Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 52 (1965)
Heft: 8: Gartenarchitektur

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: 04.08.2025

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

der Zürcher Galerie 16 «Lichtreliefs» aus, beginnt auch in Paris auszustellen. Seit 1954 verwendet er für seine Kompositionen ausschließlich Metall, Eisen, Kupfer, Messing. 1955 ist eine eigene Sprache für diese «images en relief» gefunden; einer Ausstellung in Zürich folgt eine solche in der Pariser Galerie Facchetti; sie leitet die internationale Anerkennung ein. Benutzt Kemeny für seine Gestaltungen zunächst industriell hergestellte Metallelemente, Nägel, Schrauben, Muttern, sowie eigentliche Industrieabfälle, so geht er bald dazu über, die Elemente selbst zu entwickeln. Der einmal strengere, einmal freiere Aufbau des Bildreliefs aus gleichen oder gleichartigen Teilen wird zu einem Arbeitsprinzip, das zu einer unerschöpflichen Vielfalt von Konstellationen führt, zu geometrisch strengen und statischen wie zu freien und dynamischen Kompositionen, deren sinnfällig sich darstellende Ordnungsprinzipien einmal mehr auf die Welt des Rationalen, einmal mehr auf die Welt des Irrationalen Bezug haben. In wachsendem Maße hat sich Kemeny nicht nur mit Problemen der Elektronik und der Kybernetik beschäftigt, sondern auch mit der Astrophysik. Vom «espace défini» stieß er immer mehr in ein «infini» vor. 1954 gab eine große Ausstellung im Kunsthaus Zürich die erste Gesamtübersicht über Kemenys Schaffen. 1963 entstanden große bauplastische Arbeiten für die Handelshochschule St. Gallen und das Stadttheater Frankfurt (Raumplastik von 120 m Länge). 1964 konnten die Besucher der Expo einer imposanten Platzgestaltung Kemenys begegnen. Gleichzeitig vertrat er zusammen mit Luginbühl die Schweiz an der Biennale von Venedig. Die Verleihung des großen Preises für Plastik wurde zum sichtbaren Zeichen einer allgemeinen Anerkennung von Kemenys reliefplastischer Kunst. Alle, die den bedächtigen, streng und diszipliniert arbeitenden Kemeny gekannt haben, denken an ihn nicht als den hochkotierten Star im internationalen Kunsthandel, sondern als den stets hilfsbereiten, aufgeschlossenen Gefährten, der immer auch voller Respekt für die Leistungen der andern war. Und deshalb, zum Beispiel, mit allen Kräften sich für die Giacometti-Stiftung eingesetzt hat.

Julius Bissier, in seiner Wesensart ein typischer Alemanne, wurde 1893 in Freiburg i. Br. geboren. Nach einer Akademieausbildung setzte 1918 die selbständige Entwicklung als Maler ein. Entscheidend wurde die Begegnung mit dem Sinologen Ernst Grosse, durch den Bissier in die Kunst und Geisteswelt des Fernen Ostens eingeführt wurde. Seit 1929 wendete sich Bissier zunehmend einem ungegenständlichen Schaffen zu. Die Lehrtätigkeit in Freiburg wurde 1933 aufgegeben. Am öffentlichen Auftreten gehindert, entwarf Bissier in Hagnau am Bodensee Teppiche und Stoffe für die Handweberei seiner Frau. Das eigene malerische Werk wurde im stillen weitergeführt. Erst um 1950 beginnt Bissier sich in Ausstellungen in Deutschland, vor allem aber in der Schweiz und später auch in anderen Ländern, einem sofort begeistert reagierenden Kunstpublikum vorzustellen. Lange vor der allgemeinen Auseinandersetzung der europäischen und amerikanischen Kunst mit der ostasiatischen Tuschemalerei und Kalligraphie pflegte Bissier in seinen Tuscheblättern und seinen meist als «Miniaturen» sich gebenden Eiöltemperabildern eine Kunstweise, die aufs engste mit ostasiatischen Techniken und Gestaltungsweisen verwandt ist. Doch ist die Beziehung keine äußerliche: Bissier war seit frühen Jahren mit ostasiatischem Denken, vor allem auch mit dem Zen-Buddhismus vertraut. Die subtile Kunst, mit welcher der bereits Sechzigjährige sich sofort die Kunstwelt eroberte, hat denn auch, bei aller souveränen Sicherheit, allem Raffinement, ihre Quellen nicht im Ästhetischen sondern im Mythischen. So wirkte denn auch Bissier auf jeden, der ihn näher kennenlernen durfte, wie ein von Erfahrungen des Mystischen angehauchter Mönch, der aus höchster Konzentration heraus seine stille und zarte Kunst schuf, eine Kunst kontemplativer Glückseligkeit. Nicht nur ein Sucher nach den Geheimnissen des Lebens war Bissier, sondern auch ein Zauberer, vor allem aber ein Weiser, dessen Ratschlag viele Jüngere gerne annahmen. Das oft mißbrauchte Wort Meister – auf Julius Bissier traf es in einzigartiger Weise zu. W. R.

Ausstellungen

Basel

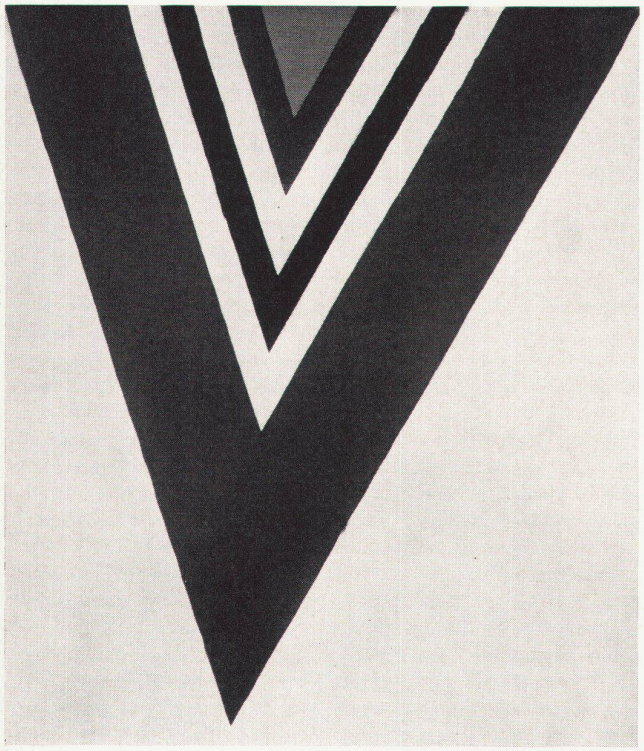
Signale
Held, Kelly, Mattmüller, Noland, Olitski, Pfahler, Plumb, Turnbull
Kunsthalle
26. Juni bis 5. September

Die Kommission des Kunstvereins mußte Arnold Rüdlinger für diese Ausstellung freie Hand lassen, und man hat ihr dafür zu danken, daß sie es getan hat. Es ist eine Schöpfung aus einem Guß zustande gekommen. Eher als eine klare Vorstellung scheint ein Gefühl am Anfang gewesen zu sein, über das sich Rüdlinger erst mit der Ausstellung selbst klar werden konnte. Der Vorgang dürfte etwa so gewesen sein, wie wenn ein Künstler an ein Bild geht, nicht mit einem deutlichen Plan, den er dann einfach ausführen kann, sondern mit einem Gefühl, das er in der Arbeit zu verwirklichen sucht. Im Laufe der Arbeit bieten sich dann verschiedene Möglichkeiten an, von denen die einen aufgenommen, andere verworfen werden; unter Umständen ist zuletzt der ursprüngliche Entwurf nicht mehr zu erkennen. So sind die Stabiles von Calder und die Flaggenbilder von Jasper Johns auf der Strecke geblieben, anderes, zuerst nicht Vorgesehenes, ist dazugekommen.

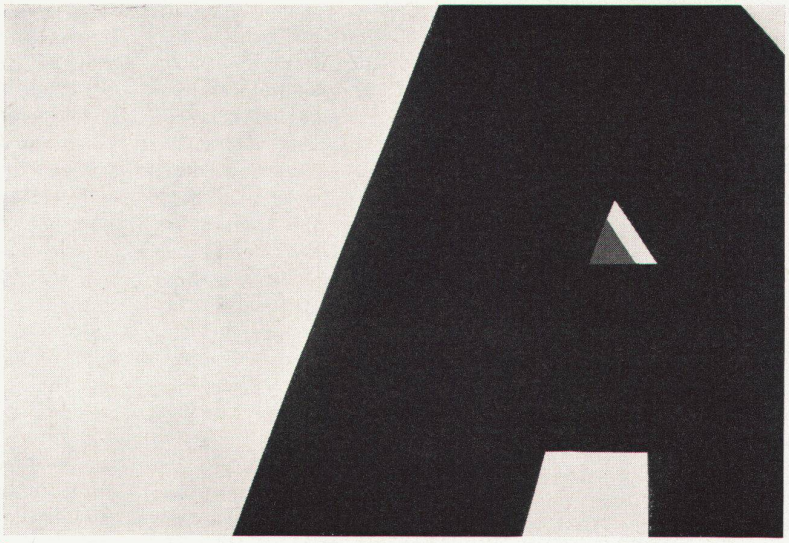
Es kommt hier eine Generation zum Zug (alle acht Maler sind zwischen 1922 und 1928 geboren), die über die Neo-Gegenständlichkeit von Pop Art und anderen Tendenzen hinweg bei der älteren Generation vor allem der Amerikaner anknüpft. Pollock, Kline, de Kooning sind zu persönlich, als daß sie eine Schule hätten bilden können – es gibt auch keine Van-Gogh-Schule. Cézanne dagegen und Mondrian, die großen Objektiven, konnten eine Basis zur weiteren Entwicklung bieten. Rothko, Newman und Albers sind hier die Paten. Eine große Rolle hat Matisse gespielt, dessen späte *papiers découpés* die Farbe auf eine ganz neue Art verwenden, nämlich nicht als ein Attribut der Form, sondern als ein fein geläutertes, primäres Material, aus dem man Bilder schneiden kann.

Man muß in dieser Ausstellung eine merkwürdige Unterscheidung machen: die Ausstellung als Ganzes zu durchschreiten ist ein wunderbares Erlebnis. Man läßt sich von farbigen Wellen tragen und fragt nicht nach den einzelnen Malern. Innerhalb dieser Bewegung ist dann wiederum jeder Saal für sich eine künstlerische Einheit. Daß die Bilder sehr ungleich sind, realisiert man erst mit der Zeit, und es vermag einem den Spaß nicht mehr zu verderben. Die Ausstellung ist hier zum autonomen Kunstwerk geworden. Dieser Vorgang ist gewiß fragwürdig; aber die Ausstellung ist einfach schön. Nur an einer Stelle wird es kritisch: im «Rauchzimmer», wo Bilder verschiedener Künstler beisammen sind. Wenn man aus dem davorliegenden Saal so hineinschaut, daß man auch vom folgenden noch etwas sieht, hat man fast alle Maler vereinigt. Und dann springen zwei Bilder durch ihre Qualität so hervor, daß sie für alle andern fatal werden: der Maler heißt Al Held.

