie für die Engländer – die

romantische Hinwendung zur Kultur des Landhauses, sondern ein bewußtes Wiederanknüpfen an die Architektur eines Schinkel oder an die Innenein- richtungen des Biedermeier. Das Erbe des Klassizismus meldet sich in den Entwürfen monumentaler Repräsen- tationsbauten und Platzgestaltungen um 1907, in der Kassettendecke der Kärntner- Bar (1907). Ein klassizistischer Unterton läßt sich durch sein gesamtes Lebens- werk verfolgen; viele seiner repräsen- tativen und «monumentalen» Planungen stehen daher in direktem Bezug zum internationalen Repräsentationsstil der dreißiger Jahre – und es fällt schwer, sie der «modernen Architektur» zuzurech- nen.

Das berühmte Loos-Haus am Michaeler- platz in Wien (1910/11), mit dem Loos spektakuläres Aufsehen erregte, ist nicht nur wegweisend in seiner radika- len Ablehnung jeder dekorativen Orna- mentierung; der Kampf wider Historis- mus und Sezessionsarchitektur wird so- zusagen im aufklärerischen Geiste des späten 18. Jahrhunderts ausgetragen. Vorstoß in Neuland war für Loos mei- stens gleichbedeutend mit Rückbesin- nung auf fundamentale Wahrheiten des Bauens. Dies gilt auch für sein Bekennt- nis zum Flachdach. Mit dem Haus Scheu in Wien (1912) realisierte Loos jenen Typus des Wohnhauses mit begehbarem Dach, das in mittelmeerischen Zonen seit Jahrhunderten Selbstverständlich- keit war und für die Architektur dieses Jahrhunderts zu grundlegender Bedeu- tung gelangen sollte. Besonders interes- sant sind die Vorschläge für orientali- sierende Stufenhäuser: während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Paris ent- stand das Projekt für ein «Grand Hotel Babylon» an der Riviera (1923), die For- mulierung einer Idee, die bereits im Pro- jekt eines Warenhauses für Alexandrien (1910) auftauchte.

Die Villen, die in großformatigen Photo- graphien vorgeführt werden, sind zeit- lose Beispiele für Loos' architektonische Formkraft. Mit dem Haus Steiner in Wien (1910) scheint Loos bereits den kubischen Elementarismus des «Neuen Bauens» vorwegzunehmen; doch weist der skulpturale Sinn für Maß und Klarheit der stereometrischen Grundformen nicht nur auf die zwanziger Jahre hin; die Villen von Loos – zu den schönsten gehört wohl das Haus Müller in Prag, 1930 – sind der Revolutionsarchitektur eines Ledoux ebenso verwandt wie dem archi- tektonischen Purismus eines Le Cor- busier, bei dem sich in ganz anderem Ausmaß der Niederschlag des Kubis- mus und seines Raumgefühls sowie die schöpferische Auseinandersetzung mit den neuen Materialien und Konstruk- tionsmethoden auswirkt.

Unter dem Eindruck der Not nach dem Ersten Weltkrieg, dem Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie projizierte Loos im Auftrage der Stadt Wien billige Reihenhäuser. Hier wird vielleicht eine Beziehung zu den englischen Reformern faßbar; sie zeigt sich auch in seiner Treue gegenüber dem Handwerk. Die Bindung ans Handwerk und an eine klassisch gestimmte Grammatik der Formen: sie betonen die Verankerung in einer langen abendländischen Tradition des Bauens. Die revolutionäre Kampfansage an den Mißbrauch der «Stile» und ihrer Ornamente war nicht nur die zentrale Voraussetzung für alles, was kommen sollte: Loos hat dadurch nicht nur der Zukunft den Weg gebahnt, sondern auch neue Verbindungen zur Vergangenheit hergestellt: bedeutungsvolle Verbindungen, die sich allerdings auch – in dem Drang nach einem «gehobenen» Repräsentationsstil – als Belastung seiner Architektur auswirken konnten.

