

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 57 (1970)
Heft: 3: Universitätsplanung in der Schweiz

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](#)

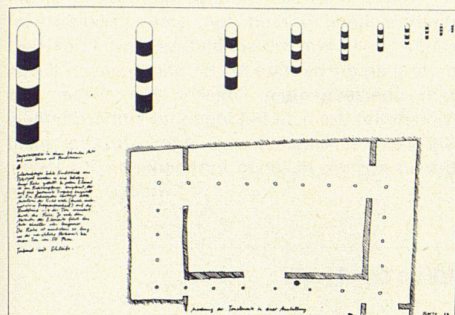
Terms of use

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: 18.02.2026

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

Luzern



Visualisierte Denkprozesse – Überlegungen zum Städtebau – Überlegungen zum Systembau

Kunstmuseum

14. Februar bis 22. März 1970

Die Ausstellung zeigt jüngste Entwicklungen auf dem Gebiet der bildenden Kunst, wie sie in der Schweiz zum Ausdruck kommen. Der Titel ist insofern verbindlich, als es primär um die Umsetzung von Ideen geht. Entsprechend ist der Künstler nicht mehr an bestimmte Materialien gebunden. Wesentlich ist in dieser Ausstellung die Konzeption eines Künstlers, innerhalb der Ideen realisiert werden. Raum, Zeit, Wachstum, Eigengesetzlichkeit von Material im Hinblick auf einen spezifischen Objektbefund sind unter anderem thematische Anliegen, die auf verschiedene Art und Weise dokumentiert werden. Die ausstellenden Künstler sind: H. R. Huber, B. Burkhard, G. Camesi, L. Castelli, H. Lienhard, U. Lüthy, G. Minckoff, D. Meier, M. Raetz, P. B. Stähli, A. Walker.

Mit den «Überlegungen zum Städtebau» des Teams «Henggeler» (Henggeler, Losego, Althaus) und den «Überlegungen zum Systembau» (Team 66) eröffnet das Kunstmuseum Luzern eine Reihe von Sonderausstellungen, die Luzerner und Innerschweizer Künstlern gewidmet sind. Die beiden Teams wurden 1969 vom Eidgenössischen Departement des Innern an die 6. Biennale von Paris delegiert und erhielten dort den Preis für die beste Gruppenarbeit.

Ausstellungen

Basel

Basler Kunstchronik

Carl Buchers Werke, ausgestellt von der *Galerie d'Art moderne* (23. Januar bis 18. März), gehen auf Versuche aus dem Jahre 1963 zurück. Seit damals beschäftigt sich der Künstler mit schwebenden Vehikeln und versieht sie mit Fahrgestellen. Vor nachtfarbenen tiefen Gründen hängen sie wie fliegende Untertassen mit ausgefahrenen Rädern über sanft gewölbten Horizonten. In

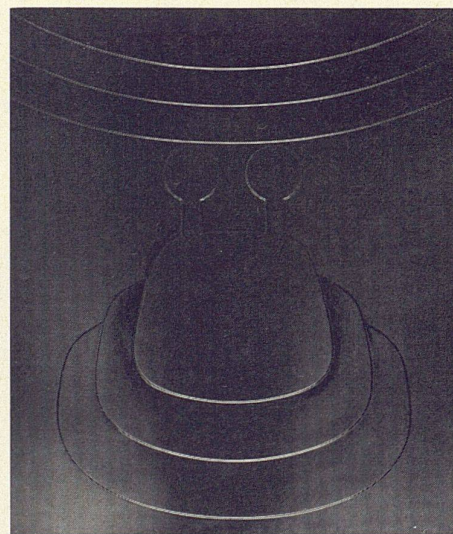
kühlem industriellem Glanz treten diese schwebenden Wagen Stufe um Stufe aus der Bildfläche, werden immer plastischer, bis sie sich schließlich als vierbeinige Polyester-Objekte selbständig machen: so blank wie man sich die Landefahrzeuge kommender Astronautengenerationen vorstellt.