Der Titel «Signale» meint nicht dasselbe wie bei der gleichzeitigen Ausstellung in Recklinghausen; dort ist das Wort im Sinne von Fanal gemeint, als Symbol des Aufstandes. Hier dagegen hat «Signal» nichts mit Symbol zu tun, das immer für



1



2

1
Kenneth Noland, 17th Stage, 1964

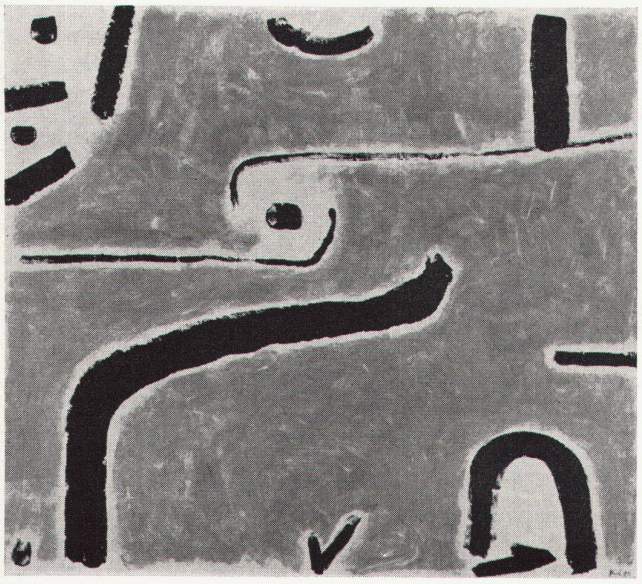
2
Al Held, The Big A, 1962

3
Paul Klee, Schwere oder leichte Kräfte, 1937. Galerie Beyeler, Basel

Photos: 1 Atelier Eidenbenz, Basel; 2 Rudolph Burckhardt

etwas anderes steht. Das Signal steht nur für sich selbst, es will nichts evozieren; es hat durch die Eindeutigkeit seiner Form und Farbe eine eigene Präsenz, ja Autorität.

Wenn der Signal-Titel auch kein Programm aufstellt, so hat er doch ein Stichwort gegeben, das das optische Endresultat meint und nicht den geistigen Ausgangspunkt. Es werden darunter Künstler zusammengebracht, deren Zusammenhang nur oberflächlich ist. Wir wollen sie nicht aufzählen, aber auch nicht verschweigen, daß uns bei einigen ihrer Werke ein Zug von graphischer Perfektionsbastelei etwas ärgert.



3

Ellsworth Kelly sei genannt, in dessen Saal die farbige Überbelichtung erregend ist. Er wagt sich oft gefährlich weit auf den Ast der Einfachheit hinaus, hält sich aber darauf mit präzisester Balance. Kenneth Noland füllt den größten Saal des unteren Stockes. (Hier übertrifft sich die auch sonst vorzügliche Hängung noch.) Nolands Kreis- und Chevrons-Bilder haben mit den bei uns üblichen farbigen Permutations-Spielchen den Ausgangspunkt des Bauhaus-Vorkurses gemeinsam. Sie unterscheiden sich aber davon durch eine paradoxe Mischung von Eigenschaften: eine meditative Gelassenheit, verbunden mit Aggressivität.

Den Höhepunkt der Ausstellung bildet der obere Saal mit den Bildern von Al Held. Es handelt sich um unbeschreiblich große Formate mit minimalem Formapparat: wenige Farbflächen, gerade, gewinkelte und gewellte Farbbänder. Aber selbst von riesigen einfarbigen Flächen geht eine Intensität aus, die unserer bisherigen Erfahrungen spottet. Eine Intensität übrigens, die nicht bloße Farbleuchtkraft ist; die Farbe ist der Träger, über den sich uns eine gewaltige persönliche Kraft mitteilt, so ursprünglich, daß Worte sie nicht beschreiben können. Verdichtung ist hier das Wort, trotz großer Ausdehnung. Ballung von Welterfahrung in Signalen, die auf nichts verweisen, die ihre Bedeutung ganz in sich selbst tragen. c. h.

Paul Klee. Spätwerke

Galerie Beyeler
19. Mai bis 18. September

Am 29. Juni wurde zum 25. Todestag Klees eine kleine Feier abgehalten. Den Rahmen dazu hätte man sich nicht angemessener und nicht schöner wünschen können, als er durch die Ausstellung von über 60 Bildern aus den letzten zehn Schaffensjahren gegeben war. Daß diese Gedenkstunde in Basel stattfand, hat seine Berechtigung durch die vielfachen Beziehungen zwischen Klees Werk und Basel, vor allem dank dem frühen Klee-Sammler Richard Doetsch-Benziger und der unermüdlichen Vermittlung Georg Schmidts.

Eine Anzahl Leihgaben haben den Besitz aufs schönste abgerundet zu einer Ausstellung, die durchaus eine Reise nach Basel lohnt. Gerade weil nicht der ganze Klee im Konzentrat geboten wird, ist man nicht durch allzugroße Vielseitigkeit abgelenkt. Das besondere Geschenk dieser Ausstellung ist gerade die Erkenntnis des unerhörten Reichtums in einem für Klee immerhin relativ einheitlichen Abschnitt seines Schaffens.

Mußte früher, schon aus kunsterzieherischen Gründen, immer wieder betont werden, daß Klees Arbeiten ein abstraktes Komponieren mit den reinen bildnerischen Mitteln ist, so braucht diese Seite heute nicht mehr besonders hervorgehoben zu werden. Seit seine Tagebücher und die Schriften zum «bildnerischen Denken» eine so weite Verbreitung erfahren haben, ist diese Erkenntnis Allgemeingut geworden. Es ist heute eher davor zu warnen, Klee einfach als Lyriker oder als Humoristen zu sehen, jedenfalls als reinen Toren, der mit dem Schlagwort der Irrationalität zureichend erklärt (lies: abgetan) wäre. Dagegen sind die Bildinhalte hervorzuheben, die

indessen mit dem platten Abmalen von Gegenständen der sichtbaren Welt nichts zu tun haben. In Klees Bildern haben Anschauungen von formenden Kräften der Natur, von Bewegungen des Geistes eine verbindliche Gestalt gewonnen. (Es ist darauf hingewiesen worden, daß Klee, unabhängig von der sogenannten Gestaltpsychologie, viele Erkenntnisse dieser Wissenschaft entwickelt und mit seinen bildnerischen Mitteln ausgesprochen hat.) Mit den Worten des Philosophen Wittgenstein hat Klee die Welt als «Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge» erfahren und dargestellt. Diese Erfahrung hat sich in Bildzeichen niedergeschlagen. Im Gegensatz zu den gleichzeitig in der Kunsthalle gezeigten «Signalen» sind diese Bildzeichen Verweise auf das, was Wittgenstein «Tatsachen» nennt, also Symbole, von denen gesagt worden ist, daß sie alle Seiten des menschlichen Geistes zugleich anschlagen, Ahnungen erwecken – während die Sprache nur erklären kann. Sicher ist Klee derjenige Künstler, der uns die meisten Symbole gegeben hat, der uns mit ihnen am meisten Welt ahnen, ja einleuchten läßt. Man läßt sich das Wichtigste entgehen, wenn man nur die materiellen Schönheiten seiner Bilder sieht: die sind allerdings reichlich vorhanden und gar nicht zu verachten, aber sie sind nicht der Kern, sondern die Träger der Mitteilung.

Eine Ausstellung von Spätwerken Klees heute macht deutlich, wie fruchtbar sein Werk geworden ist, obschon es (wohl glücklicherweise) keine direkte Klee-Schule gibt. Indem er die künstlerischen Materialien und die formalen Mittel nach allen Richtungen erforscht hat, hat er künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten in solcher Zahl eröffnet, wie keiner sonst. Es hat eine Art künstlerischer Erbteilung stattgefunden. Von so und so vielen Punkten seines Werkes aus haben sich Linien entwickelt, die sich immer weiter vom Ausgangspunkt entfernt haben. Nennt man die Namen von Bissier, Wols, Kline, Dubuffet, Michaux, so hat man eine Vorstellung zwar nicht von der Zahl, doch von der Verschiedenartigkeit der künstlerischen Entwicklungen, für die Klee den Boden bereitet hat. c. h.

Bern

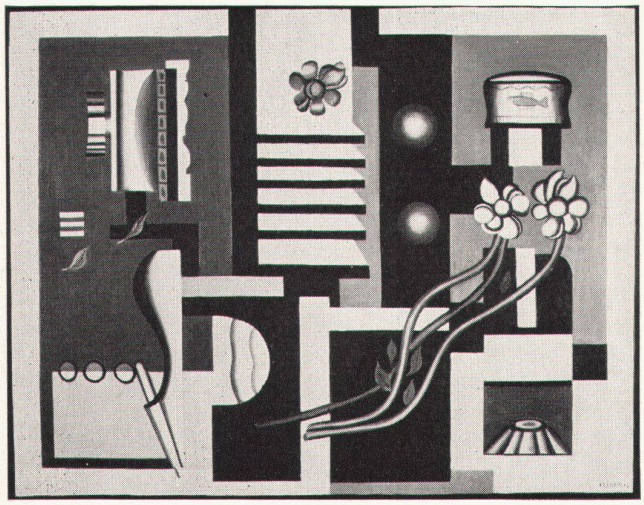
Sammlungszuwachs 1944–1964
Kunstmuseum
15. Juni bis 12. September 1965

Wenn das Berner Kunstmuseum diesen Sommer mit der Ausstellung «Sammlungszuwachs 1944–1964» Rückschau hält auf die letzten zwanzig Jahre seiner Entwicklung, so tut es dies im Bewußtsein, auf die glanzvollste Zeit seines Bestehens zurückzublicken. Neben der kontinuierlichen und trotz der Bescheidenheit der Mittel ansehnlichen eigenen Sammeltätigkeit veränderten die Paul Klee-Stiftung (1952) und die Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (1954) das Gesicht des Museums in aufsehenerregender Weise. Lag noch bis nach dem Zweiten Weltkrieg der Schwerpunkt der Sammlung bei den Berner Malern Niklaus Manuel, Albert Anker und Ferdinand Hodler, so liegt er heute bei dem ebenfalls mit Bern eng verbundenen Paul Klee und der französischen Malerei von Delacroix bis zum Surrealismus – eine Akzentverschiebung, die der Wandlung der allgemeinen Wertschätzung der Kunst seit dem Krieg entspricht und das Berner Institut zu internationaler Geltung kommen ließ. Private Stifter und Donatoren und verständnisvolle Behörden von Stadt, Kanton und Eidgenossenschaft ermöglichten ein Wachstum der Sammlung, das heute, dreißig Jahre nach der letzten großen Erweiterung, einen Neubau nötig macht, zu dem die Vorbereitungsarbeiten bereits im Gang sind. Max Huggler, von einer klaren Sammlungskonzeption geleitet und von jugendlicher Begeisterungsfähigkeit getragen, stand während der zwanzig Jahre, denen der Rückblick gilt, an der Spitze des Museums, das unter seiner Führung, die er am 1. März 1965 niederlegte, ein so bedeutendes Schicksal erfuhr. Die Ausstellung ist auch als Dank- und Ehrbezeugung an ihn gedacht.

Unter den Erwerbungen des Museums ragen zwei Werke hervor, die als Hauptwerke neuerer Kunst gelten: das Selbstbildnis von Cézanne (V. 366), meist um 1880 datiert, von Douglas Cooper (Burlington Magazine 96, 1954, p. 344–349) jedoch mit dem Bildnis Choquet (V. 373, Columbus Gallery of Fine Arts) schon um 1877 angesetzt; es ist der Augenblick im Schaffen Cézannes, wo die klassische Komposition und die plastische Form die Errungenschaften des Impressionismus umwerten zu einer für die Zukunft grundlegenden Interpretation der Dinge in Raum und Licht im Staffeleibild. Anders das zweite Hauptwerk, Chagalls «Dédié à ma fiancée» von 1911 (Meyer Farbtafel p. 135), ein von unvergleichlichem menschlichem und malerischem Temperament erfülltes Bild von stolzer Größe; Aggressivität der Malerei und Kühnheit des Gegenstandes entfachten noch fünfzig Jahre nach der Entstehung beim Ankauf durch das Berner Museum einen Wirbel in der Presse.