S. v. M.

Arnold d'Altri

Galerie Orell Füssli

29. Mai bis 26. Juni

Der Bildhauer Arnold d'Altri ist auch Maler, und wenn seine Ölbilder und farbigen Zeichnungen den Figuren und Figurenentwicklungen seiner plastischen Arbeiten nahestehen, so behaupten sie durchaus ihren Rang als eine selbständige Werkgruppe. Was für die Plastiken der primäre, unendlich formbare und wandlungsfähige Stoff, das ist für die Bilder und Zeichnungen aus kostbaren, reichen Farben, die von einem wunderbaren Leuchten erfüllt sind, der Bildgrund, in den die Figuren gebettet sind, aus dem sie herauswachsen und im Einklang mit ihrer Bewegung ihre Form, ihren Umriß finden. Eine der sieben gezeigten Kleinplastiken trägt die Bezeichnung «Dynamik»; es sieht so aus, wie wenn das den Körpern eigene Emporwinden, die besondere Weise, wie sie aus ihrer Wurzelzone wegstreben und sich auf den Betrachter zu bewegen, der spezifische Bewegungsimpuls also, sich die Form schafft; das Volumen ist ein dynamisches, es schafft sich Raum nach allen Richtungen. Die höhlenartigen Einsprünge, die sanften Buchtungen, von der gegensätzlichen Bewegung eines brüskten Emporwerfens potenziert, die Einschnürungen, welche auf freie Entfaltungen vorbereiten, besagen, daß das Volumen von einer Strömung getragen ist. Form ist aber immer etwas Mehrfaches; sie verzweigt sich, die Teile schmiegen sich an, bilden Gruppen, gliedern sich in vielgestaltige Vergesell-

schaftungen. Einheit antwortet auf Verdoppelung, ein Formteil gibt seinen Rhythmus an den nächsten weiter, welcher die Bewegung verwandelt auf ein weiteres Glied überträgt. Stoff, Form und Bewegung werden identisch; sie münden in einen Zustand freier, entrückter Ordnung, und selbst Gegensätzliches, das voneinander wegstrebt, findet sich ein in die höhere Einheit.

P. W.

Walter Grab

Galerie Palette

24. April bis 20. Mai

Der konstruktive Surrealist Walter Grab gehört zu den im regelmäßigen Turnus der Galerie Palette erscheinenden Künstlern. Grabs Bildsprache – deutliche, eigentlich gegenständliche Darstellung der Phantasie-Ideen – ist seit längerer Zeit stabil. Die Phantasie selbst sprießt weiter. In der malerischen Ausführung geht Grab mit äußerster Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit vor. Thematisch handelt es sich um die Gegenüberstellung von gleichsam realen Phantasieobjekten und konstruktiv angelegten Linien- und Beziehungsnetzen, durch die die Objekte verknüpft und gefangen werden. Das Ergebnis sind nachdenklich stimmende und zugleich unterhaltende optische «stories». Illustrationen unterbewußter psychischer Vorgänge und konstruktiver Imaginationen.

Sehr stark spricht das Räumliche, das heißt die nüchtern und hart aufgezeigte dritte Dimension, die gerade durch die Härte etwas Magisches erhält. Hier ergibt sich eine deutliche Nähe zur Bühne. Grabs Bilder haben etwas von menschenlosen Balletten zu stummer Musik. Was wir sagen, mag paradox klingen. Gemeint ist, daß hier eine Begabung vorliegt, die, wie wir glauben, für das musikalische Theater fruchtbar gemacht werden könnte. Nicht im Sinne des kalt abgelieferten Bühnenentwurfs, sondern in integrierter Zusammenarbeit mit dem Musiker und dem Choreographen. Wer wagt es?

H. C.

Henri Michaux – Harry Kramer

Gimpel & Hanover Galerie

19. Mai bis 19. Juni

Obwohl die Drahtgebilde Harry Kramers den Raum der Galerie beherrschten, zogen die Tuschblätter und Aquarelle Henri Michaux' zunächst die Aufmerksamkeit auf sich. Aus ihnen spricht Direktes. Michaux ist in gleicher Weise Maler wie Dichter. In seinem Schaffen kommt beiden Gattungen gleiches Ge-

wicht zu, wenn er auch selbst sich mehr dem Bildnerischen zuzuneigen scheint. Dazu sein Aperçu: «On identifie toujours la pensée aux mots, comme s'il n'y avait pas d'autres moyens d'expression que les mots. Mais ce sont là justement les plus imparfaits ... Gestes mimiques, sons, lignes et couleurs: voilà les moyens, purs et directs, de l'expression.» Die Art der Mittel, durch die sich Michaux in Dichtung und Bildnerikünstlerisch ausspricht, ist die gleiche: freie Elemente, punktuell miteinander in Beziehung gesetzt.

Die Tuschblätter großen Formates überzeugten, wie sie schon vor Jahren beeindruckten. Nach dem ersten Eindruck scheinen sie tachistischen Prinzipien nahestehen, und es kommt sogar der Gedanke einer gewissen Analogie zum späten Jackson Pollock auf. Es sind aber sehr geschlossene, dynamische Strukturen, in denen manchmal Formen erscheinen, die an Schwarzfiguren primitiver Jägerkulturen erinnern. Es ist, als ob merkwürdige Wesen über die weiße Fläche der Blätter eilen, sich sammelnd und wieder zerstreud, getrieben von einer durchgehenden magnetischen Kraft. Filmhaftes. Vielleicht aufschlußreich, daß Michaux selbst Filme geschaffen hat. Diesen Blättern gegenüber haben die Aquarelle einen schweren Stand. Es liegt wie Farbrauch über den Formen; die Konturen oszillieren wie in schwachen Brand geratene Flüssigkeit. Sehr nervös und sensibel, aber – wie uns scheint – ungelöst und im Grunde gequält, aus unsicherem Trancezustand heraus. Von den Mescalineblättern war nur ein Beispiel zu sehen, das kein Urteil darüber erlaubt, ob hier legitime oder nur illegitime künstlerische Ergebnisse erreicht werden können.

