

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 52 (1965)
Heft: 11: Zwei Planungen

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: 23.02.2026

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

Ausstellungen

Basel

Annemie Fontana – Charlotte Schmid

Galerie Nadelberg 19

10. September bis 10. Oktober

In einer temporären Galerie am Nadelberg 19 haben die beiden Zürcher Künstlerinnen Annemie Fontana und Charlotte Schmid Gelegenheit erhalten, über ihre jüngste Entwicklung Rechenschaft abzulegen.

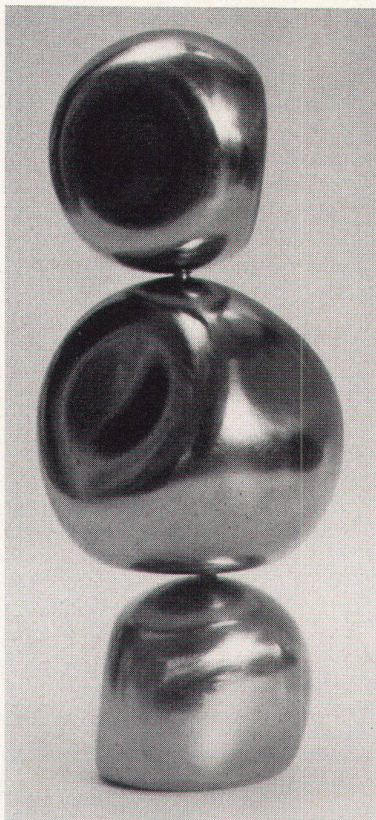
Annemie Fontana, die Bildhauerin, ist durch eine Reihe erfolgreicher Ausstellungen bekanntgeworden. In Basel zeigte sie vorwiegend ihre Metallreliefs, neben anderen volumenplastischen Arbeiten. In der Reihe der Zinnätzungen stachen als besonders eigenwillig, formal aufs schönste ausgewogen, «Zwei Welten» und «Dreiklang» hervor. Annemie Fontana geht völlig neue Wege. Sie ist die geborene Experimentatorin, der das bei Metallplastikern oft anzutreffende Bastlerturn vollständig abgeht, vertieft sich in ihre gestalterischen Probleme, sucht sich die Materie untertan zu machen – und vor allem ist sie eine originelle Er-

finderin, der die Formgebung im Blut steckt. Die drei aufeinandergetürmten Stahlkugeln sind ein weiterer eklatanter Leistungsbeweis und eine neue Variante ihrer Formulierungskunst. Die konkaven Messingplastiken, mit wenn auch zum Teil leise an Barbara Hepworth erinnernden Elementen, sind ebenfalls echtes Fontanasches Eigengewächs. Ihre Entwicklung verläuft steil aufwärts. Sie schafft dauernd in sich geschlossene Kunstwerke, auch wenn sie Teile einer Sequenz darstellen. Immer wandelbar, immer mit Bedacht auf neue Darstellungen, Raumdurchdringungen und Materialbewältigungen, wird sie sich den Weg über unsere Landesgrenzen hinaus bald geebnet haben.

Charlotte Schmid, die Malerin, hat sich erst seit kurzem zu eigenwilliger Stärke entwickelt. Ihre Begabung war längst offenkundig, doch in diesem Jahr scheint sie ihren Stil gefunden zu haben. Sie zeigte in der Galerie am Nadelberg acht meist relativ großformatige Bilder, in Konzeption, Aufbau und Farbgebung voller Sensibilität. Besonders die drei sehr lichten hochformatigen Werke, in denen stark abstrahierte Gegenstände umhergeistern, waren überzeugende Arbeitsproben. Charlotte Schmid's Malerei ist freudig und licht, bei aller Ernsthaftigkeit frei von präventivem Ballast, Malerei um des poetischen Zelebrierens willen. Man darf auf ihre weitere Entwicklung gespannt sein.

H. N.

Annemie Fontana, Stahl
Photo: Vergita J. Gianini, Künsnacht



Bern

Dänisches Kunsthandwerk

Kantonales Gewerbemuseum

10. bis 23. September

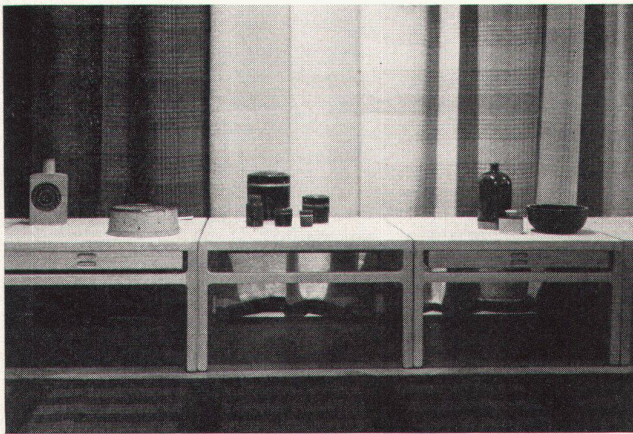
«Wozu immer wieder diese dänischen, schwedischen, finnischen Ausstellungen? Sind diese Dinge nicht bald in jeder Frauenzeitschrift zur Genüge publiziert, in jedem Geschäft als Spitzenprodukt ausgestellt? Das kennt man nachgerade, diese typisch dänischen Teakholzmöbel, die Stahlbestecke, die Gläser und Vasen, die Stoffe usw.»

Oberflächlich betrachtet, mögen solche Einwände richtig sein. Wer in dieser Ausstellung sich jedoch Zeit nahm und Geduld hatte, näher hinzuschauen, dürfte bald den Vergleich angestellt haben mit einem Buch, das man immer wieder liest, mit einem Spaziergang, den man immer wieder gerne macht, ohne eigentlich genau zu wissen, warum. Es gab unter dem Gezeigten alte Bekannte, die jung geblieben sind und selbst nach Jahrzehnten noch die Auszeichnung verdienen würden, deshalb, weil sie nicht modisch sind. Ob

es sich dabei um Möbel oder Bestecke aus Stahl, Porzellan oder Keramik handelt, tut nichts zur Sache.

Wer sich die Mühe nahm, den sorgfältig gestalteten Katalog näher zu betrachten, konnte feststellen, daß von jedem Künstler eine kleine Biographie Auskunft über seine Tätigkeit gab, daß gewisse Namen in zwei Sparten vertreten waren und die Ausbildung nicht in einem Silberschmiede-Atelier, sondern an der Architektur-Abteilung der Kunstakademie vor sich ging. Die Vielseitigkeit der Begabung wird durch eine ebenso vielseitige, aber beherrschte Fähigkeit der Handwerker gefördert. Der Entwerfer hat gelernt, sich in die Vorgänge des Handwerks und der Industrie hineinzudenken, und umgekehrt gibt es eine große Zahl von Handwerkern, die ein außerordentlich großes Verständnis für die Wünsche und Ansprüche eines Architekten und Entwerfers haben. Wer die großen Bemühungen eines Kaare Klint kennt, vermag da und dort die Früchte seiner Anstrengungen zu erkennen. Es sind nicht nur die Möbel; auch die Keramik, das Porzellan, sogar die Teppiche wiesen einige seiner besonderen Merkmale auf, die, wohl unbewußt und keineswegs beabsichtigt, hineinspielen. Kaare Klint's analytische Methode macht sich bemerkbar; seine Bemühungen waren nicht formaler Natur, das heißt, seine Form unterlag strengen und bestimmten Gesetzen, und nur was diesen Ansprüchen Genüge leisten konnte, war für ihn schön. Es ist doch eine Genugtuung, über einen Stuhl, den man vor 15 Jahren bereits an einer Ausstellung schön gefunden hat, auch heute noch mit gleicher Überzeugung das gleiche Urteil abgeben zu können.

Die Ausstellung wurde von den beiden Architekten Ejner Larsen und A. Bender-Madsen aufgebaut, die auch die Auswahl der ausgestellten Dinge besorgten. Die Wahl der Möbel wurde aus der eigenen Produktion getroffen, wobei zwei der bekannten Tischlermeister, Willy Beck und Ludvig Pontoppidan, zu erwähnen sind; aber auch die serienmäßig hergestellten Möbel standen keineswegs abseits. Es ist auch hier erfreulich, festzustellen, daß drei verschiedene Möbelfabriken unabhängig voneinander an individuellen Entwürfen interessiert sind und das Bestreben nach guten Produkten sich durchzusetzen vermag. Die Ausstellung selber war mit einfachsten Mitteln aufgebaut, keine überflüssigen Zutaten, keine Effekthascherei. Die Architekten sagten, das Bild sei ihnen wichtiger als der Rahmen, wobei zu sagen ist, daß sie es verstanden, aus den Stoffen der verschiedenen Textilfirmen einen außerordentlich eindrucksvollen Rahmen zu schaffen. Die Farbenwahl, die Strukturen und Nuancen waren ganz hervorragend



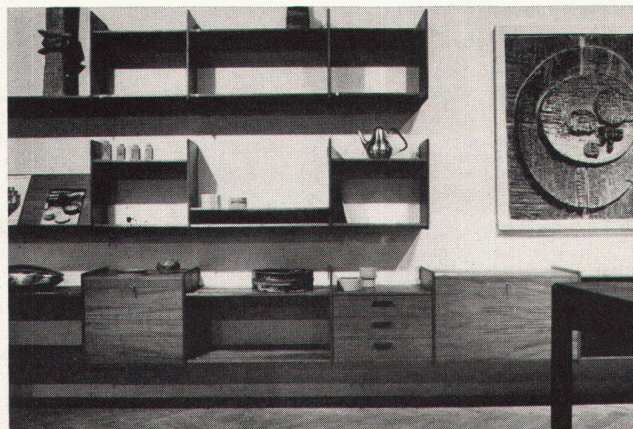
1



2



3



4

abgestimmt; mit bescheidenen Mitteln wurde hier eine vornehme Stimmung erzeugt.