Doch konnte neben diesen beiden eine Reihe von Bildern erworben werden, die die wesentlichen Schritte in der Entwicklung der französischen Kunst im 19. und 20. Jahrhundert jeweils mit einem wichtigen Werk schön dokumentieren: das Bleistift-Bildnis des Medailleurs Henri François Brandt von Ingres, um 1814 bis 1817, als Ergänzung zu einer in der Sammlung schon vorhandenen Gruppe von Ingres-Zeichnungen; Delacroix' schönes Spätwerk «Tod Johannes des Täufers» von 1858 (Robaut Nr. 858); Courbets «Truites de la Loue» von 1873. Leider blieb dem Museum der Wunsch nach einem repräsentativen Gemälde Corots versagt, doch bilden dessen Clichés-Verres aus der Sammlung Dutilleux heute einen der kostbarsten Schätze des Kupferstich-Kabinetts. Von Manet konnte die dem Impressionismus nahestehende helle «Allée du jardin de Rueil» von 1882 (Jamot/Wildenstein, Nr. 495) erworben werden, von Sisley die seltsame späte Landschaft «La baie de Langland, le rocher», 1897 (Daulte Nr. 881). Die Kunst der Nabis wird durch zwei Cimelien aus dem Schaffen Vuillards, «Femme lisant» und «Portrait Félix Vallotton», repräsentiert. Utrillo ist durch «Faubourg de Paris», um 1910, mit einem Werk erster Klasse vertreten, Matisse durch ein leuchtendes weiches Blumenstück von 1924. Als letzte Erwerbung Hugglers hängt ein großes Stilleben von Léger, 1927, in der Ausstellung. Von neuer französischer Kunst seien «Un coin d'atelier» von Nicolas de Staël aus dessen letztem Lebensjahr und «Cantilène de la nuit», 1961, von Roger Bissière erwähnt. Diesen Werken französischer Kunst stehen einige außerfranzösische zur Seite: Goyas «Proverbios», «Desastres de la guerra» und «Caprichos», «Kopf eines alten Juden» von Menzel, «Schloß Hemsbach», um 1905, von Trübner, der zarte, fast skizzenhafte «Traum» Marcs von 1913, eine Komposition von Miró von 1933 und schließlich «Spring Earth» von Mark Tobey, mit dem der erste Amerikaner Einzug ins Berner Kunstmuseum hielt. Als wichtigste Erwerbung eines plastischen Werks nennen wir die «Trois nymphes» von Maillol aus den dreißiger Jahren.

Während dieses planmäßigen Aufbaus einer Sammlung europäischer Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts kam es zu der Errichtung der beiden genannten großen Stiftungen, durch die das Museum zum Hüter der größten Klee-Sammlung und einer der ältesten Kubisten-Sammlungen wurde. Das Schaffen Klees kann in der Berner Sammlung von Anfang bis zum Ende an Bildern, farbigen Blättern, Zeichnungen, Graphik, Hinterglasbildern, Plastik und Dokumenten genossen und studiert werden. Von Picasso besitzt die Rupf-Stiftung unter anderem zwei wichtige Landschaften von 1907 und 1908, dann das heute bereits zum klassi-



1

schen Kunstbesitz des 20. Jahrhunderts gehörende «Violon» von 1913. «Maisons à l'Estaque», 1908, von Braque ist eines der Schöpfungsbilder des Kubismus. Die Reihe von Gris-Bildern gehört zu den schönsten Sammlungen von Werken dieses Künstlers, die es gibt. Die Entwicklung Légers kann an einer Reihe von Stilleben, die durch den oben erwähnten Ankauf des Museums aufs schönste bekrönt wird, abgelesen werden; Massons «Poissons dessinés dans le sable» von 1927 gehört zu den Hauptwerken des Surrealismus der zwanziger Jahre; Derain und Laurens sind mit schönen Werkgruppen vertreten, Kandinsky mit einer Reihe meist späterer Aquarelle und Ölbilder, Macke mit dem für das Verständnis der Kunst Klees und Moilliets so wichtigen «Gartenrestaurant» von 1912.

Das gewichtige Legat von Eugen Loeb mit der durchsichtigen «Rivière en hiver» Monets von 1882, zwei kleinen kostbaren Bildern von Pissarro (L. R. Pissarro/Venturi, Nr. 566) und der malerisch besonders schönen «Jeune femme à la lampe», gegen 1900, von Bonnard rundet den Zuwachs an französischer Kunst in glücklicher Weise ab, während die Schenkung Nesto Jacomettis von über 100 graphischen Blättern lebender Künstler bezeugt, daß das Berner Kunstmuseum über die Grenzen Berns hinaus auch als lebendige Sammlungsstätte zeitgenössischer Kunst betrachtet wird.

Wenn auch die Schweizer Kunst in den vergangenen Jahren nicht an vorderster Stelle des Sammlungsinteresses stand, so kann doch auch auf diesem Gebiet ansehnlicher Zuwachs verzeichnet werden. Eine eigentliche Sensation für das Museum war der Erwerb eines großen, Niklaus Manuel zugeschriebenen Bildes, «Sturz Pauli», mit Hilfe der Gottfried Keller-Stiftung; Max Huggler hat für den Nachweis der Herkunft dieser Tafel vom Hochaltar der Berner Dominikanerkirche reiches Material zusammengetragen (Berichte der Gottfried Keller-Stiftung 1958 und 1959, p. 55–70). Mit Werken von Daniel Heintz, Albrecht Kauw, der Kleinmeister, von Anker, Stauffer-Bern, Böcklin, Hodler, Amiet und zahlreichen Schweizer Künstlern des 20. Jahrhunderts wurde die Sammlung als Präsentation und Dokumentation bernischer und schweizerischer Kunstgeschichte weitergeführt. Das Museum durfte auch hier großzügige Geschenke entgegennehmen: die Sammlung Scherz-Kernen mit Werken schweizerischer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts, das Legat Hector Hodler mit 13 Bildern und einer großen Zahl von Zeichnungen Ferdinand Hodlers und die Schenkung des Malers Victor Surbek, der seine gesamte graphische Produktion dem Museum vermacht hat.

Schließlich sei noch der Erwerbungen des Vereins der Freunde des Berner Kunstmuseums gedacht, vor allem der beiden alpenländischen Tafeln um 1500 mit «Noli me tangere» und «Auferweckung des Lazarus», zweier spanischer Tafeln mit den Heiligen Barbara und Johannes Ev., einer Tafel aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts mit der «Rückweisung von Joachims Opfer»: alles Werke, welche die stattliche Abteilung des Spätmittelalters mit den Italienern des 14. und 15. Jahrhunderts und den Berner Meistern um 1500 ergänzt. Der Verein konnte dem Museum unter anderem auch vier Alpenbilder von Caspar Wolff, das Mädchenbildnis (um 1908) von Meyer-Amden und den frühen Knabentorso von Hans Aeschbacher in Obhut geben.

Der Umfang des Materials bedingt eine Staffelung der Darbietung des Zuwachses, die folgende Ausstellungen umfaßt: Europäische Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts, 15. Juni bis 12. September; Europäische Graphik des 15. bis 19. Jahrhunderts, 15. bis 29. Juni; Europäische Graphik des 20. Jahrhunderts, 3. bis 18. Juli; Schweizer Graphik des 20. Jahrhunderts, 22. Juli bis 3. August; Schweizer Malerei und Plastik des 16. bis 20. Jahrhunderts, 7. August bis 12. September. Hans Christoph v. Tavel

2

1
Fernand Léger, Nature morte, 1927. Neuerwerbungen des Berner Kunstmuseums

2
Henri Schmid, Andrea, 1965

Eglisau

Henri Schmid
Galerie am Platz
11. Juni bis 10. Juli

Das Vorübergehende zu stabilisieren, das Momentane zu verinnerlichen und den Eindruck so zu verdichten, daß er die Prägnanz einer Formel bekommt und trotzdem alle Lebendigkeit bewahrt: in dieser Richtung scheint sich Henri Schmids Malerei zu entwickeln. Er vermag dem Flüchtigen Dauer und den Rang des Typischen zu verleihen; ein «Roter Wintertag» ist darum mehr als eine Impression; das Atmosphärische geht in die Dinge ein, die Beleuchtung verwandelt sie in ihrem Wesen. Darum nehmen sogar die Landschaften etwas Stillebenartiges an, weil deren wichtigste Elemente: das Gehöft, die Fassade eines Hauses, das Gegenüber auf der andern Straßenseite, die «Reisfelder im Mistral», sich selbst ihren Raum erzeugen, der wiederum auf sie zurückstrahlt. Was sich Schmid neu erworben hat, ist ein intensiveres Verständnis für die besondere Tönung, die spezifische Qualität des Lichtes, für die Gewalt, die dieses ausüben kann. Daß es sich offenbar in der Provence Van Goghs erschlossen hat, wird kaum überraschen. Knapp und kompakt, blockartig geschlossen wird die Form («Spanisches Gehöft»). Das Liniengeflecht, welches der Gestalt und seiner Farbigkeit habhaft werden soll, ist eingeschmolzen, auf ein paar wenige, dafür um so vollere Klänge gebracht. Besonders deutlich wird dieser Konzentrationsvorgang an den zwei Kinderporträts

(«Andrea»). Das eine ist bezeichnenderweise mit dem genauen Datum der Entstehung bezeichnet: dem Vergänglichen Dauer verleihen, doch so, daß es den Duft des Augenblicks bewahrt. P. W.

Genève

Roger Limouse
Galerie Zodiaque
du 26 juin au 31 août

Nouvellement ouverte à Genève, la Galerie Zodiaque, dans de spacieux locaux, inaugure son activité avec une importante exposition de toiles récentes du peintre français Roger Limouse. Cet artiste fut en son temps rangé parmi les peintres dits de la «Réalité poétique». Il se différencie cependant de la plupart d'entre eux par une vigueur de style tout à fait exceptionnelle. A l'âge de soixante-dix ans, Limouse se confirme comme l'un des tempéraments les plus vigoureux de sa génération, ce que démontrent aisément les quelque vingt toiles de grandes dimensions de cette première exposition en Suisse. Certes, c'est un peintre figuratif, mais le plastique dans ses tableaux laisse loin derrière lui les particularités du sujet. Pâtes nourries et lourdes, composition ample, geste fougueux, colorations vives et soutenues, chacune de ses toiles est une explosion de vitalité, un fastueux déchaînement de rythmes colorés, un splendide morceau de peinture. Vivant depuis de nombreuses années à Paris, originaire d'Afrique du Nord, mais Européen de souche, Limouse a pris une place à part dans la peinture de son pays. Bien qu'il n'exagère que très rarement les déformations, son dynamisme, l'énergie que traduit son language le situent plus proche des expressionnistes que des fauves – mais sa position est en fait très personnelle et ne peut être confondue avec aucune autre. Mises en page originales, sélection judicieuse des traits caractéristiques, jeu savant des emprunts formels, éclatantes combinaisons de couleur-lumière, tout dans l'œuvre de Limouse nous démontre que la nature en art n'a rien perdu de ses droits, mais qu'il reste aux artistes à la dominer pour exprimer avec tout le faste nécessaire les joies inaltérables que nous lui devons.
Par sa qualité, l'importance des œuvres présentées, cette exposition est à ne pas manquer. G. Px.