Vom Optischen her war die Kombination Michaux-Kramer ein guter Gedanke. Künstlerisch jedoch fiel Kramer Michaux gegenüber ab. So reich an Einfällen – nicht an Phantasie, wie mir scheint –, so witzig in den Details, so amüsant in der technischen Ausführung die Drahtgebilde Harry Kramers sind, so nett sich die Bewegung in ihnen abspielt, so schlaue die putzigen Geräusche sind, die sie von sich geben, so schmal ist die in ihnen verkörperte Grundidee. So führte die Häufung von mehr als fünfundzwanzig Exemplaren zu nicht sehr erfreulicher gelinder Monotonie. Mit diesen Mitteln hat Harry Kramer rasch gesagt, was zu sagen ist. An die Stelle der Wiederholung müßten nun neue Konzeptionen treten, die sich durchaus im Rahmen des mechanischen Spielwerks (durchaus in positivem Sinn gemeint) halten könnten. Nicht der Neuigkeitssensation, sondern des erschöpften künstlerischen Gedankens wegen.

H. C.

Gruppe «Punto»*Galerie Suzanne Bollag**7. Mai bis 8. Juni*

Eines der Pluszeichen der Galerie Suzanne Bollag ist die immer wiederkehrende Bereitschaft, das Schaffen weniger bekannter Künstler zu zeigen und den Horizont der Zürcher Kunstfreunde durch den Hinweis auf Tendenzen im Ausland zu erweitern. Dieses Mal ist es die in Italien entstandene Gruppe «Punto». Was diese sieben Maler und Bildhauer – fünf Italiener, zwei Chinesen und ein Japaner – zusammenschließt, ist zwar nicht recht erfindlich. Auch der tiefsinnig tönende Leitsatz «Die Stellung des Endlichen im Unendlichen zu verstehen, heißt die Wahrheit des Seins im realen Denken zu verwirklichen; die Reinheit der Idee als Urgrund des Schaffens» sagt nicht viel Profilierendes; er gilt allgemein für das künstlerische Schaffen überhaupt, kann aber auch nur eine schöne Redensart sein. Wichtiger ist, daß es sich um Künstler handelt, die – soweit es sich an den kleinen Werkgruppen ablesen läßt – mit Ernst bei der Sache sind. Asien und Europa vertrugen sich in unmittelbarer Nachbarschaft, die Gemeinsames wie Kontraste hervortreten ließ, auszeichnet.

Der Japaner Kengiro Azuma arbeitet in der Grenzzone von geometrischer und frei kalligraphischer Vorstellung. Geschnittene Gipsreliefs schienen mir weniger geglückt als ein Bild in leuchtend rotem Generalton. Unmittelbare Konfrontation von einfachen, weißen geometrischen Formen und kleinsten freikalligraphischen Punkten ist das Thema der kleinen Tafeln von Li Yuen-Chia, im kleinen bescheidenen Format sehr sympathisch. Das gleiche Prinzip auch bei Hsiao Chin in der Kombination von Rechteck- und Kreisformen einerseits und einer malerischen Auflockerung der Zwischenflächen, in denen man feine Wolken- oder auch Sternstrukturen erkennen kann.

Von den Italienern zeigten Umberto Peschi kleine geschnittene Hölzer – Doppelreliefs könnte man sagen –, Pia Pizzo formal etwas trockene, aber farbig intensive fixierte Kaleidoskopsituationen, Sergio Dangelo lebenswürdige, illustrative Miniaturen, Zoren hingehauchte strenge Farbstrukturen.

Die stärksten Eindrücke der Ausstellung gingen von drei kleinen Bildern Antonio Calderaras aus. Thematisch sind es geometrische Formzusammenhänge. Was aber aus diesen Bildern weht, ist echtste Malerei, sensibelste Abtönung minimalster Farbskalen, die zu Klängen von zauberhaftem Pianissimo, aber einem sehr intensiven und klar bestimmten Pianissimo werden. Die drei Bilder

scheinen einander sehr ähnlich. Aber der in ihnen liegende innere Reichtum ist so groß, daß jedes eine individuelle künstlerische Aura realisiert. H. C.