Der Reihe nach seien hier die Künstler erwähnt, die mit ihren Arbeiten diese Ausstellung ermöglichten: Bodil Bødtker-Naess, Weberin; Lisbeth Have, Weberin; Poul Henningsen, Architekt (Lampenentwürfe); Karl Gustav Hansen, Silberschmied; Annette Juel, Weberin; Henning Koppel, Bildhauer (Porzellan, Silberwaren und Stahlbestecke); Ejner Larsen, Architekt (Möbel), und A. Bender-Madsen, Architekt (Möbel). Ausstellungsarchitekten: Grethe Meier, Architektin (Porzellan & Glas); Bent Gabrielsen Pedersen, Goldschmied; Tue Poulsen, Keramiker (Skulpturen); Niels Refsgaard (Keramik und Steingut); Magnus Stephensen, Architekt (Geschirr); Ibi Trier Mørch, Architektin (Glas); Gertrud Vasegaard, Keramikerin, und Myre Vasegaard, Keramikerin (Silber).

Als künstlerische Leistung seien hier noch die Arbeiten des jungen Tue Poulsen erwähnt. Seine Skulpturen aus Keramik gaben der Ausstellung eine Prise Meersalz; sie waren keine reinen Gebrauchsgegenstände, keine Schmuckstücke aus einer Silberwerkstatt, sondern kraftvolle, mit Farben und groben Strukturen durchsetzte Arbeiten.

Wenn auch bei uns die Teakwelle abebbt und das damit als typisch dänisches Möbel bezeichnete Produkt wieder in hintere Ränge gestellt wird, vermochte die Ausstellung doch aufzuzeigen, daß Dänemark eine Reihe Künstler und Entwerfer besitzt, die mehr als nur formale Dinge zu entwickeln imstande sind. Wer würde glauben, daß Poul Henningsen bereits 71 Jahre alt ist und der Keramiker Tue Poulsen erst 26, die Weberin Bodil Bødtker-Naess 23 Jahre? Die Ausstellung war wohl mehr eine Bestätigung, daß der eingeschlagene Weg weiter verfolgt wird, als eine Schau des Neuesten.

F. M.

Ausstellung Dänisches Kunsthandwerk in Bern

1 Reihentische in Eiche von Ejner Larsen und A. Bender-Madsen

2 Im Vordergrund: Porzellan, Glas, Silber, Keramik und Schmuck aus verschiedenen Werkstätten, darüber die Lampen von Poul Henningsen

3 Sitzgruppe mit Aufbauelementen (Entwurf: Ejner Larsen und A. Bender-Madsen)

4 Aufbaumöbel; verschiedene Elemente, die sich beliebig zusammenfügen lassen und so den unterschiedlichen Bedürfnissen und Ansprüchen genügen können (Entwurf: Ejner Larsen und A. Bender-Madsen)

Photos: Fritz Maurer, Zürich

Jörn Utzon

Kornfeld & Klipstein

13. September bis 2. Oktober

Endlich stellte sich Jörn Utzon an seiner Ausstellung in Bern einer breiteren Öffentlichkeit vor. Bisher kannten wir ihn nur durch einzelne Projekte, die aber hier zum erstenmal in größerem Umfang präsentiert werden. Die von U. Stucky und E. W. Kornfeld gut redigierte Schau zeigte mit großer Eindringlichkeit Utzons Bemühung um die Aufwertung des Spiels mit verschiedenen Ebenen, um die Aufwertung organischer Architektur.

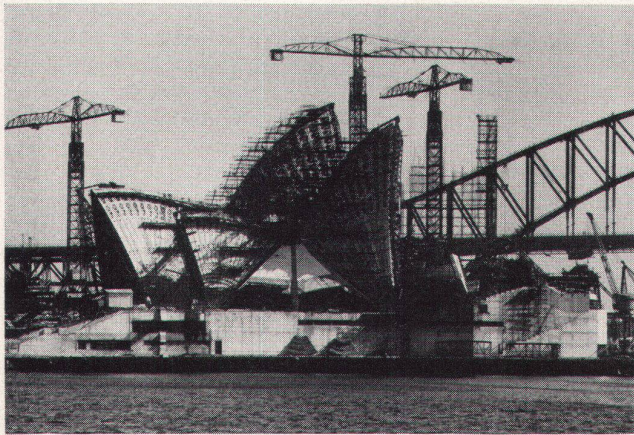
Utzon brachte uns eine Renaissance der Treppe; er kennt die Aufgabe und das Erlebnis, das die Treppe bietet. «Im Spiel von Dach und Plattform liegt Zauberkraft» (Utzon in «Platforms & Plateaus»). Diese zwei Formen sind bei ihm die Grundelemente. Treppen ergeben sich aus dem Zusammensetzen der Plateaus.

Jörn Utzon, 1918 in Kopenhagen geboren, studierte an der dortigen Akademie. Seine Liebe zum Backstein erbte er wohl von seinem Professor Kaj Fisker wie auch von Alvar Aalto, bei welchem er 1946 arbeitete. Auch das Erlebnis von Asplunds Bauten in Stockholm hinterließ seine Spuren. Der Aufenthalt in den USA und die Bekanntschaft mit Mies van der Rohe gaben ihm das Verständnis für die Weite, das noch vervollständigt wurde bei seiner Studienreise durch Mexiko. Seine «Vorbilder», die Mayas und die Azteken, nahmen ihn gefangen. Dies wird in allen seinen Arbeiten deutlich.

Utzon ist intuitiv, hat Vitalität und Phantasie, die ihm bei seinem Wirken von allergrößtem Nutzen sind. Trotz der Poesie in seinen Bauten zeigt er sich aber erstaunlich wirklichkeitsnah. Er studiert auch die technischen Probleme. So wurde an der Berner Ausstellung eingehend die Vorfabrikation der Schalen am Sydney Operahouse gezeigt. Und dabei wurde man belehrt, daß die Form dieser Schalen nicht willkürlich ist; sie wird streng geometrisch auf dem Prinzip der Kugel aufgebaut (vgl. WERK Nr. 10, 1964, Seite 221 *).

Mit der Errichtung verschiedener Ebenen verschwindet ein immer wieder störendes Element, der Verkehr. Es ergibt sich eine ganz klare Trennung zwischen rollendem Motor und Fußgänger: unten die Zufahrten, Lärm, Verschmutzung, Gestank der Autos; oben der Fußgänger, erlöst von den Gefahren der Straße. Dadurch hat Utzon relativ freie Hand bei der Gestaltung der eigentlichen Räume, ohne durch den Verkehr gebunden zu sein. Nur so ist ein Bau wie das Operahouse möglich.

Über den Horizontalen der verschiede-



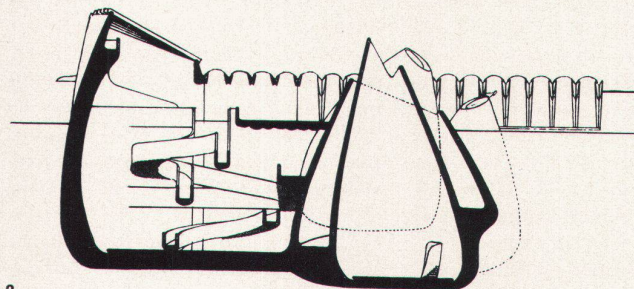
1

Bauten von Jörn Utzon

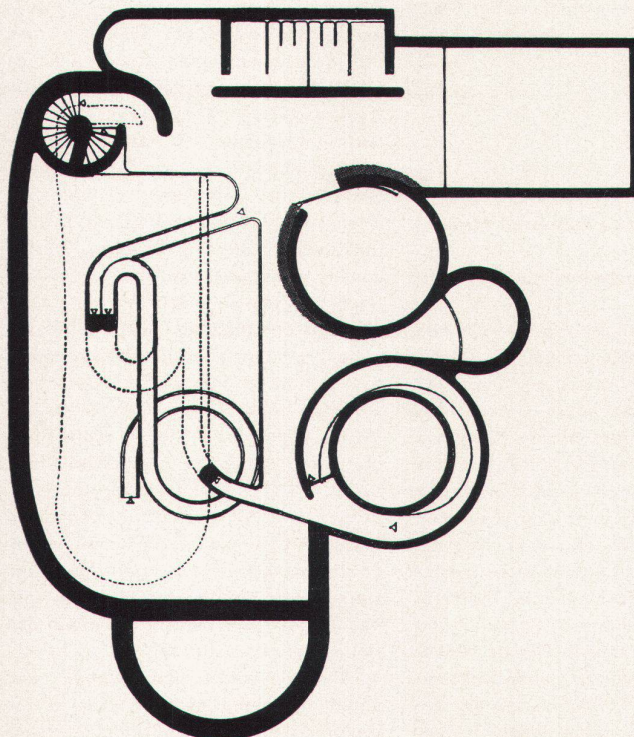
1 Montage der Schalendächer am Opernhaus von Sydney

2 Schnitt zum Entwurf für das Silkeborg-Museum

3 Silkeborg-Museum, Grundriß Galeriegeschoß



2



3

nen Ebenen entfaltet Utzon seine Dächer. Die Spannung nutzt er für seine «Dramatisierung». Hier ein Winkel, der sich auf ein Plateau verlängert, dort eine Ecke zur Besinnung, auf eine Piazza auslaufend. Dieser grandiose Wechsel ist wohl am deutlichsten bei den Kingo-Häusern in Helsingör (Dänemark) spürbar. Von der Straße wird man auf einen Platz mit den Garagen und Hauseingängen geführt. Hier ist der Gestank und Lärm der Motoren. Im Haus selbst, abgeschlossen von der Umwelt, kann sich der Mensch frei bewegen. Im eigenen Patio, das von auf- und abspringenden Backsteinmauern umgeben ist, hat man den Eindruck des Geborgenseins, zugleich aber ist der Blick auf die Umgebung, Spielplätze und Weiher, frei. Die ganze Siedlung bewegt sich im natürlichen Terrain auf und ab, wodurch wieder Plateaus entstehen.