«The Private Universe of Carl Bucher», wie es einst in «Art International» (Volume X/10, 1966) beschrieben worden ist, beschränkt sich also auf einen einzigen Formenkomplex. Seine landenden Fahrzeuge, die sich aus prähistorisch anmutenden Kratzspuren auf zerwühltem Malgrund («Prelandings») zur geschliffenen Konfiguration einer Landefähre entwickelt haben, wären nach Marcuse einer allmählichen Befreiung des Bewusstseins gleichzusetzen, wo die Technik dazu tendiert, «Kunst zu werden, und diese, die Wirklichkeit zu formen ...». Bucher, ganz Zeitgenosse, ist mit seinen «Landings» im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen vorgestoßen zu Gestaltungen einer vorsätzlichen «Fusion von Kunst und Konsumgüterproduktion», die über die kulturevolutionären Abschaffungsparolen hinausgeht und Maßstäbe schafft, die von keiner Außenseiterposition aus mehr zu beurteilen sind, sondern nur von einer traditionsfreien «neuen Sensibilität» (Marcuse) her.

Eigenartigerweise zeigt auch die «moon and space» betitelte Ausstellung der *Galerie Beyeler* (17. Dezember 1969 bis 7. März 1970) den – wenigstens thematisch angestrebten – Versuch, zeitgenössische Kunst aus der Auseinandersetzung mit der Tradition in einen neuen Zusammen-

hang zu bringen und sie von der affirmativen Subkultur, wie sie uns heute vor allem aus Deutschland erreicht, abzusetzen. Die Klassiker der Moderne, die zu diesem Zwecke herangezogen wurden, lassen sich natürlich nicht leicht auf einer Linie sehen, weil ihre Raumvisionen immer im Präfigurativen steckenbleiben. Einige Katalogtexte, Aussagen der ersten Mondfahrer, hätten sich zwingender auf Buchers gleichzeitig gezeigtes Werk anwenden lassen als auf Max Ernst, Miró, Magritte oder Dubuffet. Andererseits hätte ein einziges dreidimensionales «Landing» die noch symbolischen Absichten dieses Querschnittes durch den malerischen Raum in den Hintergrund eines realen Raums verwiesen.

Werner Jehle

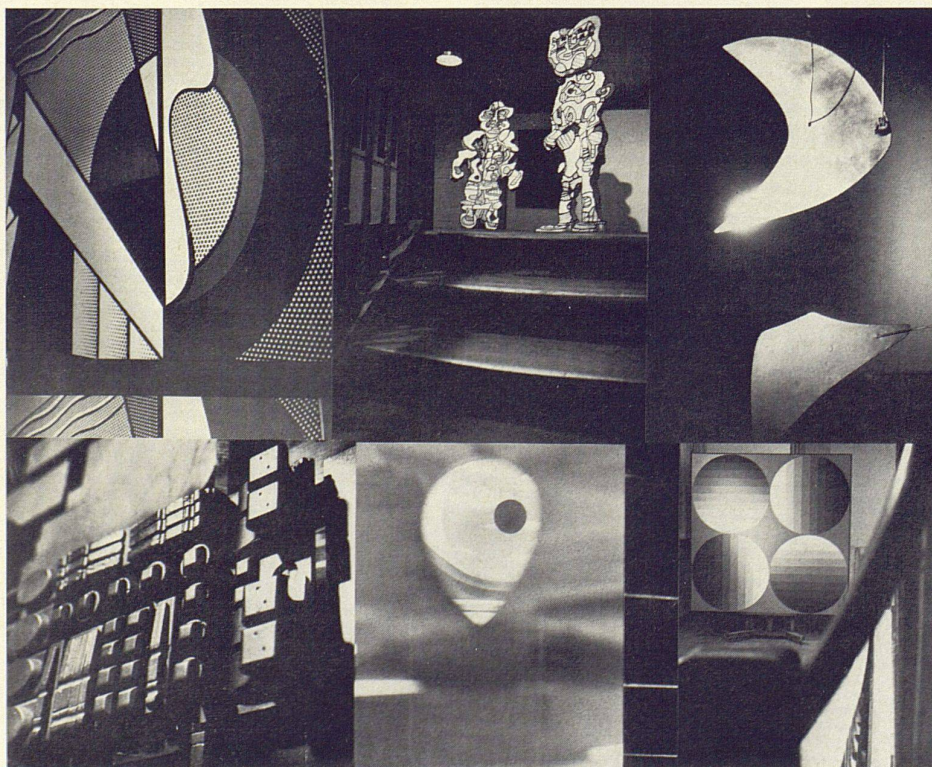


1 Markus Raetz, Randsteine mit Geräusch eines vorbeifahrenden Autos, 1968

2 Carl Bucher, Landing 97/69. Polyester/Nitro auf Holz

3 Blick in die Ausstellung «moon and space»
Photo: 3 H. R. Clerc, Basel

2



3

Bern

**Willy Weber. Chrom –
Erwin Meierhofer. Neon**

Galerie Krebs

20. Januar bis 14. Februar

Diese Ausstellung, sicher aus einer bewußten Affinität entstanden, zeigt zwei Künstler, die aus einer experimentellen Phase zu allgemein (auch vom internationalen Kunstmarkt) anerkannten Produkten gelangt sind.