Lausanne

2e Biennale internationale de la tapisserie
Musée cantonal des Beaux-arts
du 18 juin au 26 septembre

Avec un décalage d'une année, dû à l'Exposition nationale qui supprimait toute autre manifestation l'été dernier, la deuxième Biennale internationale de la tapisserie a ouvert ses portes et tente de présenter un bilan actuel de cet art de grande décoration. Vingt-trois pays contre dix-sept en 1962, plus de quatre-vingts artistes contre cinquante-huit, la Biennale s'est numériquement enrichie, avec la participation de la plupart des pays de l'Europe de l'Ouest et de l'Est, les Etats-Unis, le Canada, le Brésil et le Japon. Cette année, la dimension minimum imposée était de huit mètres carrés au lieu de douze. Les pièces exposées n'en offrent pas moins de vastes surfaces qui entraînent tout au long des cimaises de beaux déploiements décoratifs. Beauté du coup d'œil, tenue générale assez bonne avec un certain nombre de réalisations de premier plan et pas mal de recherches hors des techniques éprouvées assureront le succès de la manifestation qui soulève en plus des problèmes d'un grand intérêt en raison même de tout ce qui y est sujet à controverse.
Le premier est celui de la technique. La rénovation de la tapisserie moderne a été faite sur le principe de la tradition: métier de basse ou de haute lisse. Emboîtant le pas aux peintres, de nombreux participants à la Biennale ont recherché le renouvellement dans les mediums les plus divers et de préférence insolites, une grande variété de textiles: corde, ficelle, coco, crin de cheval par exemple. De plus, voulant élargir le débat en faisant place à toutes les possibilités, on a admis la broderie, la passementerie, l'assemblage de fragments divers, le «patchwork», en fait tout ce qui aurait paru original si dada et néo-dada ne nous avaient déjà depuis longtemps habitués aux effets de semblables tentatives. Le résultat est souvent séduisant, on y enregistre des effets remarquables, mais on peut se demander s'il s'agit encore de tapisserie au sens où on l'entendait jusqu'ici lorsqu'il était question d'œuvres d'art. Quel que soit l'intérêt de certaines de ces recherches, on peut craindre que leur officialisation n'entraîne à de fâcheuses confusions et que la liberté ainsi accordée ne serve d'alibi bientôt aux productions les plus médiocres.
Une autre constatation nous inspire plus d'inquiétude encore. Nous sommes surpris que des œuvres admises dans une exposition patronée par Jean Lurçat violent aussi délibérément quelques-uns des principes de base de la rénovation moderne de la tapisserie. Celui de la limitation des tons est de moins en moins respecté, et l'on retombe trop souvent dans l'erreur du tableau agrandi, le fait de recourir à un langage non figuratif ne changeant rien à la chose.
On assiste ainsi à un affaiblissement de la puissance décorative, une baisse de tonus dans le style. Le fait que l'on compte trente-quatre femmes parmi les exposants nous apparaît à cet égard, et sans que cela implique de notre part des sentiments antiféministes, symptomatique. Il y a un monde entre une tapisserie exécutée par Aubusson en collaboration avec un grand cartonnier, et les travaux d'un aimable artisanat. On ne saurait mélanger.
La grande salle centrale a été dévolue à la France, et c'est justice. Avec Adam, Lurçat, Arp, Prassinos, Michel Tourlière, Vasarely, Picasso et quelques autres, on y a réuni un ensemble fastueux et homogène en dépit de la variété des esthétiques, et cela suffirait à établir la supériorité de la lisse sur les autres techniques. La Pologne a aussi un très bel ensemble où les thèmes d'inspiration grecque ou moyenâgeuse voisinent avec les recherches abstraites (Barbara Falkowska, Helena Galkowska, Wojciech Sadley) et une pièce intéressante de Magdalena Abakanovicz en technique mixte, le tissage étant ici agrémenté de divers apports tels que cordelettes, gros grains, fibres tressées et crin de cheval. Chez les Allemands, on note un triptyque de Fritz Arend aux belles formes décoratives, une végétation imaginaire de Uta Ohndorf-Rösiger, et une belle composition faite de pièces rapportées de Fritz Vahle. Chez les Autrichiens, l'envoi de R. H. Eisenmenger est très mural si quelque peu conventionnel, et Maria Plachky a réalisé une belle composition à l'aide de petits éléments géométriques aux tons contrastés. La Roumanie, la Hongrie, la Tchécoslovaquie restent très influencées par leur folklore avec, ici et là, une inspiration plus résolument moderne (Niculescu Petrovici, Jan Hladik, L. et A. Kybal) alors que les Yougoslaves témoignent d'une heureuse liberté d'expression avec Jagoda Buic dont l'ouvrage en tons foncés et charbonneux, ses effets de matière, ses fils tressés grillageant des vides, a quelque chose d'africain; avec Mateja Rodici qui allie fort élégamment les figures synthétisées et l'emploi de la lettre, et Mladen Srbinovic dont la composition rappelle certains tableaux de Klee. La Belgique nous propose le meilleur et le pire avec la rigueur mathématique et presque musicale de Michel Seuphor et le réalisme

assez vulgaire de Dubrunfaut et de Somville, l'harmonieuse allégorie de Mary Dambiermont se situant à mi-chemin de ces extrêmes.

On notera encore parmi les pièces à voir celle du Brésilien Genaro de Carvalho d'un style naïf, monumental et chaleureux, la pureté des lignes abstraites et la forte polychromie de l'Espagnol Luis Cienfuegos dont le compatriote Josep Grau-Garriga a réalisé une somptueuse évocation de la Passion, un «Crucifix» dépouillé et expressif d'Archie Brennan et un sous-bois très interprété, avec somptueux effets de matière de Helen Maureen Hodge, tous deux Anglais; les Grecs Jean Faitakis (ample harmonie noir et blanc) et Niki Kanaginis (larges rythmes très muraux). L'Italie, la Norvège n'apportent rien de bien captivant, et les Portugais sont de bons élèves de l'école de Lurçat, et nous n'avons guère goûté les deux envois japonais, la mollesse de leur dessin accentuée encore par le voisinage sur la palette des tons faibles et des fils d'or.

On a une meilleure impression des Suédois dont l'ensemble est d'une bonne tenue, Max Walter Svanberg témoignant même dans l'une des pièces les plus remarquables de l'exposition, d'une inspiration symbolique voisine du surréalisme, fort personnelle. Les deux exposants hollandais sont pour la rusticité des moyens et des matières, mais n'arrivent pas à nous convaincre. Chez nos compatriotes, Lissy Funk nous démontre que la broderie affadit singulièrement l'expression, et nous reprocherons à Hans Stocker d'être tombé dans l'hérésie du tableau agrandi. On a par contre approuvé les jeux formels tissés à gros point de Ruth Zürcher, les effets contrastés et lumineux de Françoise Ragno, et la rythmique pure et bien cadencée de Claude Loewer.

Nous avons conservé pour la fin l'envoi américain, parce qu'il comporte peut-être la meilleure tapisserie de l'exposition. Dans un style neuf et sobre, avec un vocabulaire formel restreint au minimum, Jan Yoors, avec de petits carrés et rectangles colorés d'une intensité lumineuse subtilement variée, fait apparaître sur un fond uni noir une suggestive évocation d'un New York nocturne qui est avant tout une féerique décoration murale.

G. Px.

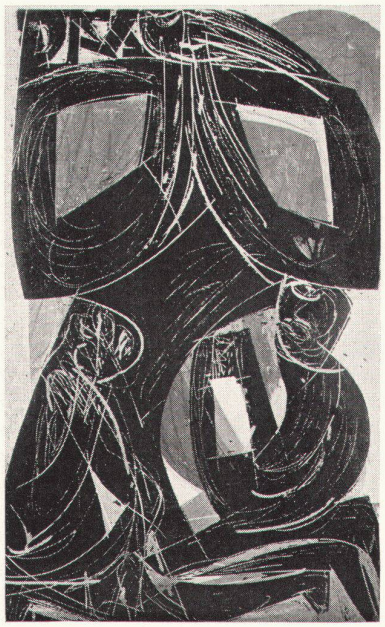
Luzern

Deutsche Holzschnitte – Hap Grieshaber
Kunstmuseum
9. Mai bis 13. Juni

Im Schmaltrakt des Kunstmuseums waren Holzschnitte von Kirchner, Schmidt-Rotluff, Heckel, Müller, Feininger, Marc und Rohlfs zu sehen – sie stammten zum großen Teil aus der ehemaligen Berliner «Brücke»-Galerie von Ferdinand Möller; die Bestände werden heute von Möllers Witwe in Köln sowie seiner Tochter, Frau S. Wenzl-Möller in Luzern, verwaltet. Prachtvoll sind in dieser Sammlung Kirchner und Heckel vertreten; einige der Blätter aus den Jahren von 1910 bis 1920 gehören zu den klassischen Beispielen expressionistischer Holzschnittkunst, wie Heckels «Stehendes Kind» (1910) oder Kirchners «Straßenszene» (1915) oder sein «Porträt Van de Velde» (1917). Otto Müllers sanftmütig-melancholischer Lyrismus ist durch zwei Holzschnitte gültig dokumentiert; Feininger und Marc führen über die formale und inhaltliche Thematik der Expressionisten hinaus: Marc mit seiner Hellsichtigkeit für «anonymes» kreatürliches Leben und Schicksal, Feininger mit seinen subtilen, transparenten räumlichen Konstruktionen. Die knappe und übersichtliche Zusammenfassung jener ungemein fruchtbaren Jahre deutscher Kunst war die Folie, vor der sich das Werk Hap Grieshabers, eines der wenigen lebenden Meister des Holzschnittes, abhob.

Grieshaber (geboren 1909) ist seit 1955 Professor an der Karlsruher Akademie; er lebt und arbeitet gleichzeitig auf der Achalm bei Reutlingen, wo er bereits in den Jahren vor dem Kriege gewirkt hatte. In jenen Jahren der Verfemung waren seine Holzschnitte Zeugnisse eines geistigen und künstlerischen Réduits gegenüber der Bedrohung, der alles Freiheitliche und Echte ausgesetzt war; als «Reutlinger Drucke» wurden sie im engen Freundeskreis von Hand zu Hand gereicht. Auch in der Not der ersten Nachkriegsjahre, als Grieshaber aus Militärdienst und Gefangenschaft zurückkehrte, stand sein Schaffen ganz im Zeichen der Selbstbehauptung gegenüber den Unbilden und Fährnissen der Zeit; in der Abgeschiedenheit der Achalm fand seine Phantasie wiederum Halt an den untrüglichen Realitäten ländlichen Lebens. In dieser erdnahen Atmosphäre verdichteten sich seine Erinnerungen an Spätmittelalterliches, an die Welt des Orients (die er vor 1933 bereist hatte) zu seiner unverwechselbaren, archaisierenden Symbolsprache. Grieshabers «Drucke der Freunde» von 1946 standen unter der bezeichnenden Überschrift «Malgré Tout» – seine ganze Kunst ist eine Rückbesinnung auf fundamentale naturhafte Gegebenheiten des Lebens. Der Holzschnitt bleibt bevorzugtes Ausdrucksmittel; was Grieshaber an dieser natürlichsten Reproduktionstechnik fasziniert, ist wohl nicht nur die Volkstümlichkeit und Erschwinglichkeit der Kunstwerke, die daraus hervorgehen: die Tendenz des Holzschnittes zum Demonstrativen und Plakativen entspricht Grieshabers stets menschlich, sozial engagiertem Mitteilungsbedürfnis.