Münchner Kunstchronik

Die Stadt verteilte ihre jährlichen «Förderungspreise». Die Plastik wurde diesmal ausgespart; für die Architektur zeichnete man von Busse aus, für die Malerei Hans Dumler, der aber mit zu dumpfen Farben arbeitet. Man sollte in Zukunft lieber nur alle zwei Jahre solche Preise vergeben, dafür aber die zu geringen Summen verdoppeln. Und in der Jury sollten weniger Lehrer der Akademie fungieren, die doch selber ihre Auszeichnungen verteilt. Zu ihrem zwanzigjährigen Nachkriegsbestehen zeigte sie eine Nachwuchsausstellung, bei der aber selbständig gewordene Persönlichkeiten weitgehend fehlten (Baumgärtel, Raum, Langer, Strauch und die Bildhauer Peters und Pohl). Den erstmals vergebenen Staatspreis erhielt nicht etwa der begabte Heimrad Prem oder der interessante Costa Pinheiro, sondern das schmale Talent von Butz. Die Staatsgemäldesammlungen kauften einen ganz frühen Picasso und einen ganz späten Degas. Da beide nicht gerade typisch für die Höhenlage dieser Meister sind, gab es ein kritisches Rausen wegen der hohen Ankaufpreise. Ein erfreulicher Zuwachs kam durch die Schenkung Fohn mit guten Bildern, die Hitler einst beschlagnahmt hatte: Werke von Klee, Dix, Marc («Mandrill»), Kokoschka («Auswanderer»), Macke («Mädchen unter Bäumen»). Ein im Katalog als «unbekannt» bezeichneter Teppich stammt von Johanna Schütz-Wolff.

Zur Italienwoche zeigte die Staatliche Graphische Sammlung die immer wieder imponierenden Blätter von Piranesi «Vedute di Roma». Es enttäuschte aber, daß man an gleicher Stelle Eliasbergs Aquarelle und Zeichnungen ausbreitete. Manche finden dessen Landschaften «geheimnisvoll»; aber er läßt nur wie von außen ein regnendes Gestrichel über sie kommen, und seine Farbakkorde, vergleicht man sie etwa mit Paul Klee, bleiben ungerafft und schwächlich. Er erreicht auch nicht so fesselnde Umsetzungen wie etwa Hercules Seghers, der ihm manchmal vorzuschweben scheint. – Auch Kubin, heute beim Durchschnittspublikum überaus populär, war in zwei Ausstellungen ausbreitet. Klee behält durchaus recht, wenn er sagte, daß diesem Gruselerzähler der Sinn für das bildnerische, eigentliche Gefüge fehle.

Die Städtische Gemäldegalerie (Lenbachhaus) zeigte die Sammlung Pelikan der Firma Günther Wagner. Vater und Söhne Beindorff kauften einst vor allem Expressionisten, der Schwiegersohn Dr. Bode dann aber auch Jawlensky, Schwitters, Klee, Kandinsky, Lissitzky, Moholy. Etwas übertrieben hatte man sich auch Hoelzel zugewandt, diesem wichtigen Lehrmeister, aber oft zweit-rangigen Maler.

An gleicher Stelle konnten wir die Sammlung Hulton genießen, die fünfzig Arbeiten von Klee beherbergt, dazu Soutine, Jawlensky, de Staël, Dubuffet, Nicholson, Modigliani, Chagall, Mondrian, Picasso und andere.

An die Münchner Italienwoche anschließend sah man im gleichen Museum eine hervorragende Auswahl «Italienische Malerei heute». Wie lebendig bleibt dort die Kunst, wie unabhängig sind ihre offiziellen Auswähler (in diesem Falle Palma Bucarelli, Direktorin der modernen Galerie zu Rom)! Wie irrig die einstige Prognose deutscher Kunsthistoriker: im Lande größter figuraler Überlieferung werde eine «gegenstandslose Kunst» wenig Chancen besitzen. – Fast alle aktuellen Richtungen wurden sichtbar: die «Plurimi» des virtuosens Vedova, die ruhigen Großflächen Turcatos, konstruktive Ordnungen bei Reggiani, aufgeschlitzte Leinwände von Fontana, Materialexpressionen von Burri, Collagen aus Fremdmaterial von Crippa, Monumentalhumore von Baj, dazu Vertreter der «arte programmata» aus Rom.

Die Bayrische Akademie der Schönen Künste zeigte, zusammen mit dem Kunstgewerbemuseum Zürich, weitgehend in großen Photos «Bau und Gerät Japans». Ein lehrreicher Katalog, gestaltet von Werner Blaser (Basel), führte in die hochkultivierten dortigen Architekturgestaltungen ein, und man konnte nachfühlen, daß Gropius behauptete, die japanische Holzarchitektur gehe nahtlos in die modernen Ideen, wie sie etwa das Bauhaus vertrat, über.