Willy Weber sprengt seit 1962 Metallplatten. Stand vorerst die Aktion des Sprengens im Vordergrund – aggressive Durchbrüche und gewaltsam zerschnittene Kraterränder sind für diese früheren Reliefs charakteristisch –, so erreicht er durch das Verchromen (seit 1968) eine fast entgegengesetzte Wirkung: ein dekoratives, ästhetisches Objekt. Der revolutionären Geste des Sichtbarmachens einer zerstörerischen Energie folgte das Anwenden des gleichen, aber sublimierten Verfahrens auf das Entwickeln von organischen Formen. Damit erreichte Weber einen ganz anderen Objektgehalt: durch die verchromten, konkav-konvex gewölbten und ausgebuchteten Strukturen der Metallplatte wird der umgebende Raum einbezogen, entsteht eine neue Beziehung zur Realität, indem durch die verzerrten Spiegelungen eine neue geschaffen wird. Damit hat sich die Aktion vom Künstler auf den Betrachter verlegt, der den Raum, die Farbe, die Form, also die visuelle Realität, durch seine Bewegung ständig ändert. Ein kinetischer Effekt entsteht, der diesen Reliefs ambivalente Deutungsmöglichkeiten offenläßt. Einmal und vor allem bewirken diese Objekte ein ästhetisches Spiel von Formen innerhalb des Kommunikationsdreiecks Objekt–Raum–Betrachter; dann kann auch eine «ideelle» Komponente hinzutreten, wenn diese verzerrten Realitäten als Zeitbild verstanden werden. Gerade Titel wie «Wo doch der andere immer alles besser weiß» oder «Meditation» weisen auf die Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit dieser verzerrenden Spiegelbilder. Nicht zufällig kommt auch ein surrealistisches Moment in diese virtuellen Reliefbilder, hat er doch seine künstlerische Tätigkeit mit dem Surrealismus verpflichteten Bildern an-

gefangen. Der 36jährige Berner Künstler hat mit diesen Reliefs Kunstobjekte entwickelt, die in ihrer spielerischen Eleganz fast zum Topos seiner Produktivität geworden sind. Die Versuche, aus dieser da und dort monoton gewordenen Produktion (diese Objekte sind schon eigentliches Konsumgut) auszubrechen und neue Entwicklungsmöglichkeiten anzugehen, scheinen mir bis jetzt noch nicht geglückt.

Erwin Meierhofer kommt von der Werbung her. Sein Medium ist die Leuchtstoffröhre. Ohne irgendwie ästhetisierend wirken zu wollen, übernimmt er die Form der riesigen Neonreklamewände und gibt ihnen einen neuen Inhalt. Das Formzitat übernimmt er wörtlich, samt dem technischen Gerüst und Aufwand, nur funktioniert er den Sinn um und wirkt aggressiv. Anstelle gewohnter Werbeslogans leuchten hier Wörter wie «Love me», «Lolita», «Pan» auf, oder Meierhofer wirbt für die «Honda» fahrenden Rockers. Als Werbefachmann weiß er, daß Worte visualisiert werden müssen, um zu wirken. So umgibt er «Lolita» mit überdimensionierten Brüsten, stellt Rockers auf einer «Honda» dar. Zu dem die Augen schmerzenden Reiz der Lichtsignale tritt das Unvorhergesehene der «Werbung». Meierhofer wendet sich an eine Konsumgesellschaft, die solch laute Effekte gewohnt ist. Gerade deshalb wirkt diese Verfremdung, einmal die Reklame als Kunstmittel, dann die neuen Inhalte als Reklame, im Sinnlich-Visuellen wie im Inhaltlich-Moralischen als Schock, als Aggression. Natürlich sind bei dieser Art von Kunst sofort Stilbezüge herzuleiten: selbstverständlich ist sie eine Spielart der Pop Art mit ihrer auf die Konsumgesellschaft ausgerichteten Bildsprache, mit ihrer Wohlstandsmythologie. Auch Licht und Bewegung können zitiert werden sowie die Minimal-Art in bezug auf das Material. Das zeigt nur, daß dem Zürcher Künstler ein Vokabular zur Verfügung steht, das, auch wenn Kunst mit Neonröhren nichts Neues ist, ihm eine ganz eigene Interpretation von Kunst und Umwelt erlaubt. Aber auch bei ihm zeigt sich

eine Ambivalenz der Wirkung: diese Neongeilde können nur die Sinne reizende, ästhetische Lichteffekte sein, die, spektakulär, aber ohne Einfluß bleiben.