Eigentlich verbindet ihn nur die Vorliebe für die Holzschnitt-Technik mit den Expressionisten. Die psychische Nervosität, die Aggressivität, das weltanschauliche Sendungsbewußtsein der Brücke-Maler, ihr Drang, Individuelles, Momentanes durch provozierende Ausdruckssteigerung zu fixieren: dies findet bei Grieshaber kaum Entsprechung. Bei ihm führt die Technik des Holzschnittes nicht zur Steigerung des Individuellen und Einmaligen menschlicher Situationen, vielmehr zur Abbreviatur, zur Reduktion der Realität aufs Typische, Anonyme, Allgemeingültige. So hat Grieshabers Erzählstil – er tendiert zu großen, oft monumentalen Formaten – oft etwas Volkstümlich-Chronikartiges; mit scheinbar naiven, beinah kalligraphischen Kurzformeln für Gewächs, Tier, Figur wird immer wieder in schwermütigen, dumpfen Rhythmen die tiefe Schicksalsgemeinschaft alles Kreatürlichen geschildert. – In der Ausstellung standen Werke der vergangenen 20 Jahre im Vordergrund; einige Blätter aus der Vorkriegszeit gaben Aufschluß über die Herkunft. Das Schaffen der Nachkriegsjahre steht ganz im Banne der Verfesti-



Hap Grieshaber, Pax, 1963. Holzschnitt

gung, der bildnerischen «Verzahnung» der Motive, die bei Grieshaber in der Vorkriegszeit oft zu hieroglyphenähnlichen Formeln reduziert worden waren, aber noch immer als Vergegenwärtigungen figürlicher Szenen in offenen Landschaftsräumen faßbar blieben. Nun führte aber die zunehmende Verzahnung von Positiv- und Negativformen zu wachsender Entfernung vom Gegenständlichen. Nicht nur der weiße Grund wird zum konstituierenden Flächenelement; etwa ab 1947 wird die Farbe elementares Ausdrucksmittel: bunte, dicht verzahnte Formsplitter, deren gegenständlicher «Gehalt» oft durch geometrische Stilisierung weitgehend verschlüsselt wird, gliedern von nun an die Bildfläche und führen zu kostbaren, oft textil wirkenden, oft heraldisch-arabesken Konfigurationen; wobei durch die zunehmende Aufsplitterung, Auffächerung des Figürlichen mehr dekorative als atmosphärische oder ausdruckshafte Qualitäten zum Zuge kommen. In den jüngeren Werken (zum Beispiel «Afrikanische Passion», «Kongo-Triptychon») werden die «befreiten» Bildelemente wiederum zu Symbolformen vegetabiler oder figürlicher Wesenheiten kombiniert; zu den überzeugendsten Formulierungen dieser Art gehörten die «Fjordpferde» von 1960. Grieshabers auf elementare – nicht individuell präzisierende, sondern verallgemeinernde – Umrisse reduzierte Zeichensprache verwirklicht sich in einer Art bildnerischen Folklore, deren zäher Rhythmus und deren kunstgewerbliche Solidität immer wieder die Bindung des Lebens an dunkle, erdhaft-mythische Zonen der Existenz durchleuchten läßt. Die Grenze aber liegt zweifellos im Konventionell-Geschmackvollen, in dem sich seine Farben und Formen vielfach zurechtfinden: oft hat man den Eindruck, in der Mitte zu stehen zwischen der feurigen, dämonisch-hintergründigen Symbolwelt eines Picasso und der anspruchsloseren und eingängigeren «Volkskunst» des Warenhauses mit seinen bunten Stoffdrucken und Vorhangmustern. S. v. M.

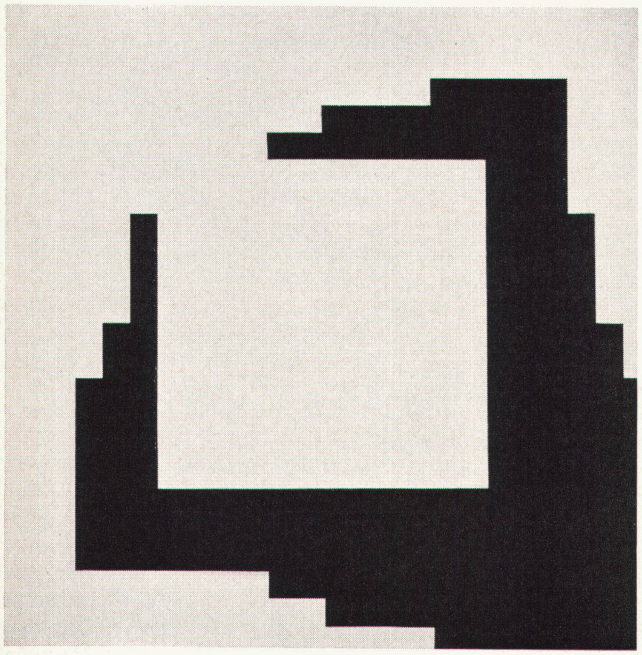
Erich Heckel. Aquarelle
Galerie Räber
14. Juni bis 8. August

Außerhalb Deutschlands realisiert man von Zeit zu Zeit mit gelinder Überraschung, daß zwei der Hauptmeister des deutschen Expressionismus, die «Brücke»-Mitglieder Heckel und Schmidt-Rottluff, noch heute als schaffende Künstler tätig sind und sich an allgemeinen Ausstellungen beteiligen. Der tragische Unterbruch in ihrer künstlerischen Entwicklung seit der Proklamation der «Entarteten Kunst» jedoch ist nicht zu übersehen.
In der gegenwärtigen Ausstellung von Aquarellen verschiedener Epochen des heute 82jährigen Heckel läßt sich dies deutlich ablesen; vergleichen wir beispielsweise eine Berglandschaft von 1922 mit einem entsprechenden Blatt aus den letzten Jahren, so fasziniert uns am früheren Werk noch heute die Frische, der kühne Zugriff, die Umsetzung des Erlebnisses schroffer Felsmassive in groß zusammengefaßte, in ihrer (blauen) Farbigkeit «schroff» übersteigerte Flekken, während uns in den «Wolken am Berge» von 1960 die fast tonig nüancierten, geschmackvoll zurückhaltenden Farbübergänge und die sichere realistische Zeichnung Achtung vor einem bestandenen Können abnötigt. Noch deutlicher ist der Spannungsverlust vielleicht in den figürlichen Darstellungen, in denen der Heckel der Pionierzeit besonders in graphischen Werken ja sein Bestes gegeben hat: wie ausdrucksvoll, lebendig, ja überspitzt der «Komische Radfahrer» von 1925, wie beherrscht, gekonnt und doch etwas verquält das neue Männerporträt. In den Blumenstilleben stellen wir das gleiche Hinneigen zur dekorativen Flächigkeit, ja fast ein spätes Kontaktnehmen mit Matisse fest; ein ausgereiftes malerisches Können, aber Verlust des entscheidenden Sich-Aussprechen-Müssens, ohne das gerade die deutsche Kunst nie in die vorderste Linie gelangen konnte. PFA

Martigny

Masques traditionnels de la Suisse
Le Manoir
du 26 juin au 12 septembre

Le Manoir, Maison des arts de la ville de Martigny, a entrepris depuis l'an dernier de présenter des expositions d'été, sous l'égide des autorités municipales. Cette année, le choix des organisateurs s'est porté sur le masque traditionnel suisse, pour deux raisons: la vallée du Lötschental dans le Haut-Valais est depuis longtemps célèbre pour ses masques, et l'on n'avait jamais tenté, d'autre part, de présenter en une seule exposition et dans leur variété l'ensemble des masques des différentes régions de la Suisse. L'intérêt de cette exposition n'est pas seulement folklorique. On sait le rôle qu'a joué, par l'attention que lui ont porté quelques-uns des grands pionniers de l'art moderne, le masque (surtout africain ou océanien, il est vrai) dans la formation de certaines tendances de notre époque. D'une façon plus générale, on ne peut nier les vertus expressives et décoratives, la qualité de l'invention, la saveur du langage spontané et direct qui sont bien en rapport avec la sensibilité de notre temps et qui ont attiré les collectionneurs. C'est donc, au même titre que les ex-voto par exemple, un aspect non négligeable du plus authentique art populaire que l'on a voulu mettre en évidence.
L'exposition comporte quelque deux cents pièces, dont une cinquantaine sont accompagnées de costumes dont certains, comme celui des «Narro» de Laufenbourg (1386), sont fort anciens.
Parce qu'il est toujours taillé dans le bois et parfois rehaussé de quelques touches de couleur, par la vigueur de son style, de ses déformations, de l'affirmation de fantastique qui le caractérisent, le masque du Lötschental est sans doute le plus intéressant, et l'ensemble qu'on en a rassemblé est certainement le clou de l'exposition. A la fois expressionniste et surréaliste, il apparaît comme une puissante création artistique fortement imprégnée des sourdes angoisses humaines qui furent à son origine. Grâce à l'appui des musées et collections suisses, les exemplaires qui ont pu être réunis sont d'une haute qualité et n'ont rien de commun, empressons-nous de le dire, avec la production actuelle destinée aux touristes. On ne saurait les comparer qu'avec les pièces réalisées dans les Grisons par un sculpteur d'Ems, A. Willi, ou avec quelques-uns, généralement du XIXe siècle, de la région de Lucerne, alors qu'à Lucerne même, les têtes de «Fritschi» et «Fritschene», appartenant à la corporation du Safran et datant du XIVe siècle, sont beaucoup plus réalistes même dans leur style caricatural. La région de Walenstadt fournit également de très beaux exemplaires de bois taillé et peint, grotesques mais généralement souriants, et non effrayants comme en Valais. Parfois en bois, en cire, en papier mâché, voire en métal, mais toujours peints de couleurs recherchant l'effet naturel, les masques de Schwyz, Zoug, Laufenbourg et Effingen valent surtout pour leur contribution à l'ensemble du personnage qu'ils incarnent. On fera encore une exception pour les «Spräggelen» ou chèvres à bec d'Ottenbach-Zurich, et certains masques modelés mi-humains, mi-simiesques et habillés de foin séché, d'Urnäsch, d'un très vif intérêt. G. Px.



1

Rapperswil

Verena Loewensberg
Galerie 58
12. Juni bis 4. Juli

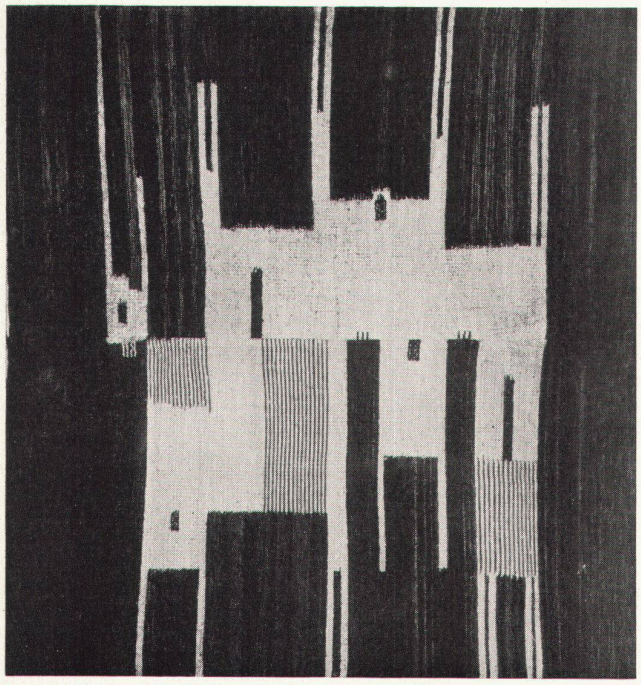
Die abstrakte und konkrete Kunst hat in Rapperswil eine neue Heimstätte gefunden durch Wiedereröffnung der einstigen avantgardistischen Galerie 58. Die beiden Rapperswiler Architekten Federer und der Zürcher Graphiker Josef Müller-Brockmann (selber ein gebürtiger Rapperswiler) haben an der Seestraße 7 einen den vorgesehenen Zwecken aufs beste entsprechenden modernen Ausstellungsraum eingerichtet, der durch eine Präsentation von 15 Bildern der Malerin Verena Loewensberg und eine Ansprache von Max Bill am 11. Juni eröffnet wurde.