Die Vielfalt Utzons kommt auch beim Projekt für den «Langelinie-Pavillon» (Kopenhagen 1954, 3. Preis) zum Ausdruck. Restaurants und Konferenzräume werden auf einem der Größe entsprechenden «Teller» platziert. Diese sind in der Achse vertikal übereinander angeordnet: typisch (Teller-Plateau) und doch nicht ganz Utzon.

Bemerkenswert ist aber auch der Vorschlag für ein Kunstmuseum in Silkeborg (Dänemark). Hier schwebten Utzon zwei Gedanken vor: die Masse des Neubaus soll die umliegenden, teils schönen Häuser nicht stören. Gleichzeitig wollte er Räume aus China verwirklichen, die ihn bei der Besichtigung der Höhlen von Tatum (westlich von Peking) beeindruckten. Dort sind große Buddhaplastiken in Fels gehauen und können von verschiedenen Seiten bewundert werden. Die Konsequenz: die Gebäude werden versenkt, nur der Eingang mit den Schaltern, Büros und dem Restaurant sind überirdisch. Um die ausgestellten Gegenstände unbehindert von allen Seiten betrachten zu können, werden die Besucher über Rampen geführt, aus welchen die erwünschten Höhendifferenzen und Plateaus entstehen. Dazu sagt Utzon: «Diese Ausstellungsform könnte zu völlig neuen Möglichkeiten der Kunst führen.»

Vom Schauspielhaus Zürich wurden die ersten Detailstudien gezeigt, unter anderem ein Innenraummodell, das den im Wettbewerbsprogramm verlangten Balkon zeigt. Dabei ist wieder einmal zu erkennen, daß ein «Rangtheater» mehr Atmosphäre ausstrahlt. Das vorliegende Projekt ist interessant, dürfte aber sicher nicht den endgültigen Vorschlag zeigen. Die Ausstellung hätte etwas umfangreicher sein dürfen. So vermißte man vor allem den Wettbewerbsvorschlag für einen neuen Stadtteil in Frederiksberg

(an der Stadtgrenze Kopenhagens) mit seiner wunderbaren, an einem See gelegenen Hochhausgruppe. Bei diesem Projekt beweist Utzon, daß er auch auf ebenem Gelände seine Ideen der Piazza prachtvoll zu verwirklichen versteht. Auch dürfte auf gewisse Entwürfe mehr eingegangen werden, wie zum Beispiel auf das Wettbewerbsprojekt für Elviria, eine Stadt am Mittelmeer.

Bern durfte stolz sein, Utzons Arbeiten als erster Ort beherbergen zu dürfen. Die Ausstellung wird anschließend in anderen Städten Europas gezeigt; zählen wohl auch Schweizer Städte dazu? Diese Schau würde bei unseren manchmal zu biederem Schweizern einen vorteilhaften Eindruck hinterlassen. Mit Jörn Utzon haben wir einen weiteren Meister humaner Architektur erhalten. D. B.

Lausanne

Lucio Fontana

Galerie Bonnier

du 15 septembre au 31 octobre

L'œuvre de Fontana est de celles qui aujourd'hui doivent retenir notre plus vive attention. C'est celle d'un chef de file dont la démarche, après trente ans d'active méditation, de recherches et d'expériences concluantes axées sur une pensée rigoureusement rectiligne, s'actualise, semble-t-il, chaque année davantage. A soixante-six ans, Fontana, dont l'art difficile s'est imposé au monde par un rayonnement d'une intensité poétique indiscutable, reste un peintre de l'avenir. Il faut y voir le témoignage d'une rare vitalité et d'une indépendance d'esprit telle qu'elle autorise les plus audacieuses remises en question. En somme, c'est à une refonte complète de la conception même du tableau qu'il s'est attaché voici déjà bien des années et qui s'est notamment manifestée lors de la fondation en 1947 à Milan de «Spazialismo», selon un programme qu'il a lui-même défini lorsqu'il déclarait: «Abandonnons la pratique des formes d'art connues et vouons-nous au développement d'un art basé sur l'unité du temps et de l'espace.» D'une façon générale, l'artiste qui considère que le mouvement et les propriétés évolutives sont les caractères essentiels de la matière rompt totalement avec nos habitudes de pensée. En fait, son ambition est grande, car il ne s'agit de rien d'autre que d'une quête de l'absolu, une tentative que d'aucuns jugeront désespérée de porter son regard jusque derrière le miroir, de percer le mystère de l'infini. Un mystère qui a déjà hanté l'es-

prît de bien des poètes, Mallarmé, entre autres, avec lequel Fontana offre d'étranges similitudes de pensées et auquel on doit ce vers qui le démontre bien: «J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.» Ces trous, ces fines lacérations dans la toile sont bien ce qui a frappé et peut-être déconcerté le spectateur non averti à la galerie Bonnier où on avait réuni une vingtaine de peintures de l'artiste réalisées au cours de ces cinq dernières années. Dans les plus anciennes, la matière est épaisse, le fond monochrome, ivoire, brun, rose, et les trous aux abords effrangés alternent avec de brefs empâtements de couleurs contrastantes. Parfois, c'est une simple tache ronde en noir sur fond de jute à gros grain, ou encore une tache centrale ivoire sur fond blanc où les trous s'accompagnent d'effets de matière. En dépit de la simplicité apparente, l'ensemble est d'une grande diversité, le moindre élément, comme un simple tracé au poinçon, suffisant à donner de l'accent à la toile. A ces «concepts spatiaux», s'ajoutent les «concepts spatiaux lacérés» qui ici sont postérieurs mais qui sont apparus dans l'œuvre de Fontana bien avant 1960. Suivant une ligne constante bien dans l'esprit de l'artiste, l'expression atteint à un grand dépouillement. La toile est absolument monochrome, la couleur passée en couche fine, et la seule suggestion formelle est constituée par la balafre dans la toile, coup de scalpel d'une précision chirurgicale. Les deux lèvres de la blessure entrouvertes créent un relief mais l'œil retient surtout l'acuité souple du trait qui enferme toute la puissance poétique concentrée dont autrefois les maîtres asiatiques nous ont donné l'exemple. Ainsi, à ce stade de son évolution, Fontana, s'efforçant de nous faire toucher la réalité physique, palpable de l'invisible, ayant constamment éliminé et épuré, atteint au comble du raffinement. Son langage n'est pas toujours déchiffrable selon nos méthodes rationnelles, mais ce qu'il nous apporte dépasse largement les limites de ce que nous pouvons attendre de ces dernières.

G. Px.

Locarno

Mario Tozzi

*Galleria Flaviania
September/Oktober*

Die Locarneser Galleria Flaviania machte auf den zu Unrecht vergessenen oder halbvergessenen italienischen Maler Mario Tozzi aufmerksam. Er stammt aus Urbino – 1895 geboren –, ging als junger Künstler nach Paris, hatte schon um 1920

internationale Resonanz, bildete in Paris mit de Chirico, Severini, Campigli, de Pisis und anderen eine beachtete Gruppe italienischer Maler. Krankheit zwang ihn 1937, sich zurückzuziehen. 1954 erschien er neben seinen früheren Kameraden an der Venezianer Biennale. Heute lebt er in der Nähe von Verbania am Langensee. Die Ausstellung enthielt Bilder aus den dreißiger Jahren und aus jüngster Zeit. Im wesentlichen gleichen sie sich: stilisierte Figur (Menschengestalt und Gegenstand), in geometrischer Strenge über Campigli hinausgehend, in Kombination mit geometrisch-abstrakten Strukturen, in die die dritte Dimension einbezogen ist. Die Farbtöne sind brünstig, in der Materie der Freskotönung nahe, sehr einheitlich und mit persönlichem Akzent. Antikes, Etruskisches, italienische Wandmalerei des Quattrocento erscheinen auf sensible, gescheitete, respektvolle Weise verarbeitet. In manchem scheint Tozzi Schlemmer verwandt, nicht im Sinne einer direkten Beziehung, sondern als Typus, vor allem in seiner Beziehung zur menschlichen Figur und zum Räumlichen.

Es ist eine sehr dezidierte, aber zugleich stille und bescheidene Malerei, die mit Recht wieder ins Licht gestellt wird. Nicht als europäische eklatante Neuentdeckung, sondern als sehr sympathische Ergänzung der italienischen Malerei eines Campigli, ja eines Magnelli. Wenn sie deren Direktheit und Schlagkraft nicht erreicht, so berührt uns eine Treue, die der – wenn man so sagen darf – figurativen Abstraktion gehalten wird, und der Hauch einer genügsamen Melancholie, in der sich ein reiner Geist und ein menschliches Schicksal spiegeln.