Vertritt man den Standpunkt, daß Kunst bewußtmachend wirken soll, eine vielleicht einseitige, aber, wie mir scheint, sehr wichtige Forderung an die heutige Kunst, dann bleiben die an sich überzeugenden Objekte von Weber und Meierhofer doch zu befangen im Unbestimmten. Sie lösen Emotionen aus, leiten sie aber nicht gezielt auf die in ihnen vorhandenen Probleme.

Rudolf B. Arnold

Winterthur

**Kubismus, Futurismus, Orphismus in der
Schweizer Malerei**

Kunstmuseum

18. Januar bis 8. März

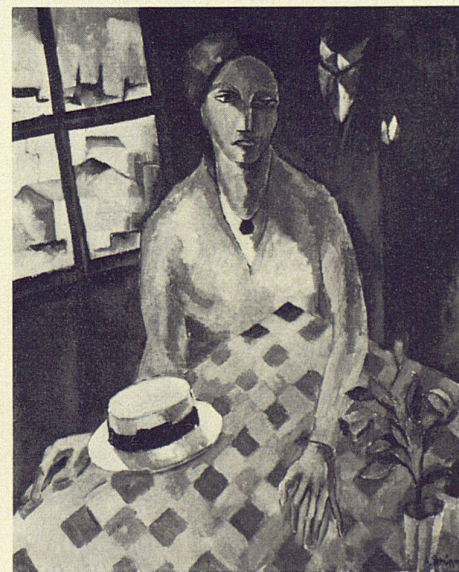
Der Konservator des Kunstmuseums Winterthur, Dr. Heinz Keller, lenkte mit einer umfassenden Ausstellung unsere Aufmerksamkeit erstmals auf eines der interessantesten Kapitel der schweizerischen Kunstgeschichte. Bislang ist noch nie gründlich untersucht worden, wie der Kubismus, der von 1908 bis 1914 völliges Neuland betritt und zusammen mit dem Futurismus und dem Orphismus den großen schöpferischen Aufbruch der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts einleitet, die damals jungen Schweizer Künstler beeinflusst hat. Der Zeitpunkt für eine solche thematische Schau war richtig gewählt, weil jene heroische Epoche der Schweizer Avantgarde bereits der Geschichte angehört, die letzten Vertreter und unmittelbaren Zeugen jener Generation aber noch leben, so Otto Morach und Arnold Brügger, die auch Bilder zur Ausstellung beigezeichnet haben. Das Ergebnis der Schau überraschte uns. Mit nur vierjähriger Verspätung haben die Schweizer die revolutionären Anregungen aus der Pariser Kunstmetropole aufgenommen und in schöpferischer Weise eigenständig weiterentwickelt. So intensiv sie sich auch mit dem Neuen befaßt haben, war die Auseinandersetzung bei fast allen doch nur temporärer Natur, so daß ihr kühnes



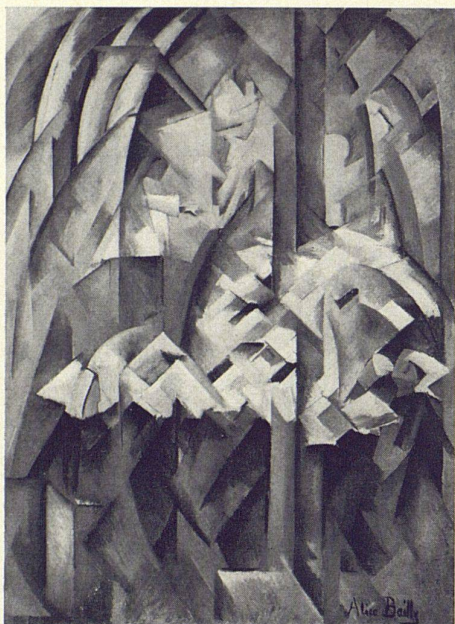
1

1
Blick in die Ausstellung Willy Weber. Chrom – Erwin Meierhofer. Neon

2
Arnold Brügger, Interieur



2



3

Frühwerk durch die späteren Erzeugnisse überdeckt wurde und in Vergessenheit geriet.