Verena Loewensberg ist seinerzeit durch einen ausführlichen Artikel in dieser Zeitschrift gewürdigt worden. Grundsätzlich hat sich an ihrer Kunst und Konzeption nichts geändert, wenn auch die in der Galerie gezeigten Arbeiten der letzten zwei Jahre ein erstaunliches Maß an Vielseitigkeit, eine große Spannweite innerhalb des Bereichs konkreter Kunst verraten. Die Malerin hat kein System, auch wenn sie von einem Thema mehrere Variationen bietet, um die ihr vorschwebende Sequenz durchzuführen, sondern sie geht bei jeder Bildgestaltung von neuen räumlichen und thematischen Vorstellungen aus.

Die spannungsvolle Beherrschung der Fläche – oberstes Gebot der konkreten Kunst – liegt ihr meisterlich. Aus der konstruktivistischen Haltung ergeben sich Möglichkeiten des Variierens in Raumgliederung, Lineatur und Farbe, die bei Verena Loewensberg während ihrer ganzen Entwicklungszeit stets aufs neue in Erstaunen versetzen. Sieben Bilder, auf denselben gestalterischen Voraussetzungen beruhend, mündeten in einen divergierenden Sprachreichtum ein, der eine Konfrontation dieser Werke zum Erlebnis werden ließ. Besonders eine Variation mit Weiß- und Dunkeloliv-Hauptakkorden, die das Bildgefüge vollständig füllen und ihm eine große Kraft verleihen, gab Zeugnis von der formalen Sicherheit Verena Loewensbergs. In den anderen Motiven wird eine Erkenntnis- und Realisierungsskala offenbar, die in tiefere Gründe deutet, als es die Serenität der Bilder verriete. Bei den meisten Werken wird eine Zentrifugalwirkung angestrebt, die zwangsläufig jedem Bild eine malerische Dichte verleiht, zwischen Sensibilität und prononcierter Architektur die künstlerische Mitte haltend. In der Farbigkeit erreicht Verena Loewensberg bisweilen einen melancholischen Lyrismus, der die Freudigkeit in keiner Weise beeinträchtigt, sondern das Anliegen der Malerin noch glaubwürdiger macht.

Es ist den Veranstaltern hoch anzurechnen, daß sie mit der Eröffnungsausstellung der Künstlerin – die in dieser Hinsicht bisher nicht verwöhnt wurde – Gelegenheit gaben, die neuesten Arbeiten ihren Bewunderern zugänglich zu machen. Als nächster Aussteller steht Camille Graeser auf dem Programm, hierauf Richard P. Lohse und schließlich Max Bill.

Hans Neuburg



2

1
Verena Loewensberg, Komposition

2
Maria Laszkiewicz, Großer weißer Schafbock. Webteppich

St. Gallen

Neue polnische Bildteppiche
Kunstmuseum
29. Mai bis 18. Juli

Die Ausstellung wurde bereits in zahlreichen Museen in Deutschland und Holland gezeigt. Sie ist sehr aufschlußreich in bezug auf das heutige Schaffen in Polen. Wir wissen, daß die Künstler dort ebenso frei sind in ihrer Ausdrucksweise wie bei uns, daß der Staat ihnen keine Vorschriften macht. Zudem genießen sie aber außerordentlich großzügige finanzielle Förderung, und es werden ihnen Ateliers zur Verfügung gestellt. Das kommt besonders deutlich in dieser Ausstellung zum Ausdruck, denn die teils riesenhaften Formate hätten kaum in privaten Wohnungen gewoben werden können. Seit dem letzten Kriege ist da eine gewaltige Arbeit geleistet worden, zum überwiegenden Teil in den letzten Jahren. Unwillkürlich zieht man die Parallele zu Aubusson und bemerkt, wie viel freier in Polen gearbeitet wird. Diese Weberinnen – auch ein Mann, Wojciech Sadley, ist dabei – arbeiten durchwegs nach eigenen Entwürfen, oft frei improvisierend. Die Schönheit des Materials, mit dem sie souverän umzugehen wissen, lebt in ihren Arbeiten, die stets Einzelstücke sind. In St. Gallen konnten sie deutlich in zehn Gruppen gegeneinander abgegrenzt werden, so daß individuelle Ausdrucksweisen klar in Erscheinung traten. Einflüsse aus der Volkskunst sind nicht selten, so in den fröhlich bunten Menschendarstellungen von Krystina Wojtyna-Drouet. Barbara Latochas einfache Figuren gemahnen mit ihrer zurückhaltenden, vornehmen Farbgebung eher an romanische Vorbilder. Die Mehrzahl der Werke ist jedoch fern von Gegenständlichem. Bei Maria Laszkiewicz kommt in stark geometrisierender Vereinfachung noch etwa als einfaches Zeichen zum Beispiel ein Schafbock vor, oder bei Jolanta Owidzka treten in fein gestuften Grautönen Anklänge an Gegenstandserlebnisse auf. Ada Kierzkowskas Formensprache ist noch in starker Wandlung begriffen und scheint in den neuesten Arbeiten persönlicher zu werden. Ganz eigen und unverkennbar sind die in dunkeln Tönen gehaltenen Gewebe von Magdalena Abakanowicz, in denen Roßhaar zu eigenartigen Wirkungen verarbeitet ist. Zofia

Butrymovicz vermag ganz eindeutig in den beiden Großformaten den stärksten Ausdruck zu erzielen, in denen die Farbe wie in Tropfen zu fließen scheint, und Sadley wirkt mit seinen riesigen Tapisserien geradezu feierlich.
Wo immer von der Erneuerung der Tapisserie in unserem Jahrhundert die Rede ist, wird man den Beitrag dieser Polen mitnennen müssen. R. H.

Zürich

Meisterwerke der Gottfried Keller-Stiftung. Schweizer Kunst aus neun Jahrhunderten
Kunsthaus
10. Juni bis 21. Juli

Die Veranstaltung war ein Jubiläum zum 75jährigen Bestehen der Gottfried Keller-Stiftung und zugleich ein Rechenschaftsbericht. Die Stiftung beruht auf dem Vermächtnis der in tragische Verstrickung geratenen Tochter Lydia des Staatsmannes und Wirtschaftspolitikers Alfred Escher, die als wenig mehr als Dreißigjährige ihr Vermögen der Eidgenossenschaft mit der Bestimmung überschrieb, Kunstwerke von Rang zu erwerben. Ein Jahr darauf, im gleichen Jahr, in dem Karl Stauffer, Bern, seinem Leben ein Ende setzte, zerbrach am Schicksal Stauffers auch das Leben Lydia Eschers. Ein tragischer Schatten steht über einer Institution, die dem Schönen bestimmt ist. Den Namen erhielt sie im Andenken an den im Jahr der Stiftungserrichtung gestorbenen Schweizer Dichter. Die erworbenen Werke wurden Besitz der Eidgenossenschaft und sinngemäß auf schweizerische Museen verteilt.
Mit zwei Jahren Verspätung fand 1942 eine Ausstellung «50 Jahre Gottfried Keller-Stiftung» im Berner Kunstmuseum statt. Neben Hauptwerken, die 1942 schon gezeigt wurden, stützte sich die diesjährige Ausstellung stark auf seither Neuerworbenes. Darunter befanden sich das hochmittelalterliche Reliquiar aus St. Maurice, das Graduale aus dem Thurgauer Kloster Katharinental, die Saulus-Tafel von Niklaus Manuel, die um 1525 entstandene Freiburger Madonna des Hans Geiler, Liotards Kreide-Zeichnungen: Porträts der zwölf Kinder der Maria Theresia, ein Bildnis Anton Graffs, eine Reihe von Werken Hodlers, darunter zwei kurz vor dem Tode entstandene Genfersee-Landschaften, von Neueren Werke von Auberjonois, Brühlmann, Vallet, Barraud, Moilliet, Albert Müller, Meyer-Amden. In der Anschaffungspolitik erscheint eine bemerkenswerte Stabilität; die Kriterien sind im wesentlichen die gleichen geblieben: künstlerische Qualität und nationale Bedeutung.
Ein von Alfred Scheidegger redigierter, opulenter Katalog hält das Bild der Ausstellung fest. Sämtliche ausgestellten Werke sind abgebildet. Die gehaltvolle Einleitung stammt von Michael Stettler, der die Stiftung viele Jahre präsidierte. Jetzt ist das Präsidium an Erwin Gradmann übergegangen.
Das sehr verschiedenartige Material – Malerei, Skulptur, Graphik, Kunstgewerbe – war von René Wehrli ausgezeichnet disponiert und dargestellt worden. Gute Zusammenfassungen, lockere Verteilung, Akzentuierung des besonders Hervorragenden, Artikulierung der Hauptentwicklungsphasen, so daß sich ein anschaulicher Weg durch neun Jahrhunderte der Kunstentwicklung ergab. Obwohl nahezu dreihundert Werke zur Ausstellung gelangten, entstand nirgends der Eindruck der Überfülle. Die Vereinigung von Werken aus vielen Museen ergab ein neues, geschlossenes museales Bild. Museal in positivem Sinn, wozu auch die glanzvolle Qualität eines großen Teiles des Ausstellungsgutes beitrug. Während in den ersten Perioden der Stiftung auch Werke nichtschweizerischer Künstler angekauft wurden – so zum Beispiel Feuerbachs «Tod des Pietro Aretino», heute im Basler Kunstmuseum, ein Bild, das in der Jugendgeschichte Feuerbachs eine dramatische Rolle spielt und deshalb vielleicht auch erworben wurde –, ist seit langem die schweizerische Herkunft, sei es durch den Autor, sei es durch geschichtliche Zusammenhänge, maßgebend. So entstand mit den Jahrzehnten eine Art Tribuna schweizerischer Kunst, bei deren Aufbau künstlerische wie kulturgeschichtliche Kriterien bestimmend gewesen sind. Dieser besondere Akzent gab der Ausstellung im Kunsthaus den Charakter.
Es liegt nahe, daß sich die Frage erhob, wie es um die europäische Geltung dieser schweizerischen Kunstwerke bestellt sei. Kein Zweifel, daß ein großer Teil die Grenzen der regionalen Qualität – sofern man solche Abstufungen akzeptiert – nicht überschreitet. Kleinere Verhältnisse mit gleichsam umfriedeten Interessen wirken sich merkwürdigerweise auf die Qualität von Kunstwerken aus. Aber in einzelnen Fällen intensivieren sie sie auch. Dies gilt für Konrad Witz wie für die Holbeins, die nicht aus der Schweiz stammen, aber ihrer Kunstentwicklung angehören. Es gilt für Füssli, wenn er auch seine Entwicklung in England durchgemacht hat. Es gilt für Böcklin, Segantini, Hodler oder Meyer-Amden, die der großen europäischen Kunst angehören, obwohl dies zum Beispiel im Fall Hodler von ausländischen Experten immer noch und wieder bestritten wird.
Die Stiftungsurkunde legt der erwerbenden Kommission der Gottfried Keller-Stiftung der zeitgenössischen Kunst gegenüber Zurückhaltung auf. Man sah es bei der Zürcher Ausstellung an der Gruppe der Werke des zwanzigsten Jahrhunderts. Andrerseits stellt man fest, daß Segantinis Alpenwelt-Triptychon 1911, zwölf Jahre nach Segantinis Tod, als seine Malerei noch durchaus «zeitgenössisch» war, erworben wurde. Man könnte eine große Aufgabe der Stiftung darin sehen, daß Nachlässe bedeutender schweizerischer Künstler erworben werden. Im Moment wäre zum Beispiel an den Nachlaß Otto Meyer-Amdens zu denken. Daß mit Paul Klee, E. L. Kirchner oder Hans Arp Künstler der Schweiz verbunden sind, wie Witz oder Holbein verbunden waren, sei am Rand vermerkt.
H. C.