Auch einzelne Münchner Kunsthändler boten Fesselndes. Franke zeigte Ausschnitte aus dem Lebenswerk von Hoelzel und drei betagten deutschen Malern: Ida Kerkovius, Erich Heckel und Theodor Werner. Die Galerie Stangl gab einen Überblick über die Arbeiten von Robert Jakobsen, der als Bildhauer an der Münchner Akademie lehrt. Bald werden Alteisen und Schrott zu dreidimensionalen, expressiven Gebilden verwandelt, bald bleibt er aber auch bei rohen Versuchen stecken. Danach breitete dieselbe Galerie neue Arbeiten von Rainer Küchenmeister (Paris) aus. Besonders überzeugend die Zeichnungen und Aquarelle mit seltsamen, linearen Verästelungen und kostbaren Farbstufen,

Gebilde, die von Ferne Organisches anklängen lassen. – Bei Van de Loo gab es neue Malereien von Ernst Schumacher, die einfacher geworden sind und große Zeichen dominieren lassen. Auch neue Werke von Tápies waren hier zu sehen. Sie haben weniger den einfachen klaren Aufbau seiner älteren Arbeiten und bevorzugen mehr den improvisierenden Pinselzug, der einen Aufbau nur noch zögernd andeutet, ja bisweilen wieder «annulliert».

In der Galerie Friedrich und Dahlem wies man dankenswerterweise englische Kunst der Gegenwart auf. Dort war amerikanische Pop Art zuerst aufgegriffen und interessant verwandelt worden. Die rege Galerie zeigte auch die Frankfurter Ausstellung «Buchstaben, Schreibspuren, Signale» mit Brüning, Hoehme, Goetz, Hajek, Kaufmann, Schreib, Pfahler, Gaul. Gesondert konnte man an dieser Stelle auch die merkwürdigen Monumental-Collagen von Heide Stolz bewundern. Es folgte eine Darbietung der Illustrationen des begabten Rauschenberg zu Dantes Göttlicher Komödie. Hierbei enttäuschte weniger der weit hergeholte Sachbezug als die durchaus flauere Darstellungsweise.

Novellis Malereien breitete die Galerie Thomas aus. Rätselhafte Zahlen und Buchstabenfolgen formieren sich in magischen Quadraten und astrologischen «Häusern», alles in weißlichem Kolorit mit nur wenigen Farbwegen. Auch Harry Kramer (inzwischen nach Hamburg berufen) wurde hier mit seinen Drahtkäfigen und linearen Ästelungen gezeigt, darin sich Rädchen und Tentakeln ruckartig bewegen. Man ließ dazu zwei Kurzfilme des ehemaligen Tänzers laufen. Später kombinierte dieselbe Galerie ziemlich starre, meistens im Dekorativen hängen bleibende neue Eisenplastiken von Vokmar Haase mit den phantasievoll lebendigen, ebenfalls neuen Graphiken von Gunter Drebusch. Erstaunlich wie dieser unter anderem die Alexanderschlacht von Altdorfer, auf einem großen Blatt sofort erkennbar, lediglich in graphischen Dynamismus umsetzt.

Die größte Überraschung in der benachbarten Galerie Buchholz brachten die Malereien des jungen, in Paris lebenden Argentiniers Romulo Maccio. Er vereinigt in strahlender Farbe Anregungen des Hard Edge und der Pop Art, wobei riesige Köpfe fast wie Signale aus der Fläche wachsen.

Ein Problem bleibt Georg Muche, einst der jüngste der Bauhausmeister, den die Städtische Galerie ausbreitete. Er steht heute eher zwischen Odilon Redon und Meyer-Amden, setzte einst aber mit kubistisch zerlegten Farbformen ein. Sein ihm allein eigenes Kolorit geht vom

sublim Körperlosen, Visionären bis ins süß Zerfließende. In seinen Bleistiftzeichnungen finden sich feine Nuancierungen eines schwebenden Helldunkels.

Die Galerie Heseler brachte eine Entdeckung für Süddeutschland, den jungen Hamburger Maler Philipp Weichberger. Er versucht erfolgreich eine virtuose Synthese zwischen der gegenstandslosen Faktur eines Matthieu oder Sonderborg und einer kühnen Gegenstandserhärtung. Man muß gespannt auf seine Weiterentwicklung sein.