H. C.

Luzern

Roberto Sebastián Echaurren Matta
Kunstmuseum

8. August bis 26. September

Der seit 1933 in Paris lebende Chilene Roberto Sebastián Echaurren Matta (*1911) gehört heute zu den führenden Malern des Surrealismus. Bereits 1945 beschrieb ihn André Breton in seinem Buch «Le surréalisme et la peinture» als «l'être le plus jeune et le plus vivant que je connaisse». Was ihn auf den ersten Blick kennzeichnet, ist seine spezielle Art, Visionäres mit Visuellem zu verbinden, das heißt: die imaginative Vision in greifbaren Vorstellungen, Gefahren und Konflikten zu verankern. Dieses Hinabtauchen in eine im zeitgeschichtlichen Sinne «aktuelle» Erlebnisrealität, die zum Bewußtsein jedes wachen Zeit-

genossen gehört, ist auch der Grund, weshalb von Mattas Bildern eine «unheimliche», aber auch bekenntnishaft wirkende Wirkung ausgeht: es ist unmöglich, an Mattas leidenschaftlicher Stellungnahme gegen die entfesselte Zerstörungswut der Technik, gegen jede Dämonie der Gewalt vorbeizusehen. Daß Matta sich von allem Anfang an auf die Seite der Unterdrückten stellt – nicht zuletzt auch auf die Seite seiner lateinamerikanischen Landsleute – deren Ängste und Nöte er in seinen Bildern zum Bewußtsein bringt, führt immer wieder zu dem Verdacht, Matta verkünde mit seiner Malerei ein politisches Manifest; aber die Sendung, die er erfüllt, ist in erster Linie eine humane.

Die Luzerner Ausstellung – Matta war an ihrem Aufbau wesentlich beteiligt und hat auch einen sehr lesenswerten, poetisch beflügelten Text zum Katalog verfaßt – zeigte keine Retrospektive (solche waren bereits in verschiedenen europäischen Großstädten zu sehen), sondern Werke der unmittelbaren Vergangenheit. Eine Serie von großformatigen Bildern, auf denen man symbolhafte Analogien zu menschlichen Verhaltensweisen und Situationen lesen kann, stand am Beginn der Schau; in elementarer, fast gewalttätig-roher Runenschrift sind organhafte Umrisse auf Wände wie aus gebrannter Erde eingetragen. – Der «Cube ouvert», das Hauptereignis innerhalb der Ausstellung, weist dagegen die für Matta ebenfalls charakteristischen dynamischen, sphärisch unbegrenzten Räume auf. Der Betrachter steht im Zentrum dieses «Kubus» – der freilich, um begehbar zu werden, in seine Bestandteile zerlegt werden mußte. Das, was das «œil de la conscience» im Innern dieses Würfels wahrnimmt, ist nach den – im Katalog nicht ganz sinngemäß ins Deutsche übertragenen – Worten Mattas «nur eine räumliche Projektion meines Unterbewußtseins; mein Plan ist es, durch ein System von Ähnlichkeiten ein System aufzubauen», das (in knappen Worten zusammengefaßt) mit Hilfe von bildnerischen Analogien nicht nur eine Morphologie des Irdischen und des Kosmischen, sondern auch des Bewußtseins, mit seinen Erinnerungen, Ahnungen, Ängsten und Lüsten sichtbar macht. Mattas Bilder sind in diesem Sinne Spiegel oder vielmehr Projektionsschirme, auf denen sich komplexe Aspekte einer dynamischen Wirklichkeit abzeichnen, in Form von Symbolen und Erscheinungen, an denen sich Erinnerungen entzünden können oder die sich plötzlich mit eigenen Angst- oder Lustvorstellungen des Betrachters identifizieren. In Mattas Malerei sind «innere» und «äußere» Realität nicht voneinander zu trennen. Eine geradezu tropische Vege-

tation von Traum- und Symbolbildern ersteht unter den Augen des Betrachters, eine unheimliche Mythologie unserer Zivilisation, in der sich sphärische Rhythmen und Ströme, technische Apparaturen und Zeichen menschlicher Gebärden zu oft beklemmenden, oft befreienden Bildvorstellungen präzisieren oder sich aus solchen wieder lösen und verselbstständigen. Mattas Bildräume kennen kein Vorn und Hinten, vielfach auch kein Oben und Unten; Nahes und Fernes befindet sich in kontinuierlicher Durchdringung. Ein für Matta bezeichnendes Bildmittel sind transparente Scheiben, die im Raum schweben, das «Zwischen den Dingen» betonend. Wie gläserne Folien sind sie transparent und dennoch abschließend; als Splitter deuten sie gefährliche Explosionen und kosmische Entladung an. Oft scheinen unsichtbare Partikel im Raum zu kreisen oder Geschosse, deren Flugbahnen Leuchtspuren hinterlassen und die Mattas Bildräume vielfach mit eigenartiger elektrischer Vibration erfüllen. Wo menschenähnliche Figuren auftauchen, sitzen sie an Schaltpulten oder Armaturen; meist aber sind sie bedroht von technischen Apparaten, oder sie liegen blutend, sterbend da. Solche Bildvorstellungen oder besser: bildnerische Analogien zu Figur, Knospe, Insekt, Kanone, Raumkapsel stehen – nicht genau faßbar – zwischen gegenständlicher Abbeviatur und archetypischer Vision. In gespenstischem Kommen und Gehen, Auftauchen und Verdämmern melden sie sich dem Auge des Bewußtseins, dessen Neugierde für diese psychischen Stimmungen, Ahnungen und Halluzinationen, die hier evoziert oder gespiegelt werden, aufs höchste

aktiviert wird. Mattas Visionen sind – als eine Art künstlerischer Psychoanalyse des Zeitbewußtseins – von hohem intellektuellem und geistigem «Interesse», oft scheinen sie lesbar wie ein «roman illustré», dessen Thema die anonyme Gewalttätigkeit der Technik ist und dessen Darstellungsmittel ebenso aus dem Alltag wie aus der Sphäre der «science fiction» zu stammen scheinen. Die Grenze solcher Malerei liegt allerdings im Illustrativen, im Lehrhaft-Explikativen oder Rhetorischen der Mitteilung. Einige von Mattas jüngsten Bildern erinnern an Schauplätze kriegigerischer oder politischer Auseinandersetzungen: Alabama, Santo Domingo, Vietnam, Kuba. Mattas Engagement für alles Kreatürliche führt oft zu überdeutlichen Präzisierungen, deren Stößigkeit und Lautstärke vielleicht nicht immer durch Erlebnis gedeckt ist: das Problem jeder Historienmalerei!

Neben den riesigen, in programmatischer Abfolge gezeigten Bildern waren die Zeichnungen Mattas eine Überraschung eigener Art. Hier zeigte sich erneut seine klare Witterung für Geschehnisse, die von unmittelbarer Relevanz für das menschliche Bewußtsein sind; ungreifbare Ereignisse im Raum vermischen sich hier vielfach mit alltäglichen, humanen Situationen, die oft mit feinem Humor, stets aber mit meisterhafter Freiheit und Sicherheit des Strichs hingezaubert werden. Die Luzerner Ausstellung war – verglichen mit den großen Sommerausstellungen in Basel oder Bern – ein Wagnis, insofern jeder Versuch, die Bedingungen heutiger Existenz umfassend auszuloten und geistig zu bewältigen, ein Wagnis bedeutet.

S. v. M.

Skala diese tonale Wertung noch werde hinzufügen können; sie zeigt sich im Motiv der «Vier gleichen Gruppen». Wer Lohse der rein rechnerischen Addition im Bereich der Farbe bezichtigt, wurde besonders durch diese Motive Lügen gestraft und mußte erkennen, wie unerhört Entwicklungsfähig dieses Malers Palette ist. Der Mut zur Konfrontation von nur scheinbar dissonant aneinanderstoßenden Elementen ist abgelöst worden durch eine transparente Differenziertheit, die dem Ordnungsprinzip eine noch geistigere Ebene verleiht. Die Durchdringungen bleiben sich gleich; die Kraftfelder werden durch die völlig andersartige Farbgebung so variiert, daß völlig neue gestalterische Formulierungen entstehen.

Weitere Hauptwerke innerhalb von Lohses neuem «Programm» sind «Vier degressiv angeordnete Farbgruppen mit reduziertem Zentrum», ein Bild, in dem sich ein absolut abstrakter Zentrifugawille kundtut, und «Fünfzehn systematische Farbreihen innerhalb eines symmetrischen Systems», ein Bild, in dem Lohse auf dem Gebiet der konkreten Kunst ganz eigene Wege beschreitet. Ein ähnliches Werk wird an der Biennale von São Paulo, zu der er zusammen mit Jean Tinguely eingeladen wurde, gezeigt, nur ist dort die Verfeinerung noch weiter entwickelt worden, handelt es sich doch um «Trente séries systématiques de couleurs» anstelle der 15 in Rapperswil zur Schau gestellten. Konzeption und Aufbau haben den gleichen Grundcharakter.