Ornament ohne Ornament?
Kunstgewerbemuseum
5. Juni bis 15. August

Ornament – ohne Zweifel ein aktuelles Ausstellungsthema. Die Parole «Form ohne Ornament» bestimmte die neue Architektur und Produktform der ersten Hälfte unsres Jahrhunderts. Sie hat ihre Bedeutung und Lebenskraft auch heute nicht verloren. Und – nicht zu vergessen – Schmückendes hat es jederzeit auch innerhalb des formalen Purismus gegeben. Seit einiger Zeit zeigen sich neue Symptome ornamentaler Tendenzen. Sie erscheinen auf gemusterter Porzellanware, in pseudohistorischen und -folkloristischen Eisengittern; Fransen sind beliebt; elegant «designte» Objekte kommen mit ornamentalem Schmuck daher; auch in der Haartracht halb geschniegelter, halb gebeatelter junger Menschen sind sie spürbar. In der Architektur gibt es in steigendem Maße unerfreuliche Beispiele.
Es ist schwer zu entscheiden, ob es sich um eine Mode oder um eine nach den Gesetzen der Kontraste ablaufende Welle handelt. Um so wichtiger erscheint es, den Ursachen nachzuforschen. Ist es der dem Menschen angeborene Schmucktrieb, der wieder hervortritt, oder handelt es sich um eine Begleiterscheinung der Wohlstandsituation? Läuft ein Verwandlungsprozeß ab, in dem etwa konstruktive Strukturen zu dem werden, was einst das aus Konstruktion und Lebensgefühl entstandene Ornament gewesen ist?
Es wäre die Aufgabe einer Ausstellung, solche Fragen und Dinge optisch darzustellen: die Begriffsklärung (was war, was ist Ornament?), die Analyse der Situation von heute und den Versuch einer Stellungnahme. Die Ausstellung

im Kunstgewerbemuseum ist von hier aus gesehen nicht gelungen. Sie gliedert sich in fünf gegeneinander abgegrenzte Sektoren. Aber durch die Häufung zahlloser Thesen und Antithesen, ohne auch nur den Versuch zu einer Synthese zu machen, wird sie selbst zu einem Fragezeichen. Die Überfülle des zusammengestellten Materials, die Einbeziehung von Zusammenhängen, die jenseits der Grenze des Ornamentalen liegen, führen vollends zur Unklarheit. Man verstehe uns richtig: wir sind durchaus nicht für Simplifikation eines verwickelten Themas, aber wir sind gegen überladene, künstlich herbeigezogene Komplizierung.

Es beginnt mit dem Ausstellungstitel. Er mag geistreich klingen, aber er vernebelt das Problem, indem er mit der Terminologie, die der Mensch braucht, um zu verstehen, willkürlich umspringt. Im Plakat kommt es unbewußt zum Ausdruck: die Worte «ohne Ornament» verschwimmen durch einen geschickt angewandten graphischen Trick.

Die Ausstellung setzt mit dem Präludium «Symmetrie» ein. Kein Zweifel, daß Symmetrie beim Ornament eine große (nicht die alleinige) Rolle spielt. Wenn aber mit überbordender Kompilation das Gesamtphänomen Symmetrie darzustellen versucht wird, verliert sich der Bezug zum Thema «Ornament», und der Betrachter, der hier zum Leser eines Kompendiums wird, müßte, um zu verstehen, sich in ein tagelanges Studium stürzen. Dies ist nicht der Sinn einer Ausstellung.

Die Abteilungen Laudatio und Damnatio sind verhältnismäßig einfach. Das Lob des Ornaments besteht aus Akkumulation von Beispielen, die zum Teil wundervoll sind, aber teilweise nichts mit Ornament zu tun haben, wenn man nicht alles, was Form ist, mit Ornament in Beziehung setzen will. Die Damnatio, bei der mit bewegten linearen Projektionen gearbeitet ist, wird in heiterem, ironischen Ton ausgesprochen. Sie zeigt mehr die grotesken, nicht die teuflischen Seiten des Ornamentes. Was an Gegenständen vorgeführt wird, ziert heute als gehegte Abfallcollage das Zimmer manches jungen Künstlerpaares.

Im pädagogischen Sektor wird die Formenlehre dargestellt, mit der die jungen Architekturstudenten an der ETH in die Probleme von Form und Farbe eingeführt werden. Ornamentfragen werden dabei nur sehr peripherisch berührt.

Den größten Raum nimmt der Sektor «Sechs Aspekte» ein mit den Abteilungen «Endlos und begrenzt», «Räume und Körper», «Handwerk und Industrie», «Subjektiv und objektiv», «Organisch und kristallin» und «Form und Symbol». Eine Fülle hochinteressanten und optisch reizvollen Materials ist hier vereinigt, und eine Fülle interessanter Gedanken – zum Teil leider schwer verständlich formuliert – wird vorgelegt, auf die einzugehen im Rahmen des Berichtes nicht möglich ist. Aber auch hier berührt – wie mir scheint – nur ein Teil die eigentlichen Probleme des Ornamentes von gestern, heute und morgen.

Im ganzen ist die Ausstellung ein mit enormem Aufwand angelegter Essay, der bestenfalls für Eingeweihte lesbar, kritisch lesbar ist. Sie wirkt zum großen Teil als ausstellungsoptische Geheimsprache. Dies ist deshalb besonders bedauerlich, weil sich die Ausstellungen des Kunstgewerbemuseums vor allem erzieherisch an die Schüler der Kunstgewerbe- und der Gewerbeschule und überhaupt an Schüler wenden sollen. Auf sie kann sie nur verwirrend wirken.

Die Wegleitung, die ein umfangreiches Werk zu werden verspricht, lag bei Abfassung dieses Berichtes nur fragmentarisch vor. Sie kann infolgedessen erst später besprochen werden. H. C.

Albert Schilling – Hans Stocker
Galerie Läubli
10. Juni bis 30. Juni

Die sakralen Skulpturen von Albert Schilling (Arlesheim) sind das Ergebnis eines stetigen und lange dauernden Konzentrationsprozesses. Die Formen vermögen sich selbst zu genügen, obschon sie Ausdruck tiefen Nachdenkens und gläubiger Versenkung sind und im Dienste der Verkündigung theologischer Erkenntnis stehen. Es sind schalenartige Gebilde, Behältnisse, bergende Höhlen; Schilling nennt sie «Gefäße». Sie umschließen bewahrend einen Bereich der Stille, der Andacht, der Verehrung. Dieser Raum steht nach oben offen; seine Form ist ein elliptisches Rund, in dessen Brennpunkt sich die Begegnung mit Gott ereignet. Die Klammern oder Schalen, welche sich nach oben einander zuneigen, schützen den Ort der Zwiesprache. Ihre Umrisse sind eine Fortentwicklung der Gestalt der in ihren Mantel gehüllten Madonna; das Gefäß der Weisheit ist ihr Herz. Schilling baut sich feste, geklärte Formen; einem jeden Teil ist der gleiche Grad von Spannung verliehen. Zwar übersteigt das Wunder der Begegnung mit dem Göttlichen alle irdischen Maßstäbe, doch bleiben diese Gebilde allem Verstiegenen und Exaltierten fern. Die von der göttlichen Gegenwart erfüllte Seele des Gläubigen gewinnt an der Form feste Umrisse.

Die Wandgemälde von Hans Stocker (Basel) nehmen in der katholischen Kirchenkunst einen bedeutenden Platz ein. In der Ausstellung jedoch standen die Landschaften im Vordergrund, und unter ihnen die «Felsenlandschaft», ein Gefüge wie Mosaiken, dem die Einzelteile fast bis zur Unkenntlichkeit untergeordnet sind. Die «Menschen im Felsenwald» werden zum Glied der durch den Umriß von Gestein und Baum gegebenen Struktur. Die Fähigkeit, eine Landschaft in ihrer Tektonik, in der Lagerung der Schichten zu erkennen und diese anschaulich werden zu lassen, erweist sich bereits im Bild «Bei Oberwil» von 1954 als ein Prinzip von Stockers Malerei.

P.W.

Josef Albers: Homage to the Square
Gimpel & Hanover Galerie
23. Juni bis 7. August

Die Bilder Albers' strömen eine ungemein schöne und wohltuende Ruhe aus, Kraft durch innere Sicherheit, Poesie in der Einfachheit subtiler Differenzierungen. *Ein* Thema, *eine* Erscheinungsform. Variationen einer offenbar unerschöpflichen Bildidee. Nichts von Monotonie, wie es dem von Sensationen heimgesuchten Betrachter zuerst scheinen mag. Alle Bilder sind in der optischen Grundsubstanz gleich, aber jedes sagt ein neues Wort.

Das Quadrat ist bei diesen Bildern Albers' das magische Fundament, frontale Konfrontation zum Beschauer, exakt, ohne ungelöste Frage, aber geheimnisvoll als geometrisches Phänomen, das real in der Natur vorkommt. Es wird nicht abgebildet, sondern es ist. An ihm entsteht die Farbe. Sie spielt ohne eine Spur individueller Handschrift. Individuell aber sind Farbton und Farbinduktion, die mit objektivem Sinn hervorgebracht und auch gefertigt sind. Bei der Bildwirkung – «Kunst vorerst ist nicht zum Ansehen, denn Kunst sieht uns an», sagt Albers – spielen Ruhe und Sorgfalt des Farbauftrags und wahrscheinlich auch die Zeit, die der Farbauftrag in Anspruch nimmt, eine wesentliche Rolle. Das Ethische beim Machen, wenn man den Mund voll nehmen wollte; die Liebe, wenn man sich noch weiter versteigt. Bescheidenheit zugleich, aber nicht die puritanische, blasse, sondern eine gleichsam selbstbewußte Bescheidenheit, die zur Zwiesprache zwischen dem Bild, dem Betrachter und dem nichtanwesenden Maler führt. So stehen wir nicht an, die Bilder Albers' als einen Glücksfall der Kunst unsrer Tage zu bezeichnen.

Zur Ausstellung ist ein kleiner, aber sehr schöner Katalog erschienen mit drei farbigen Abbildungen, einem gut gefaßten Begleittext von Margit Staber und vor allem mit Sinngedichten von Josef Albers (in englischer und deutscher Spra-

che), die ebenso einfach sind wie die Bilder und ebenso eindrucksvoll. Vier Zeilen aus ihnen:

Wir nehmen Kunst wahr
wenn wir empfänglich sind
darum ist Kunst dort
wo Kunst uns ergreift. H. C.