Nicht zu vergessen die neue gegründete Gruppe «Effekt» (ein unglücklicher Name, von dem ich abgeraten hatte). Bei diesen Leuten (Hacker, Reinhartz, Zehringer und Helge Sommerrock) handelt es sich um die jüngsten Schüler Geitlingers, der bis vor kurzem an der hiesigen Akademie lehrte, nun aber eine Privatschule aufmachte. Da hingen Mobiles nicht mehr wie im Museum an der Wand, sondern bildeten eine Folge optischen Raumspiels. Ein Erleben von Leuchtkörpern im Raum geht hier bis zum physischen Kontakt. Das schwerlebigere deutsche Publikum ging auf diese Spässe ein, und die Kritik war freundlich. Die Räume des «Instituts für Film und Fernsehen» waren allerdings zu beengend. Man sollte auf der nächsten Triennale diesen Leuten eine Chance geben!

In schärfstem Gegensatz zu diesen abstrakten Licht-Ergötzungen zeigte die Neue Münchner Galerie einen «aktivistischen» Künstler aus Halle, einen Veristen und bisweilen kühnen Zeichner, der aber ausdrucksarm und willkürlich in der Farbe bleibt. Er heißt Willi Sitte. Diese Galerie bemüht sich mit wechselndem Erfolg, einen «sozialen Realismus» erneut ins Gespräch zu bringen.

In der Nachbarschaft Münchens wird Augsburg rege, nachdem es seine optischen Gestaltungsinteressen vom Mittelalter und Barock so lange verlassen hatte. Im monumentalen Rathaus des Elias Holl konnte man nacheinander gute Querschnitte durch heutige deutsche Plastik, Malerei und Graphik erleben. Besonders die Graphikschau hatte gutes Niveau und offenbarte die verschiedensten künstlerischen aktuellen Möglichkeiten unserer pluralistischen Gesellschaft.

Franz Roh

Linz a. D.

Die Kunst der Donaueschule, 1490–1540

Stift St. Florian und Schloßmuseum
14. Mai bis 17. Oktober

Daß die größte österreichische Kunstausstellung dieses Sommers in Linz und dem benachbarten St. Florian stattfindet, hat zwei Gründe: Dem Stift St. Florian gehört das Hauptwerk des Donau-Stils, der von Albrecht Altdorfer zwischen 1509 und 1518 im Auftrage des Propstes Peter Maurer geschaffene Passionsaltar; das Linzer Schloß, ein mächtiger, strenger Frühbarockbau, wurde nach langer Verwendung als Kaserne in den letzten Jahren restauriert und in zweckmäßiger Weise als Museum eingerichtet. Der Nordflügel enthält heute die Sammlungen des Oberösterreichischen Landesmuseums, der Westtrakt für diesen Sommer die Plastik der Ausstellung, während Malerei, Graphik, Architektur und Dokumentation – zum Teil unter etwas erschwerten Bedingungen – in den barocken Räumen des Augustiner-Chorherrenstifts St. Florian gezeigt werden. Mit ihren rund 700 Katalognummern, die von einem umfangreichen Mitarbeiterstab zusammengestellt und wissenschaftlich bearbeitet wurden, ist hier eine jener Ausstellungen entstanden, die in glücklicher Weise künstlerischer Ausdruck einer ganzen Region, des Einzugsgebietes der Donau oberhalb Wiens, sind. In der breiten Verwerfungszone zwischen Spätgotik und Barock brechen an vielen Stellen des deutschsprachigen Kunstraumes heftige Gefühlskräfte durch, am großartigsten bei Grünewald, am ausgedehntesten aber im bayerisch-österreichischen Raum zwischen Donau und Alpen. Schon vor 1900 wurde darum der kunsthistorische Begriff des «Donau-Stils» geschaffen, und in Publikationen und Ausstellungen wird er seither immer wieder zu definieren versucht. Seine großen Gestalten sind um 1502/1503 der junge Cranach in Wien, dann Albrecht Altdorfer in Regensburg und Wolf Huber in Passau. Auch schließt sich um sie ein eng bezogener Kreis von teils namhaften, teils anonymen Schülern. Da wirkt jene neue, gefühlsbetont-stimmungshafte Beziehung zu der Landschaft, deren Motive nach Ausweis der Zeichnungen an der Donau und dem Alpennordrand gefunden wurden, jener Sinn für Licht, Farbe, Atmosphäre, jener Drang nach Bewegung, jenes dynamische Raumgefühl, jene Lust an der phantastisch komplizierten Architektur, hier sind auch jene quirlenden und kreisenden Faltengebilde, jene ausfahrenden und gleich wieder sich verhäkelnden Schriftzüge zu finden, die zugleich Ba-