Die Ausstellung beschränkte sich auf acht Persönlichkeiten, auf die sechs Deutschschweizer Louis Moilliet (1880), Oscar Lüthy (1882), Wilhelm Gimmi (1886), Otto Morach (1887), Arnold Brügger (1888), Johannes Itten (1888) und auf die zwei Westschweizer Alice Bailly (1872) und Gustave Buchet (1888), die alle Zeitgenossen der Begründer von Kubismus, Futurismus und Orphismus sind und die für kürzere oder längere Zeit in deren unmittelbarem Banne standen. Zudem wurden nur solche Bilder ausgewählt, die in den Jahren zwischen 1912 und 1926 entstanden sind und jene stürmische Epoche authentisch verkörpern. Die Werke der einzelnen Maler waren möglichst so angeordnet, daß man die mehr oder weniger zögernden Anfänge, den Höhepunkt und das allmähliche Abklingen der Bewegung zeitlich verfolgen konnte. Der Ku-

bismus brachte die kraftvollste, bestimmendste und künstlerisch folgenreichste Neuerung. Den konsequenten Weg vom Frühkubismus über den analytischen zum synthetischen Kubismus, den Picasso und Braque gingen, haben die Schweizer indessen nicht nachvollzogen. Am meisten faszinierte sie der analytische Kubismus, den dynamische Diagonalrichtungen und Rundformen kennzeichnen. Die dramatisch pathetische, gelegentlich aggressive Art, mit welcher der Futurismus den technischen Fortschritt begrüßte, sagte den nüchternen Schweizern offenbar nicht sehr zu. Ebenfalls blieb dem von Robert Delaunay entwickelten Orphismus, der in großflächigen Kreisformen die Farbe in Melodie und die Form in Rhythmus verwandelt, eine breitere Wirkung versagt.

Johannes Itten, die vielseitigste Künstlerpersönlichkeit und eine starke theoretische Begabung, setzte sich mit allen avantgardistischen Bewegungen denkerisch auseinander. In jedem Bild fesselt ihn ein neues Problem, das er dank seiner bildnerischen Begabung überzeugend bewältigt. Im Werk dieses großen Synthetikers spiegelt sich jene schöpferische Kunstepoche in allen Brechungen bis zur reinen Ungegenständlichkeit. Doch seine geistige Rastlosigkeit läßt ihm keine Zeit zu ausgewogenen, vollendeten Lösungen. Hauptsächlich vom Kubismus beeinflusst sind Arnold Brügger, Otto Morach, Wilhelm Gimmi und Oscar Lüthy. Sie alle gehen von einer für diese Stilrichtung typischen verhaltenen Farbigkeit aus, die auf plastisch aufgehellten, gebrochenen Farbtönen beruht und sich so dem formal betonten Bildrhythmus unterordnet. Arnold Brügger, der stets ein starkes Naturgefühl und eine schlichte Empfindung bewahrt, nähert sich nur zögernd dem Kubismus. Obwohl er einen sichern Sinn für kubisch vereinfachte Formen entwickelt, wendet er sich bald wieder einer naturnäheren Darstellung zu. Heftiger berührt vom