Etienne Martin. Sculptures
Galerie Renée Ziegler
11. Mai bis Ende Juni

Mit Ausnahme der überschlanken, hoch aufsteigenden «Mandoline» von 1961 stammten die in der Ausstellung gezeigten Bronzen aus Etienne Martins früheren Jahren 1946 bis 1954. Martin hatte damals noch nicht viel von sich reden gemacht. Statt auf die «sculptures habitables» konzentrierte er sich auf die Erfindung plastischer Volumen. Das Ergebnis waren Wesen, halb Traum, halb phantastische Natur, Verschränkungen von Pflanzen und Menschen, Zusammenpressungen und Entfaltungen, die von Kräften bestimmt und getrieben zu sein scheinen, die in den Formgebilden der realen Natur zum Ausdruck kommen. In diesem Sinn handelt es sich nicht um Abstraktionen, sondern organische Naturdarstellung, die auf sinnlichem Erlebnis im weitesten Sinn beruht. Synthese von Wahrnehmung, innerer Vorstellung und dynamischer Emanation von außerordentlicher Leidenschaftlichkeit. Im Anspielen an Naturgebilde und im gleichzeitigen Befreien von den Bindungen dieser Gebilde kommt bei einigen – kleinen – Plastiken eine unmittelbar in Erscheinung tretende Schönheit zustande. Das heißt eine in sich ruhende Geschlossenheit, in der die unruhige Dynamik gebändigt und proportioniert erscheint.
Die plastische Kraft und die Fähigkeit, bei aller tollen Aufwühlung klar, verständlich, nachvollziehbar zu bleiben, sind außergewöhnlich, so daß man geneigt ist, Etienne Martin – auf Grund der Werke der gezeigten Epoche – zu den großen Bildhauern seiner Generation zu rechnen. H. C.

Reimer Jochims
Galerie Beno
2. bis 26. Juni

Zum zweitenmal hat sich in Zürich der in München lebende Maler Reimer Jochims mit einer Auswahl seiner Werke vorgestellt. Jochims gehörte zusammen mit Bernd Berner, Dorazio, Klaus Jürgen-Fischer und anderen der Gruppe «Komplexe Farbe» an, die sich vor allem 1962 in der Galerie Anna Roepcke in Wiesbaden eindrücklich manifestierte. Bei Reimer Jochims ist bemerkenswert, daß er die raschen Stilwechsel, welche in der Zwischenzeit auch die meisten Maler dieser Gruppe ergriffen haben, nicht mitmachte. Es geht ihm nicht um ein impulsives Verwandeln des heutigen Erlebnisanfalles. Bewußt hält er sich an einen Problemkreis, der an und für sich reichhaltig genug ist und nicht kurzfristig ausgeschöpft werden kann, der aber für den an Abwechslung gewohnten modernen Galeriebesucher – mit Unrecht – leicht als eintönig empfunden wird. Jochims befaßt sich in seiner Malerei mit dem Erschaffen der optischen Fläche und des optischen Raumes mit dem Mittel Farbe. So kam er in seiner ersten Periode zu den «chromatischen Flächen», deren zahlreiche Variationen Versuch und Bewältigung der Probleme spiegeln. Jochims ließ die Farbe in zentralen Verläufen – mit betontem oder unbetontem Zentrum – über die ganze Fläche sich ausbreiten, so daß eine Farbhaut mit zahlreichen Übergängen entstand. In der zweiten Periode erweiterte er die Beziehungsmöglichkeiten, indem er ein subtil abgestuftes Relief einführte. Auf der mittleren, erhabenen Ebene entwickelte er eine chromatische Fläche mit einem horizontalen Verlauf. Oben und unten wird diese Fläche begrenzt durch tieferliegende Streifen, deren Farbwert sich aus dem optischen Mittel der zentralen Fläche ergibt. Eine weitere Ergänzung stellt schließlich die Zusammenfügung dreier aufeinander abgestimmter chromatischer Flächen zum Triptychon dar. Da Jochims die Formbildung auf seinen chromatischen Flächen durch den formunabhängigen oszillierenden Farbraum ersetzt, der das Auge ständig in Bewegung hält, gehört seine Malerei zu den Versuchen in der modernen Kunst, welche die ästhetische Seite des Bewegungsphänomens auf bekannte wissenschaftliche Tatsachen abstützen. In einigen der Tafeln, die Jochims in der Galerie Beno zeigte, ließ er zwar nicht formale Elemente zu; indem er aber die Stufungen des Helldunkels oder der Grundklänge schärfer «formulierte» als früher, kommt er heute der einmaligen Fixation ebenfalls mehr entgegen. Die Kontraste scheinen sich stärker auszuprägen. Go.

Pop Art
City-Galerie
15. Juni bis 10. Juli

Die City-Galerie machte die Zürcher mit der modischen Richtung bekannt, die von Dada, Collage und Surrealismus abstammt, ein Derivat, das bei aller optischen Lautstärke recht wenig von dem Saft der Ahnen besitzt. Die Zusammenstellung schien etwas zufällig, bis zur Grenze des Schwachen und Dünnen. Alles Amerikaner oder in Amerika sich betätigende Männer, in denen sich die billigeren Aspekte Nordamerikas spiegeln. Rauschenberg, der letztjährige Biennale-Sieger, war mit einem größeren Werk vertreten. Es ließ erkennen, daß auch in dieser Bildform ursprüngliches Talent zu überzeugenden Lösungen kommt. Des Talentes, nicht der Richtung wegen! Neben Rauschenberg konnte sich noch ein Bild, «Balcony» von James Rosenquist, behaupten – trompe l'œil plus Geometrie –, das etwas Visionäres besitzt. Im übrigen dominierte das Graphische oder, bei den dreidimensionalen Objekten, der haptische Naturalismus, der grausig oder grotesk sein soll und es nicht ist. Von Schockwirkung war nichts zu verspüren trotz makabrer Thematik und «in die Augen springender» Bildanordnung. Und auch die irritierten Augen, die aus manchen Bildern blicken, rufen wenig Reaktion hervor.
Die Einbeziehung der Medien der modernen Reklame, die optische Revolverblatt-Bildwelt und ihre Kombination mit den verschiedensten modernen Gestaltungsprinzipien – abstrakter Espresssionismus, konstruktive Struktur, geometrische Aufteilung zusammen mit den Reproduktionsverfahren der Photographie, der Serigraphie und anderer – gibt den «Bildern» zwar den Anstrich des Spirituellen. Aber – abgesehen von Typen wie Rauschenberg oder etwa des hier nicht teilnehmenden Deutschen Vostel, die das Sensorium für die bildliche Realisierung von Ideen besitzen, wirken die meisten Pop-Art-Produkte leer, dabei aufdringlich und harmlos. Die Autoren fühlen sich, ob sie es eingestehen oder nicht, als Künstler und lassen sich als solche nicht gering bezahlen. Hier liegt, wie wir kürzlich schon einmal gesagt haben, die Grenze. Von hier aus gesehen, ist es an der Zeit, nicht die Richtungen, sondern die Kategorien zu definieren. Das heißt, die Felder der Kunst von denen der spekulativen Absicht zu trennen.
H. C.

Ascona	Galerie Cittadella	Vera Pagava – Liberaki Lobo – Diaz	24 luglio – 13 agosto 14 agosto – 3 settembre
Basel	Kunsthalle	Signale	26. Juni – 5. September
	Museum für Völkerkunde	Südamerikanische Indianer	15. Januar – 30. November
	Gewerbemuseum	Die Vorkurse an der Allgemeinen Gewerbeschule Basel	16. August – 5. September
	Galerie d'Art Moderne	Aspekte des Surrealismus 1924–1965	17. Juli – 23. Oktober
	Galerie Beyeler	Paul Klee. Spätwerk	19. Mai – 15. September
Bern	Kunstmuseum	Sammlungszuwachs 1944–1964 Schweizer Malerei und Plastik des 16. bis 20. Jahrhunderts	15. Juni – 12. September 7. August – 12. September
	Kunsthalle	Licht und Bewegung	3. Juli – 5. September
	Anlikerkeller	Schweizer Originalgraphik	14. August – 22. August
	Galerie Toni Gerber	Almir Mavignier	15. August – 15. September
	Galerie Verena Müller	Maly Blumer – Margarete Ebeling	28. August – 19. September
Biel	Galerie Socrate	Tapisseries nouvelles de Paris	26 juin – 29 août
Brig	Galerie zur Matze	Zeitgenössische deutsche Maler	18. Juni – 16. September
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Sculpture mediévale et baroque	22 juillet – 26 septembre
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Jaques-Dalcroze Gravure japonaise	31 juillet – 30 septembre 6 août – 31 octobre
	Musée Rath	Peintres de Montmartre et de Montparnasse	3 juillet – 19 septembre
	Musée Ariana	Les émaux dans la céramique actuelle	3 juillet – 15 septembre
	Athénée	Hans Erni	9 juillet – 30 septembre
	Galerie Cramer	Lithographies d'artistes américains	17 juin – 15 octobre
	Galerie du Perron	Paul Klee	6 juillet – 31 août
Grenchen	Galerie Toni Brechbühl	Romeny	14. August – 9. September
Heiden	Kursaal-Galerie	Werner Weiskönig Eugen Jordi	11. Juli – 17. August 22. August – 25. September
Jegenstorf	Schloß	Deutsches Porzellan des 18. Jahrhunderts	11. Juni – 10. Oktober
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	IIe Biennale internationale de la tapisserie	18 juin – 22 septembre
	Galerie Bonnier	Actualités européennes et américaines	28 juin – 15 septembre
	Galerie Pauli	Jean Lurçat	14 juin – 31 août
Luzern	Kunstmuseum	Matta	8. August – 26. September
	Hofgalerie	Helena Urszenyi-Breznay. Gemälde und Studien aus Britisch West-Afrika	26. Juni – 30. September
	Galerie Räber	Serge Poliakoff	14. August – 15. Oktober
	Galerie Rosengart	Marc Chagall. Monotypes 1962/63	1. Juli – 18. September
Rapperswil	Galerie 58	Max Bill	7. August – 29. August
Rorschach	Heimatmuseum	Ernst Graf	18. Juli – 15. August
St. Gallen	Kunstmuseum	Otto Meyer-Amden	24. Juli – 4. September
	Galerie Im Erker	Giuseppe Capogrossi	24. Juli – 11. September
La Sarraz	Château	Prix international Château de la Sarraz	6 juin – 26 septembre
Schaffhausen	Galerie Stadthausgasse	Brigitte Huber	2. August – 5. September
Thun	Kunstsammlung	Max Buri	12. Juni – 15. August
	Schloß Schadau	Puppen von Sasha Morgenthaler	17. Juli – 29. August
	Galerie Aarequai	Etienne Clare	7. August – 7. September
Zürich	Kunsthaus	Meisterwerke der Gottfried Keller-Stiftung. Schweizer Kunst aus neun Jahrhunderten Nicolas de Staël	10. Juni – 29. August 28. Juli – 5. September
	Kunstgewerbemuseum	Ornament ohne Ornament?	5. Juni – 15. August
	Graphische Sammlung	Eduard Imhof. Reliefs, Karten, Zeichnungen, Aquarelle	4. Juli – 18. September
	Helmhaus	Japanische Farbholzschnitte. Schenkung Julius Mueller	23. Juli – 22. August
	Stadthaus	Robert Schürch	12. Juni – August
	Galerie Beno	Negerplastik – Graphik internationaler Künstler	5. Juli – 21. August
	Galerie Suzanne Bollag	Max Bill	21. Juli – 31. August
	Gimpel & Hanover Galerie	Jean Dubuffet	27. August – 28. September
	Galerie Orell Füssli	Bergwelt. Zehn Schweizer Künstler Rosina Kuhn-Funk – Adolf Funk	3. Juli – 14. August 21. August – 18. September
	Galerie Palette	Les éditions du Griffon et l'art contemporain	17. Juli – 9. September
	Rotapfel-Galerie	Heinz Frey – Jürg Kreienbühl – Mario Roffler	8. Juli – 21. August
	Galerie am Stadelhofen	Mogens Brandt	10. Juli – 30. August
	Galerie Staffelei	Camillo Jelmini	28. August – 23. September
	Galerie Wenger	32 nouvelles feuilles de l'Œuvre gravée	1. August – 31. August
	Galerie Wolfsberg	Sammlung Wolfsberg. «Vor 50 Jahren»	8. 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