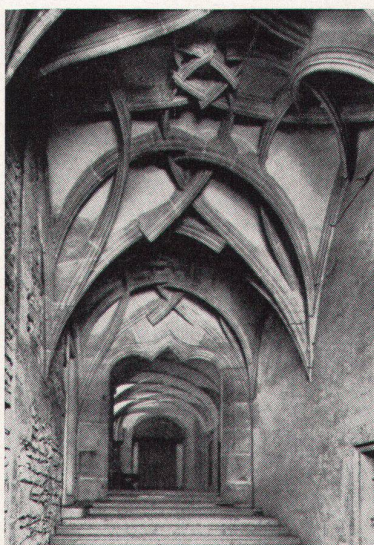
1 Albrecht Altdorfer, Alpenlandschaft mit den Weidenbäumen, um 1511. Feder. Wien, Akademie der bildenden Kunst

2 Andreas Lackner, Heiliger Benedikt. Buchsbaum. Wien, Kunsthistorisches Museum

3 Benedikt Ried von Piesting, Reiterstiege im Hradschin, Prag. Gegen 1500



2



3

rock und Romantik präfigurieren. In einer reichen Fülle von Tafeln und ganzen Altären zeigt die Ausstellung, wie längs der Donau, von Wien bis Regensburg, die entscheidenden Meister und Werkstätten von dieser geistigen und stilistischen Haltung bestimmt wurden und wie ihr Beispiel südlich ins Salzburgerische und nördlich nach Böhmen hinein ausstrahlte. Aber ähnliche Ausdrucks- und Stilelemente entstanden gleichzeitig auch anderswo, zum Beispiel in der Schweiz, ohne daß ein Schulzusammenhang mit den Donaumeistern sich nachweisen ließe. Die zum Teil ausgezeichneten Kapiteleinleitungen des Katalogs spiegeln die ganze noch im Flusse befindliche Diskussion zwischen einer restriktiven und einer extensiven Anwendung des Stilnamens.

Das Ausstellungsprogramm baut auf einer breiten Auslegung des Stilbegriffs auf. Zeitlich wie geographisch werden auch die Randgebiete einbezogen. Köstliche Tafeln des Meisters von Großmain, zwei bedeutende Altäre des Jörg Preu und die lebenswürdigen Tafeln Rueland

Frueaups des Jüngeren werden als Werke von Vorläufern gezeigt; bis nach Siebenbürgen hinein wird nach Auswirkungen geforscht, bis nach Prag. Mit Zeichnungen sind auch die Schweizer Urs Graf, Niklaus Manuel, Hans Leu der Jüngere – obgleich zugegebenermaßen nur als Parallelfälle – vertreten. Wie überhaupt das Gebiet der Zeichnungen und der Druckgraphik – des Kernlandes wie der Randgebiete – mit besonderer Sorgfalt ausgebaut wurde.

Die Suche nach den plastischen Entsprechungen zu den malerischen Erscheinungen führte tief nach Altbayern hin: der Landshuter Hans Leinberger erscheint hier als beherrschende Gestalt mit einem grandiosen Christus in der Rast, vier Tafeln aus dem bedeutenden Moosburger Hochaltar und sieben weiteren Werken. Andreas Lackner aus Hallein und der Kleinmeister I P aus der Salzachgegend, der vielleicht auch zwei interessante aus Prag hergeliehene Schnitzaltäre schuf, wurden einer besonders eingehenden Darstellung gewürdigt. Aber auch über sie hinaus ist die pla-

stische Abteilung voll von Entdeckungen.

Es wurde ferner versucht, in der Architektur die Entsprechungen zu finden, und Götz Fehr widmet ihr im Katalog eine besonders gehaltvolle Studie. Hans Stethaimer aus Burghausen, der Meister der Landshuter Martinskirche und des Chors der Salzburger Franziskanerkirche, ist hier der große Vorläufer. In Photographien werden die Bauten des großen Spätgotikers Benedikt Ried von Piesting (1454–1534) vorgeführt: das Schlingrippen-Netzgewölbe der Barbarakirche in Kuttenberg, der Wladislawsaal, die Reiterstiege und der Ludwigstrakt der Prager Burg. Schließlich wird auch das Plattnerhandwerk, mit dem Innsbrucker Konrad Seusenhofer, in die Darstellung einbezogen.

Mögen viele Entscheidungen in der Wahl wie der Auslassung – ganz fehlt zum Beispiel das bayerische Votivbild, vor allen Altöttings – Anlaß zu Diskussionen geben, – die Ausstellung bietet der Wissenschaft unschätzbare Vergleichsmöglichkeiten, aber auch dem Kunstfreund das Bild der Blütezeit einer bezaubernden, von Nördlichem wie von Südlichem geprägten Kunstlandschaft.