3

Alice Bailly, Dans la chapelle, 1912

4

Louis Moilliet, La carroussel, 1916/17

Photos: 2-4 Michael Speich, Winterthur



4

Kubismus wird Otto Morach, der konsequent die neue Formsprache durchexerziert und die gegenständliche Erscheinungswelt in expressive, kubisch bewegte Formrhythmen umsetzt. Seine lyrisch gesteigerte Farbgebung verrät orphistische Herkunft. Eher kühl, distanziert verhält sich Wilhelm Gimmi zur kubischen Formzerlegung, die er später zugunsten gegenstandsbetonen, plastischen Formen aufgibt. Eine ungelöste Spannung bleibt in den von einer mystischen Religiosität erfüllten Bildern Oscar Lüthys, der beinahe gewaltsam virtuos nachgeahmte historische Stile mit einer geometrisierenden Abstraktion konfrontiert, welche letztlich formal zu unbestimmt ist. Einen Höhepunkt bildeten die Gemälde und Aquarelle Louis Moilliets, der die gegenständlichen Motive harmonisch in den Rhythmus abstrakter Flächengliederung verwandelt. Seine stille, verschwiegene Schöpferkraft nimmt intuitiv und undogmatisch die Anregungen des von August Macke vermittelten Orphismus auf. Gustave Buchet, ein Virtuose der Formbehandlung, erstrebt zunächst eine rhythmisch bewegte Bildordnung, die kubische und futuristische Elemente miteinander verknüpft. Je näher er indessen zum Purismus gelangt, desto mehr verwandelt sich seine Dynamik in eine vertikal-horizontale Statik. Lebensfreude strahlt aus den Bildern Alice Baillys, welche das Stakkato der strengen kubischen Rhythmen dekorativ auflockert. Später kehrt sie zu einer sanft abstrahierten Gegenständlichkeit zurück, die durchdrungen ist von einer verspielten, doch echten Empfindung. Mit dieser instruktiven Ausstellung ist für die künftige Forschung eine wichtige Vorarbeit geleistet worden.

Helmut Kruschwitz

Zürich

Paul Speck 1896 bis 1966

Kunsthaus

17. Januar bis 22. Februar

Das Kunsthau ehrt den vor mehr als drei Jahren verstorbenen Schweizer Bildhauer Paul Speck mit einer umfassenden Gedächtnisausstellung – es ist die erste geschlossene Ausstellung seines Schaffens überhaupt –, die mit Überzeugung konzipiert, mit großem Verständnis und Feingefühl präsentiert und zu einem Ganzen gefügt ist. Für die breitere Öffentlichkeit geradezu eine Entdeckung. Speck hat zwar verhältnismäßig viele Bildwerke an öffentlichen Orten – Plätzen, Parks, Friedhöfen, Kirchen, Schulen – geschaffen, er hat bei repräsentativen Ausstellungen in der Schweiz und auch im Ausland seine Arbeiten gezeigt; aber erst jetzt steht das Ganze vor Augen, ein sehr intensives Œuvre in großen Entwicklungsbögen; die für die Dauer geschaffene Lebensspur eines Menschen, der selbst der Kunst und nur der Kunst lebte. Erfüllt im wahren Sinn des Wortes. In ständiger Auseinandersetzung mit den Fragen, die der Kunst seiner und unsrer Zeit gestellt sind, offen und bereit auch den jüngsten Erscheinungen gegenüber, die sich in ihm auf originale, würdige Weise verarbeitet haben; abhold dem Modischen. Damit gehört Speck dem Typus des Künstlers an, der heute in Diskussion geraten ist. Aber er bewährt sich in der Diskussion und hält stand durch das Werk und auch durch die im Werk ausgesprochene stille Kritik.

In der Schweizer Kunst zählt Speck zu den obersten Rängen. In mancher Beziehung verwandt mit Otto Meyer-Amden, mit dem ihn auch die Neigung zum Philosophischen und Ethischen verbindet, und auch zur stufenhaften Folge der Formentwicklung. Aber, wie es Tätigkeit und Handwerk des Bildhauers verlangen, mündet das mitunter grüblerische Reflektieren und Probieren in der endgültigen, geformten Gestalt. So ist Specks Werk keineswegs fragmentarisch geblieben, sondern hat in großen periodischen Schritten zu Verwirklichungen geführt, in denen das Nachdenken, das Poetisieren, die Folge der Formversuche, die Experimente mit dem Material mit ihren vollen Kräften integriert worden sind. Und die Ideen und Impulse der allgemeinen künstlerischen Entwicklung seiner Schaffensjahrzehnte, deren er sich bewußt war und zu denen er, umfriedet von seinem eigenen Lebenskreis, auf seine Weise beigetragen hat. Manchmal kritisch, manchmal eigensinnig schweizerisch, aber immer aus dem übertollen Saft seiner Künstlernatur. Daß sich Speck nicht regional abschloß, zeigt allein schon seine Beziehung zu Henry Moore – um nur ein Beispiel herauszugreifen – und seine



1

thematisch sich niederschlagende tiefe Verbundenheit mit den tragischen und entsetzlichen Zeitereignissen, die sich ihm einprägten.