In ihrer Lapidarität bestechend und durch ihre Behandlung der Valeurs interessant sind zwei Nachbarbilder: «Acht Farbgruppen mit hellem Zentrum» und «Sechs systematische Farbreihen von gelb zu gelb». Es ist erstaunlich, wie wandelbar sich Lohse innerhalb der selbstauferlegten Beschränkung auf das Kreuzungssystem immer wieder erweist. Stets erfindet er neue Spielarten seiner Systemreihen und Abwandlungstendenzen, macht er sich Bildgesetze einer seren Prachtentfaltung dienstbar, daß die den Werken immanente Lebensfreude auf den Beschauer übergeht. Seine Kunst bezieht aus der Kristallisierungsfreude ihre stärksten Kräfte. Hans Neuburg

Rapperswil

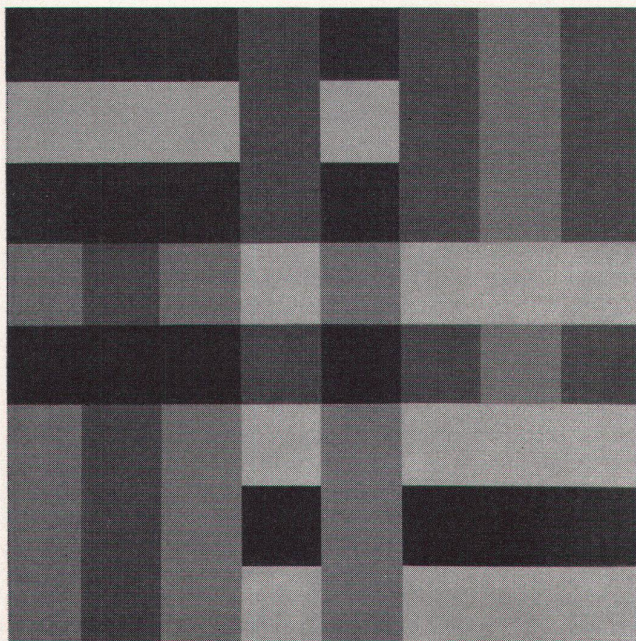
Richard P. Lohse

Galerie 58

4. September bis 3. Oktober

Im Zyklus der wieder zur Diskussion gestellten «Konkreten», beginnend mit Verena Loewensberg, fortgesetzt durch Camille Graeser und Max Bill, folgte als letzter der sogenannten Zürcher Schule Richard P. Lohse mit einer fast ausschließlich neuen Werkreihe von 18 Bildern. Was vor allem auffiel, war die überraschende farbliche Konzeption. Es ist eine neue Klangfülle in Lohses Arbeiten zu beobachten, eine Lyrisierung, von der viele seiner bisherigen Freunde längst wußten. Der Künstler war nie im Zweifel darüber, daß er seiner gestalterischen

Richard P. Lohse, Vier gleiche Gruppen, 1965



Schaffhausen

Werner Schaad

Museum zu Allerheiligen

26. September bis 7. November

Die Ausstellung zum sechzigsten Geburtstag des Künstlers umfaßt ein Bild-

gut aus vier Jahrzehnten. Sie spiegelt sozusagen lückenlos das geistige und künstlerische Ringen einer höchst komplexen Natur um die Harmonie eines Welt-Bildes, in dem Geist und Sinnlichkeit, freies Schöpfungstum und natürliche Objektgebundenheit in der Form und in den Darstellungsmitteln zum Ausgleich gelangen. Der Künstler verschreibt sich in seiner Pariser Zeit (1923–1931) weitgehend dem Surrealismus, der seiner zeichnerischen Begabung im Detail, seiner geistigen Problematik in der Komposition und seinen oft skurrilen Einfällen im Inhalt ein freies Spielfeld gewährt. Neben den zum Teil ausgezeichneten Formulierungen dieser Zeit erscheinen die in der Folgezeit gemalten Heimatlandschaften eher traditionell im Sinne eines gegenstandstreuen und stimmungsvollen Naturalismus. Sie wirken als ein Bekenntnis zur Heimat auch im geistigen Sinn in einer Zeit äußerster Bedrohung von außen. In diesen Bildern aber bahnt sich spürbar der Weg zur Farbe als zum wesentlichsten Ausdrucksmittel des Malers an. Was sich zunächst immer noch in der Bindung an den Gegenstand farblich mehr und mehr differenziert und nuanciert, das befreit sich langsam und wird immer mehr zum eigenständlichen Bildteil der Farbenkomposition. Fauvismus und Kubismus, mit denen sich Werner Schaad in Paris auseinandersetzte, helfen mit in diesem Befreiungsprozeß. An die Stelle des illusionistischen Bildraumes tritt die Fläche; was der Gegenstand an Stimmung vermittelte, übernimmt der Farbklang und der Rhythmus der einzelnen Töne. Werner Schaad verzichtet zwar auch heute nie ganz auf den Gegenstand; aber dieser hat nur noch dienende Funktion in der Bildrechnung, er ist gleichsam der geistige Ausgangspunkt für das, was sich in der Bildfläche als sinnliches Farbenspiel ausbreitet. Es ist verständlich, daß die Kampfzone zwischen Natur und Menschenwerk und die Bewältigung der widersprüchlichen Größen im sinnhaften Gleichnis als einer Schöpfung des Menschengesistes diesen Künstler immer wieder zu neuer Auseinandersetzung lockt. Auch die Zeichnungen sind eine eindrucksvolle Illustration dieses Weges, auf dem der Künstler manche Anregungen großer Zeitgenossen aufgenommen und so in sein Werk eingeschmolzen hat, daß es heute als eigenwillige Formulierung eines persönlichen Weltbildes zu uns spricht. H. St.

Zürich

Ossip Zadkine

Kunsthaus

11. September bis 24. Oktober

Diese erste große Zadkine-Ausstellung in der Schweiz ist vom Kunsthhaus aus eigener Kraft, ohne Zusammengehen mit anderen Ausstellungsinstitutionen unternommen worden. Sie kann als authentisch gelten, weil sie unter ständiger Mitarbeit Zadkines zustande gekommen ist. Eine sehr umfangreiche Darstellung seines gesamten Schaffens mit nahezu zweihundert Skulpturen, mit Gouachen, Zeichnungen, Druckgraphik und Tapisserien, die in den letzten Jahren in Aubusson hergestellt worden sind. Die Präsentation – wegen der Größenspannungen von drei Meter hohen Monumentalfiguren bis zur Kleinplastik – war unter Ausnutzung der großen Ausstellungshalle und des zweiseitig einströmenden Tageslichtes sehr geglückt.

Zadkine ist ein problematischer, um es gleich zu sagen, ein tragischer Fall. Er zählt zu den prominenten Bildhauern des zwanzigsten Jahrhunderts. Obwohl etwas jünger als die Begründer der modernen Kunst – 1890 in Smolensk geboren, seit 1909, mit wenig Unterbrechungen, in Paris ansässig –, gehört er gerade noch der ersten Generation an. In langer kontinuierlicher Schaffenszeit hat sich sein Œuvre entwickelt. Er stand mitten in den entscheidenden künstlerischen Ereignissen seiner Zeit und lebte schon früh im Kreis von Chagall, Lehmbruck, Archipenko, Picasso, Brancusi und anderen Eckpfeilern des neuen künstlerischen Geschehens, an dem er aktiv und intensiv teilnahm.

Kein Zweifel, daß bei Zadkine ein primäres, außergewöhnlich starkes und leidenschaftliches Talent vorliegt. Es tritt in Erscheinung in den manuellen Fähigkeiten, in der Beziehung zu den Materialien, in der plastischen Kraft, in der Beharrlichkeit. Nicht weniger in der Phantasie, dem formalen Vorstellungsvermögen, im Ausdrucksvermögen – alles Eigenschaften, die bei Zadkine von starker künstlerischer und, wie es scheint, auch intellektueller Intelligenz durchtränkt sind. Nicht geringer ist die Vitalität, der Sinn für das stark erotisch betonte Leben der Formen. Der Strom der thematischen Einfälle, formal und geistig, bringt Dinge aus der Tiefe hervor, und auch hier spielt die Intelligenz mit, die aus der Mythologie, dem aktuellen Geschehen und poetischen Lebenssituationen genährt ist. Alles Voraussetzungen für eine künstlerische Leistung erster Ordnung.

Das Resultat ist irritierend, bestürzend. Gewiß hat Zadkine eine große Zahl höchst

eindrucksvoller Werke geschaffen: die frühen kubistischen Skulpturen, transponierte figürliche Gestalten, höchst Expressives wie das Rotterdamer Denkmal, das vor allem vom Gedanken und der Geste lebt, die bescheidene Serie der Van-Gogh-Figuren, die «Prisonnière», das merkwürdige «Hommage à Rodin», halbabstrakte Kleinplastiken und anderes mehr. Aber bei der Mehrzahl seiner Werke überschreitet Zadkine die Grenzen: der Ausdruck überbietet, und es entsteht ein überhitzter, sich überschlagender und dadurch formalistisch und leer werdender Expressionismus; die formale Ekstase wird aufdringlich und führt zu falschem Radikalismus; Schönheit wird zur Glätte, Eleganz zur Mondanität. Ein plötzlicher Schritt führt vom Pathos zur Sentimentalität, die Form verwandelt sich in mißverständenes Barock, die Requisiten mythologischer Figuren werden zu raffinierten modischen Accessoires. Das souveräne Können trägt die Gefahr in sich, in Gaukelspiel abzufallen, wagnerisch in seiner Verführung, gefährlich in seinen Wirkungen. Denn von Zadkine führt – wir dürfen es nicht verschweigen – der direkte Weg zur heutigen Gebrauchsradikalität, wie sie sich – gewiß zum Schrecken Zadkines selbst – in Bauten und pseudomoderner Ausstattung des kulinarischen Lebens oder in Boudoirs breitmacht.