Heinz Keller

Nachträge

Planification de l'équipement touristique

Parmi les différentes études de planification régionale ou de création de nouvelles stations de vacances que l'ACAU a réalisées et qui illustraient l'article qu'il a dédié dans le numéro d'avril à la « planification de l'équipement touristique », certaines étaient établies en collaboration avec d'autres architectes. L'étude de mise en valeur touristique de Chypre a été réalisée pour la SCET-Coopération par Eugène Beaudouin, Membre de l'Institut, Manuel Baud-Bovy de l'ACAU et Aristea Tzanos, architectes. L'étude de planification d'Anzère a été réalisée par l'ACAU en collaboration avec Jean Hentsch, architecte à Genève. L'étude de la station de l'Aminona a été, elle, réalisée en collaboration avec André et Francis Gaillard, architectes à Genève.

Ascona	Galerie Cittadella	Y. Ballif – Hans Ebers – H. P. Christen	3. Juli – 23. Juli
Auvernier	Galerie Numaga	Coulot	19 juin – 18 juillet
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler	Signale Südamerikanische Indianer Quelques aspects du surréalisme. 1924–1965 Paul Klee. Spätwerk	26. Juni – 5. September 15. Januar – 30. November 17. Juli – Oktober 19. Mai – 17. Juli
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Anlikerkeller Galerie Toni Gerber	Sammlungszuwachs 1944–1964 Licht und Bewegung Albert Scabell Bram Bogart	16. Juni – 12. September 3. Juli – 5. September 2. Juli – 30. Juli 1. Juli – 31. Juli
Brig	Galerie zur Matze	Zeitgenössische deutsche Maler	18. Juni – 16. September
Carouge	Galerie Contemporaine	Michel Schupfer Peintres suisses abstraits et figuratifs	26 juin – 14 juillet 15 juillet – 4 août
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Sculpture médiévale et baroque	17 juillet – 26 septembre
Genève	Musée d'Art et d'Histoire Musée Rath Athénée Galerie Cramer Galerie du Perron	Jacques-Dalcroze Peintres de Montmartre et de Montparnasse Hans Erni Lithographies d'artistes américains Paul Klee	31 juillet – 30 septembre 2 juillet – 19 septembre 9 juillet – 30 septembre 17 juin – 15 octobre 6 juillet – 31 août
Heiden	Kursaal-Galerie	Werner Weiskönig	11. Juli – 17. August
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie Pauli	II ^e Biennale internationale de la tapisserie Jean Lurçat	18 juin – 26 septembre 14 juin – 31 août
Luzern	Kunstmuseum Galerie Räber Galerie Rosengart	Luzerner Ikonensammlung, ehemals Sammlung Rieder Erich Heckel Marc Chagall. Monotypes 1962/63	27. Juni – 25. Juli 14. Juni – 8. August 1. Juli – 18. September
Rapperswil	Galerie 58	Camille Graeser	10. Juli – 31. Juli
Rorschach	Heimatismuseum	Ernst Graf	18. Juli – 15. August
St. Gallen	Kunstmuseum	Otto Meyer-Amden	24. Juli – 4. September
La Sarraz	Château	Prix international Château de la Sarraz	6 juin – 26 septembre
Schaffhausen	Galerie Stadthausgasse	Rudolf Küenzi	21. Juni – 21. Juli
Thun	Kunstsammlung	Max Buri	12. Juni – 15. August
Zürich	Kunsthaus Kunstgewerbemuseum Graphische Sammlung ETH Helmhaus Stadthaus Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Gimpel & Hanover Galerie Galerie Daniel Keel Galerie Obere Zäune Galerie Orell Füssli Rotapfel-Galerie Galerie Staffelei Galerie Wenger Galerie Wolfsberg	Meisterwerke der Gottfried Keller-Stiftung. Schweizer Kunst aus neun Jahrhunderten Ornament ohne Ornament Théodore Bally. Strukturstudien, photographisch festgehalten Eduard Imhof. Reliefs, Karten, Zeichnungen, Aquarelle Japanische Holzschnitte. Schenkung Julius Müller Robert Schürch Negerplastik – Graphik internationaler Künstler Edo Murtic Josef Albers Gabriele Münter Gleizes – Lhote – Hayden – Mattioli – Purtschert – Selmoni Bergwelt. Zehn Schweizer Künstler Heinz Frey – Jürg Kreienbühl – Mario Roffler Dov Bousani Festival Picasso Sammlung Wolfsberg. «Vor 50 Jahren»	10. Juni – 21. Juli 5. Juni – 15. August 5. Juni – 25. Juli 4. Juli – 18. September 24. Juli – 18. August 12. Juni – 5. Juli – 21. August 11. Juni – 13. Juli 23. Juni – 7. August 1. Juni – 20. Juli 15. Juni – 30. Juli 3. Juli – 14. August 8. Juli – 21. August 26. Juni – 22. Juli 1. Juli – 31. Juli 1. Juli – 28. August
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