Wie ist bei dieser enormen Begabung diese Entwicklung zustande gekommen? Es wäre falsch, in der 1924 erfolgenden Distanzierung von der radikalen Abstraktion die Gründe zu sehen. Andere, auch Picasso, von Alberto Giacometti zu schweigen, haben ähnliche Wendungen vollzogen. Sind es bei Zadkine Fragen des Geschmacks? Uns scheint eher, daß es Fragen der Disziplinierung, der Sublimierung sind, ohne die es kein Kunstwerk gibt. Kommt es auf dem Wege ewiger Lawinen oder «berauschender» Überschwemmung zustande, so ist es der größten Gefahr ausgesetzt. Deshalb ist Zadkine ein tragischer Fall. H. C.

Dreitausend Jahre Keramik

Kunstgewerbemuseum

ab 1. September

Nach der reichen Textiliensammlung stellt das Kunstgewerbemuseum jetzt den Hauptteil seiner keramischen Bestände aus. Es besteht für die nächsten Monate etwas wie ein temporäres Museum. Damit ist die Frage des Museums angeschnitten. Dr. Buchmann, der Museumsdirektor, spricht im Geleitwort des Kataloges leicht hoffnungsvoll von zu erwartenden Sammlungsräumen. Besteht ein Projekt? Es würde die Öffent-

lichkeit interessieren, darüber orientiert zu werden. Von der Zürcher Museums-situation aus gesehen, hat es ein allgemeines Kunstgewerbemuseum nicht einfach neben dem Landesmuseum und dem Rietbergmuseum, die beide hochwertiges kunstgewerbliches Gut, wenn auch in bestimmter Abgrenzung, besitzen und sammeln. Trotzdem sind wir der Meinung, daß gerade neben der Kunstgewerbeschule ein Museum existieren sollte. Nicht im Sinn eines der klassischen Kunstgewerbemuseen, wie es etwa Hamburg ist, sondern ein Museum mit bestimmten, programmatischen Sammelgebieten, deren es auch pädagogisch wichtige gibt. Zudem solche, die auch erwerbungs-technisch ohne sagenhafte finanzielle Mittel zu realisieren sind. Ansätze sind vorhanden (Art-Nouveau-Material).

Das ausgestellte Keramikmaterial gibt einen ziemlich breiten Überblick über das keramische Schaffen zu den verschiedensten Zeiten und aus den verschiedensten Regionen. Es reicht von frühen chinesischen Arbeiten über Ägyptisches und klassisch Griechisches zur etwas fragmentarischen Sammlung europäischer Keramik des Mittelalters, der Renaissance, des Barocks und des früheren 19. Jahrhunderts. Peru bildet eine eigene Abteilung. Besonders reich und mit ausgezeichneten Beispielen ist die Art-Nouveau-Periode von ihren englischen Anfängen an vertreten, sehr gut die «klassische» Zeit dieser Phase mit belgischen (van de Velde), französischen und deutschen Beispielen. Dieser Sektor von Eigenbedeutung könnte den Grundstock für die weitere Entwicklung der Sammlung bilden. Die neuere und neueste Zeit, obwohl durch eine Reihe ausgezeichneten Arbeiten repräsentiert, müßte systematisch im Hinblick auf die schweizerische wie die internationale Produktion ausgebaut werden.

Dies nur als kurzer Hinweis auf das Material der schönen und anregenden Ausstellung. Sie ist auf der Galerie des Ausstellungstraktes untergebracht. Die niederen Räume bringen eine gewisse Intimität mit sich. An den Vitrinen hat man leider gespart. Sie sind plump und monoton und entsprechen keineswegs mehr den ausstellungstechnischen Ansprüchen, die heute mit Recht gestellt werden. Im praktischen Fall wären Vitrinen verschiedener Größe, vielleicht auch Wandvitrinen mit Verspiegelung und anderes am Platz gewesen, was zur differenzierten und artikulierten Präsentation des wertvollen und in vieler Hinsicht anregenden Materials hätte beitragen können. Innerhalb der gegebenen Möglichkeiten hat die Konservatorin des Museums, Frau Dr. Erika Billeter, der die Durchführung der Aufstellung übertra-

gen war, das Maximum erreicht. Sie ist auch die Herausgeberin des sorgfältig gearbeiteten *Kataloges*, der mehr als 500 Arbeiten abbildet, zum Teil farbig. Dem von Mark Buchmann eingeleiteten Katalog hat sie eine ausführliche Übersicht über die Sammlung beigegeben, die zugleich eine kleine Geschichte der Keramik ist. Rudolf Schnyder, Konservator am Schweizerischen Landesmuseum, steuert eine Betrachtung «Keramische Werkstoffe in der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich» bei, dem ausgezeichnete terminologische Erklärungen folgen. Ein Katalog, der einer Museumssammlung würdig ist! Es sei übrigens der Kuriosität halber erwähnt, daß das Zürcher Kunstgewerbemuseum keine Klasse für Keramik besitzt. H. C.

Beispiel Japan. Bau und Gerät

Sammlung Werner Blaser

Kunstgewerbemuseum

11. September bis 7. Oktober

Eigentlich eine Doppelausstellung, deren größerer Teil der alten japanischen Architektur, der andere einfachen Gebrauchsgegenständen gewidmet war, die – wenn auch heute noch erhältlich – der früheren japanischen Handwerkskultur angehören. Immer, wenn man diese Dinge sieht, ist man aufs stärkste von ihnen berührt. Das gilt für die Geräte wie für die Bauten.

Im ganzen war die Ausstellung eine Rückschau auf mehr oder weniger Bekanntes, das heißt auf eine optische Kultur, die seit bald hundert Jahren in verschiedenen Etappen auf die europäischen Kunstschaufenden eingewirkt hat. Wie weit eben diese japanische optische Kultur sich heute in einer Krise befindet – und daß sie sich befindet, müssen wir an heutigen Serienprodukten ablesen, die auch in Europa vertrieben werden –, davon sagte die Ausstellung nichts. Wie sie nichts von der zeitgenössischen japanischen Architektur sagte, die, in manchen Ausprägungen wenigstens, Beispielfhaftes bieten kann. Die großen Architekturphotos der traditionellen Bauten sind, wie es sich heute fast von selbst versteht, prachtvoll und in der Auswahl des Typischen, auch des technisch Typischen sehr instruktiv. Eine Reihe von Plänen machte auf das Konstruktive, kommentarartige generelle Legenden auf die historischen, bedeutungsmäßigen, technischen und ästhetischen Zusammenhänge aufmerksam. Die Texte der dem Architektursektor beigegebenen Wegleitung erweitern die Legenden und führen die angedeuteten Gedanken aus. Von Werner Blaser verfaßt, sind sie ein-

fach, verständlich und wesentlich. Die Aufstellung der Phototafeln war mit neuartigen Holzgestellen ingenios und schön.

Die kleine Sammlung von Produkten aus der Intimsphäre des Alltags – Kämme, Fächer, Geräte für die Teezubereitung, Gefäße – gibt ebenfalls ein Bild von Vergangenem, wenn die Geräte auch heute noch, sogar in Warenhäusern, gekauft werden können. Blaser weist im Vorwort des kleinen Kataloges darauf hin, daß es Gegenstände sind, die immer mehr durch billige Geräte aus synthetischen Stoffen in schreienden Farben verdrängt werden. So gesehen, ist die Feierlichkeit, mit der über die alte japanische Handwerkskultur gesprochen und mit der das Material präsentiert wird, am Platz. Aber man sollte sich doch vor zu viel Feierlichkeit hüten. Wie auch vor zu viel Andacht der Teezeremonie gegenüber. Wir können unsre gewiß sehr regenerationsbedürftigen Eßgewohnheiten kaum nach ihr regenerieren. Sie kann nur ein wunderbares, fremdes Beispiel sein. Mit der Frage der Handwerkskultur liegt der Fall ähnlich. H. C.

Jean Dubuffet

Gimpel & Hanover Galerie

27. August bis 29. September

Die Dubuffet-Ausstellung der Gimpel & Hanover Galerie bestand aus einem Teil der kurz vorher bei Beyeler in Basel gezeigten Schau, die in einem die verwöhntesten Ansprüche befriedigenden Katalog mit vielen farbigen Abbildungen festgehalten ist. Einige Ergänzungen aus anderem Besitz waren dazugekommen. Mit 34 Gemälden, Aquarellen, Gouachen, Assemblagen und Zeichnungen war die Zürcher Ausstellung besonders gut proportioniert.

Bei jeder Begegnung mit Werken Dubuffets ist man aufs Positivste betroffen: von der Bestimmtheit, Unabänderlichkeit dieser Bilder, die so merkwürdig und so gar nicht künstlich sind, so wirkungsvoll unter Verzicht auf radikalen «Effekt», provokant ja, aber nicht im geringsten à tout prix; so selbstverständlich, natürlich, einem enormen Temperament und einer abgründigen und zugleich gelösten Vorstellung entsprungen. Betroffen von der Differenzierung der Farbe, der Zeichnung und der Materie, die intuitiv und mit Willen belebt und von Überraschungen erfüllt ist. Betroffen von der Gelassenheit der sich folgenden Entwicklungsstationen, in denen stets neue Aspekte erscheinen, wobei mit souveräner Geste Anregungen anderer großer Maler aufgenommen, verwandelt und integriert werden; diesmal bei Beispielen

von 1958 und 1959 Anschlüsse an Marc Tobey, in den jüngsten Werken an den späten Kandinsky und seine Analogien zu asiatischen Schattenspielfiguren. Betroffen vom Bildganzen, nicht im Sinne des kompositionellen Aufbaus, sondern durch die geheimnisvollen Zusammenschlüsse, die sich wie auf Grund eines inneren Kreislaufes organisch bilden.

Die Radikalität der Malerei Dubuffets – das zeigte sich wieder bei der Zürcher Ausstellung – bleibt ungebrochen, weil beim künstlerischen Prozeß immer Neues hervorsteigt. Sie wirkt ausschließlicher und revolutionärer als vieles, was sich nach Dubuffet als Umsturz, als Neuland angemeldet hat. Weshalb? – Weil sich das Radikale bei Dubuffet innerhalb des Bereichs des Künstlerischen abspielt, wogegen bei vielen neuen Versuchen durch das Herausstreichen aus den Kreisen der Kunst die Radikalität verliert.

H. C.

Samuel Buri

Galerie Lienhard

24. September bis 20. Oktober

Die Basler Galerie Felix Handschin veranstaltete bei Charles Lienhard gastweise eine Ausstellung des in Zürich noch wenig bekannten Basler Malers Samuel Buri, Jahrgang 1935. Buri hat eine gründliche Lehrzeit durchlaufen und ist seit einigen Jahren als talentierter junger Maler hervorgetreten, in St. Gallen als abstrakter Informeller, später in wendigen anderen Ausprägungen. Aus seinen Beiträgen zu den Fragen, die in Rudolf Hiltys Quadratbuch «Die dritte Generation» anlässlich der St.-Galler Ausstellung von 1960 erschienen sind, haben wir auch einen gewissen Einblick in seine allgemeinen künstlerischen Ideen. «Spiel ist der Beginn. Entspannen, sich selbst werden, spielerisch sich betätigen, kombinieren, verzieren, umkreisen, der erträumten Vorstellung nachspüren ...» heißt es da zum Beispiel.

Was man bei Lienhard sah, entspricht ziemlich diesen Erklärungen. Weniger allerdings, was das Träumen als was das Spielen betrifft. Da ist Abstraktes und flächenhaft Naturalistisches, da vernimmt man etwas vom späten Matisse, von Dufy, von Lapique (in der Farbkombination), von Pop Art, etwas vom plastischen Element im Bild. Alles recht brillant, weil Buri ein saftiges malerisches Talent besitzt, aber ein wenig zu leicht. Nicht innere Leichtigkeit, wie sie etwa der Schwitters der zwanziger Jahre besaß oder im großen Stil der Matisse der späten figürlichen Collagen. Bei Buri drängt sich der Eindruck geschickter Anwendung hervor; bei allem Ge-

schmack, der zweifellos vorhanden ist, Spaß am Effekt und etwas am *épater le bourgeois*. Lustig, «glatt» – wollte man etwas ironisch sein, so könnte man sagen, ein bildliches Tun für Teenagers von fünfzehn bis achtzig Jahren, womit wir etwas Kritisches, aber auch etwas Freundliches gesagt haben wollen. H. C.

Paul Racle

Strauhof

21. September bis 10. Oktober

Der ziemlich junge Maler (er ist 1932 geboren) stellte zum erstenmal in der Kunstkammer zum Strauhof aus. Seine früheste Schau hatte er 1958 in der Galerie du Théâtre. Seither scheint er sich stark gewandelt zu haben. Er wurde, unter dem Einfluß von Kokoschka und Beckmann, die er überwand, zum Surrealisten, der allerdings noch mit der Materie ringt, vor allem den freien Fluß der Farbe nicht immer zu beherrschen vermag. Vielleicht liegt das an seinen Motiven, denen geistige und formale Kämpfe zugrunde liegen oder die wechselseitig von ihnen ausgehen. Immerhin war in seinen 13 Bildern ein vitales malerisches Temperament erkennbar, und Racle gelangen einige Werke von höchster Suggestivkraft und formaler Sicherheit, so vor allem «Astronaut», «Aggression», «Wachsam».

Malen ist für Racle wie für jeden engagierten Künstler eine echte, leidenschaft-

Paul Racle, Astronaut



liche, oft Qualen, oft Freuden bereitende Auseinandersetzung, die mehr auf einem Protest gegen alle Normalität beruht, denn einem Bekenntum gehorcht. In seiner Malweise und Motivwahl fühlt er sich zweifellos eins mit Friederich Kuhn und Alexander Sadkowsky, den beiden anderen Zürcher Kunstrebellen. Die Verschlingungstechnik von Racle mutet wie ein Sichverkriechen an. Wenn er die Elemente farbig hinstreicht, offenbart sich plötzlich ein ungewolltes Schönheitsbedürfnis, das den Bildern hohe malerische Reize verleiht.

H. N.

Josef Staub

Galerie Palette

11. September bis 7. Oktober

Staub zeigte drei Werktypen: Metallreliefs, dunkle Vollplastiken und Gouachen. Die Reliefs, in gewisser Beziehung Collagen aus verschiedenen Materialtypen (aber ohne die Leichtigkeit, die für geglückte Collagen kennzeichnend sind), wirkten, vor allem in der übermäßig großen Zahl der Beispiele, wie etwas monotone Varianten des gleichen Themas. Wenn Staub auch verschiedene Material- und Formgruppierungen versucht, so scheint mir doch mit diesem Typus das Aussagbare ausgesagt. Wenn Variationen beabsichtigt sind, so müßten aus dem Thema reichere, unterirdische, überirdische, gedankenfülligere Aspekte und Veränderungen entwickelt werden. Etwa im Sinne einer Skala schwer-leicht, transparent-dicht, in Analogie zum Musikalischen durmoll.

Die Vollplastiken sind dunkle Kuben und Türme. Hier spürt man einen starken künstlerischen Willen. Aber die Verwirklichung bleibt vorerst verhangen. Das Thema ist voller Gehalt; es gilt nun, das Thema zur Entfaltung zu bringen, die Größenordnung zu ermitteln, die ihm gemäß ist. Kleiner oder größer – hier liegen interessante Möglichkeiten, mit denen sich der Künstler auseinandersetzen wird. Was man diesmal sah, schienen uns Anfänge zu sein, in denen noch starke Kräfte verborgen liegen. Die Gouachen und Tuschzeichnungen wirkten, wie bei der letzten Ausstellung Staubs in Ascona, außerordentlich stark. Im kompositionellen Aufbau, in der Niederschrift, in der sich eine intensive Hand offenbart, auch im Bildthematischen, das bei aller Abstraktion naturhaft wirkt. Die Formenwelt und der Gehalt dieser Blätter ist den Reliefs sehr fern, den dunklen Vollplastiken näher. Vielleicht, daß sich von da aus der Weg für die weitere Entwicklung Staubs öffnet, dessen Ernst man spürt.

H. C.



Arshile Gorky, Zeichnung, 1943–44

Wien

Arshile Gorky. Zeichnungen Museum des 20. Jahrhunderts

Die 21. Sonderausstellung im Wiener Schweizergarten galt dem Zeichner Arshile Gorky. Die vom Museum of Modern Art in New York zusammengestellte Kollektion umfaßte 55 ungewöhnliche, bisher zurückbehaltene Blätter aus dem Nachlaß. Vor Wien waren sie in Tokio und Rotterdam zu sehen.

Der gebürtige Armenier Vosdanig Manoog Adonai, Gorky genannt, der «Bittere», ist noch als Halbwüchsiger nach den türkischen Massakern in die USA ausgewandert. In Boston und später in New York geriet er in die Welle der neuen amerikanischen Malerei, die sich etwa um die Jahrhundertmitte in ihren Eigen- und Unarten gefestigt hat. Picasso und ein schematischer Schwarzweiß-Kubismus stehen bei ihm am Beginn: die kantigen Konturen der «Demoiselles d'Avignon» und die prägnanten Flächengebilde Légers. Erst um 1930 verwandeln sich die aneinandergeschmiegtten Lappenformen ins Gefährliche. Skelett- und Kadavervorstellungen mischen sich unter die dekorativ-symbolischen Säulen, Büsten und Palmenzweige. Das Problem der äußeren und inneren Form (wie es damals auch einen Moore beschäftigt hat) entnimmt Gorky dem surrealen Gestaltvokabular, den schwungvollen Prospekten Mattas und den von Tanguy entworfenen Phantasielandschaften aus polierten Knochen teilen. Die Knochen-Metapher (vielleicht überhaupt der wichtigste Schlüssel zur Morphogene des Surrealismus) bestimmt die Zeichnungen Gorkys durchaus. In ihnen hat aber die Schönheit des Wunderbaren sozusagen proteischen Cha-

rakter. «Alles wird vielsinnig», heißt es in einem vorzüglichen Essay, den Werner Hofmann dem leider sehr geschrumpften und uniformierten Katalog voranstellt: «Bedrohung und Aufbegehren, Verlockung und Verzückung gehen ineinander über. Manches erinnert an mikrokosmische Prozesse der Befruchtung und Zellenteilung, aber auch an mythische Gigantenkämpfe. Raumkräfte begegnen expansiver Leibhaftigkeit. Pflanzliches verklammert sich mit Menschlichem.»

Das spätere Leben Gorkys verlief tragisch. Private Katastrophen, ein schwerer Autounfall und der Atelierbrand, bei dem ein wesentlicher Teil der Gemälde vernichtet wurde, trieben Gorky 1947 in den Selbstmord. Obgleich sich in ihnen ein unheilvolles Schicksal vorankündigt, trotz ihrer tragischen Gestimmtheit gehören die Zeichnungen aus den vierziger Jahren mit zum Pflanzenhaft-empfindlichsten der neueren Graphik. Gorkys gezeichnete Studien sind Analyse der Formmittel und skizzenhafter Werkbehelf in einem, aufregende Zergliederung und Erprobung der Bildsamkeit; Vorausstufe, die erst in der Ölmalerei ihre schließliche Fassung erhält. Gorky, der gelegentlich bekennt: «Ich mag dieses Wort Vollen-

Otto Breicha

Bücher

Eingegangene Bücher

Karl Freckmann: Proportionen in der Architektur. 230 Seiten mit 63 Abbildungen. Georg D. W. Callwey, München 1965. Fr. 27.70

Planung Neue Stadt Wulfen. Mit Beiträgen von Erich Zahn, Eberhard Auras, Fritz Eggeling, Karl Eduard Grosche. 72 Seiten mit 114 Abbildungen, 4 Farbtafeln und 1 Plan. «Architektur Wettbewerbe» (2. Sonderheft Wulfen). Karl Krämer, Stuttgart 1965. Fr. 22.85

700 Jahre Bürgerspital Basel, 1265–1965. Redaktion: Albert Bruckner. Bildgestaltung: Peter Heman. Herausgegeben vom Bürgerspital Basel. Kommissionverlag Helbing & Lichtenhahn, Basel 1965. Fr. 18.–

Dietrich Klose: Parkhäuser und Tiefgaragen – Metropolitan Parking Structures. 248 Seiten mit Abbildungen. Arthur Niggli AG, Teufen 1965. Fr. 81.–

Gerhard Gollwitzer – Klaus Kowalski: Wege zur bildenden Kunst. Von Wesen und Geschichte der Architektur, Plastik, Malerei, Graphik, Umweltgestaltung. 140 Seiten mit 283 Abbildungen. Ernst Klett, Stuttgart 1965. Fr. 15.–

Geoffrey Keynes: William Blake. Dichter. Drucker. Prophet. Eine Studie über die illuminierten Bücher. 104 Seiten mit 59 farbigen Tafeln. Limes Verlag Wiesbaden in Verbindung mit der Trianon Press Paris 1964. Fr. 73.35

Morice Lipsi. Einführung von R. V. Gindertael. 116 Seiten mit 104 Abbildungen. «Die Plastik des 20. Jahrhunderts», herausgegeben von Marcel Joray. Editions du Griffon, La Neuveville 1965. Fr. 48.–

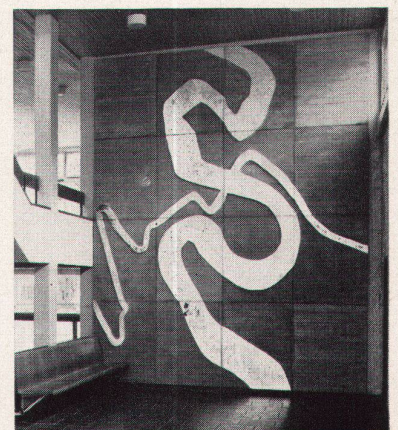
Hans Gerber. Collagen. Mit einem Begleittext von Hans Curjel und den Beiträgen «Mit abstrakter Kunst leben» und «Ateliengespräch mit Hans Gerber» von Hans Walter. 48 Seiten mit 17 farbigen Abbildungen. Aldus Manutius Verlag, Zürich. Fr. 9.80

Nachträge

Promenadenschulhaus in Bremgarten

Architekten: Schwarz & Gutmann, Zürich

Das Wandbild in der Eingangshalle des Promenadenschulhauses in Bremgarten ist von Heinrich Eichmann, Zürich. Die Ingenieurarbeiten wurden von den Ingenieuren Hans Jakob & Ulrich Blumer, Bremgarten, ausgeführt.



Aarau	Galerie 6	Wilhelm Gimmi – Ernst Suter	30. Oktober – 27. November
Ascona	Galerie Castelnovo	Kleine Meisterwerke großer Künstler	20. August – 20. November
Auvernier	Galerie Numaga	Mikailoff	6 novembre – 1 ^{er} novembre
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde Museum für Volkskunde Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler Galerie Riehentor Galerie Bettie Thommen	GSMBK Sektion Basel – Marguerite Ammann Südamerikanische Indianer Lateinamerikanische Volkskunst Kinder dreier Länder zeichnen den Flugverkehr Aspekte des Surrealismus 1924–1965 Edvard Munch Franz Fedier Hans Rudi Schiess Ecole de Paris	23. Oktober – 21. November 15. Januar – 30. November 24. August – März 1966 20. November – 19. Dezember 17. Juli – 20. November 21. September – 9. Dezember 16. Oktober – 13. November 30. Oktober – 29. November 30. November – 5. Jan. 1966
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Aktuell Anlikerkeller Galerie Toni Gerber Galerie Verena Müller Galerie Schindler Galerie Spitteler Galerie La Vela	Jubiläumsausstellung der GSMBA Giorgio Morandi Luther – de Vries Karl Hausherr Rupprecht Geiger Walter Sautter – Hans Potthof Fred Stauffer E. Maehsnang Lucette Hafner – Yvan Rancic Bernhard Beber	6. November – 19. Dezember 23. Oktober – 5. Dezember 13. November – 11. Dezember 5. November – 28. November 15. November – 20. Dezember 30. Oktober – 21. November 27. November – 28. Dezember 1. November – 30. November 30. Oktober – 20. November 28. Oktober – 27. November
Brig	Galerie Zur Matze	Werner Zurbriggen	12. November – 2. Dezember
Carouge	Galerie Contemporaine	David Rowe Gianfredo Camesi	28 octobre – 17 novembre 18 novembre – 8 décembre
Chur	Kunsthau	Schweizer Künstler zeichnen und malen in Graubünden	28. November – 9. Jan. 1966
Duggingen	Galerie Rainreben	Ge Gessler	9. Oktober – 14. November
Echandens	Galerie Kasper	Secomandi	26 octobre – 20 novembre
Eglisau	Galerie am Platz	W. Gutmann	30. Oktober – 27. November
Frauenfeld	Galerie Gampiross	Fredy Deola Henry Wabel	16. Oktober – 16. November 18. November – 15. Dezember
Genève	Musée d'art et d'histoire Musée Rath Athénée	Genève et le Mont-Blanc Flexor Adrien Holy Willy Suter	16 octobre – 12 décembre 6 novembre – 5 décembre 29 octobre – 17 novembre 19 novembre – 8 décembre
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Walter Keller Georges Trincot	5. November – 26. November 27. November – 31. Dezember
Lausanne	Galerie Bonnier Galerie Bridel	Karl Kylberg Nicole Rossat Nastasio Jacqueline Fromenteau	21 octobre – 30 novembre 28 octobre – 17 novembre 25 novembre – 15 décembre 4 novembre – 4 décembre
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Henri Chatillon	6 novembre – 21 novembre
Luzern	Kunstmuseum Galerie Räber	Alfred Sidler Axel Eggler	24. Oktober – 21. November 23. Oktober – 31. Dezember
Neuchâtel	Musée des Beaux-Arts	Charles Edouard Dubois	16 octobre – 28 novembre
Pully	Galerie La Gravure	Pierre Monnerat	12 novembre – 15 décembre
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Zum gelben Hahn	Picasso. Graphik 1904–1965 Carl Liner	2. Oktober – 14. November 19. November – 31. Dezember
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Weihnachtsausstellung	28. November – 2. Jan. 1966
Sion	Carrefour des Arts	Georges Item Icones grecques	6 novembre – 26 novembre 27 novembre – 30 décembre
Solothurn	Galerie Bernard	Hans Berger	29. Oktober – 1. Dezember
Thun	Galerie Aarequai	Paul Freiburghaus	6. November – 7. Dezember
Winterthur	Kunstmuseum	Künstlergruppe Winterthur	28. November – 31. Dezember
Zug	Galerie Altstadt	Max Gubler	23. Oktober – 20. November
Zürich	Kunsthau Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Stadthaus Helmhaus Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag City-Galerie Gimpel & Hanover Galerie Galerie Semiha Huber Galerie Daniel Keel Galerie Läubli Galerie Lienhard Galerie Orell Füssli Rotapfel-Galerie Galerie am Stadelhofen Galerie Staffelei Galerie Walcheturm Galerie Wolfsberg Galerie Renée Ziegler	Naum Gabo Albrecht Dürer Relativierung in Japan Faser – Farbe – Form. Textile Gestaltung an der Kunstgewerbeschule Zürich Auszeichnung guter Bauten. Photos Zürcher Künstler Wladimir Sagal Vera Haller Leo Leuppi Mijo Kovacic K. R. H. Sonderborg Rufino Tamayo Fredi Knecht Trudy Weber H. U. Strupler – Walter Roshardt – Ursula Schneider Erich Hauser Jean Tinguely Karl Landolt Martin A. Christ Ernst Denzler Max Gubler Norbert Gerd Hartmann Walter Siegfried Grieshaber – Camaro Internationale Graphik Miguel Berrocal	30. Oktober – 1. Dezember 6. November – 16. Jan. 1966 23. Oktober – 21. November 26. November – 11. Jan. 1966 20. September – 30. November 27. November – 24. Dezember 3. November – 4. Dezember 15. Oktober – 16. November 19. November – 24. Dezember 3. November – 30. November 3. November – 4. Dezember 9. Oktober – 30. November 26. Oktober – 20. November 2. November – 27. November 30. November – 18. Dezember 28. Oktober – 27. November 30. November – 31. Dezember 23. Oktober – 13. November 20. November – 31. Dezember 30. Oktober – 27. November 30. Oktober – 18. Dezember 23. Oktober – 18. November 20. November – 16. Dezember 5. November – 24. November 4. November – 27. November 19. Oktober – 25. November
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