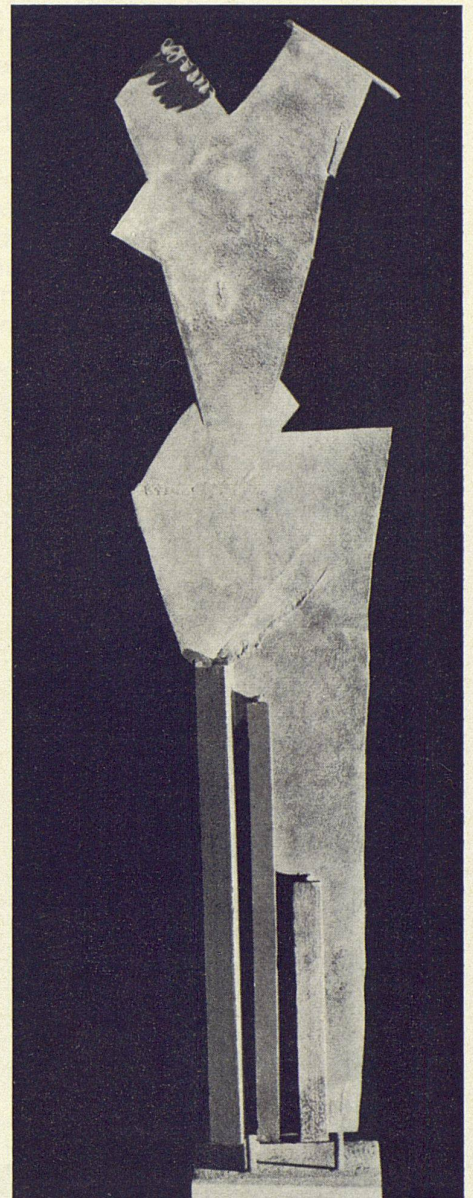
All dies trat in der Kunsthaus-Ausstellung höchst eindringlich zutage. Wichtig die breite Ausgangsbasis. Speck hatte in München als junger Bildhauer und Maler begonnen und sich dann der Keramik zugewendet. Von frühen Malarbeiten war nur eine kleine, aber ausgesprochene Talentprobe zu sehen, von den Keramiken eine vorzügliche Auswahl, die Speck in handwerklicher und künstlerischer Vollendung zeigt. Die Gefäße, Eierbecher und anderen Objekte täglichen Bedarfs gehören zum Besten, zum Poetischsten, was in den beginnenden zwanziger Jahren überhaupt entstanden ist. Man sieht den Bildhauer und den Maler – manchmal mit Kleeschen Formelementen – im Kern. Der definitive Übergang zur Plastik erfolgt Ende der zwanziger Jahre mit lapidaren Porträtköpfen, die an Despiau erinnern mögen. Den Abschied von der Keramik bildet die schmale Figur eines Trommlers (heute im Treppenhaus der Zürcher Kunstgewerbeschule) röhrenhaft aufgerissen, auch im Ausdruck, ein großartiger Vorgriff auf spätere Experimente Specks.

Daß im Kunsthaus Bildwerke Specks von Friedhöfen und Parkanlagen zusammengebracht waren, erschien besonders verdienstvoll. So sah man die Stufen von der Gruppe in Hombrechtikon bis zur Säule beim Schulhaus Hofacker, Schlieren. Die Entwicklung beginnt mit der Konfrontierung schwebender, voluminöser Engel mit Tier- und eher zarten Menschengestalten, gelangt zu abstrakten Gebilden wie «pane e vino» mit seinen Variationen und zum «Stapel» im Zürcher Allenmoosbad. Von da aus vollzieht sich (in großen Zügen gesehen) der Übergang zu abstrakter Figuration (Camino 1960–1962) und endlich bis zum geometrisierenden selbständigen Architekturelement. Zwischen diesen Fixpunkten liegt die Fülle des Werks, von dem nur die zauberhaften Varianten der Türklopfer (als Anruf gleichsam), die «Kette, 20. Juli 1944», die verschiedenen Fassungen der horizontal schwebenden Engel (kleine Formate) und die merkwürdige Platte des Pascalschen Zahlenspiels hervorgehoben seien. Nicht zu vergessen die kleinen plastischen Skizzen mit dem auch im kleinen Format mächtigen Kontrabaß im Spiel von Symbol und reiner, dem Geometrischen zugewandter Form, die merkwürdigen bemalten Gipsfiguren von 1954, mit denen Speck etwas von Pop vorwegnimmt, und die letzte, rote Emailfigur in wundervoller Verschränkung von Engelsturz und völlig gelöster, dionysischer Verzückung.

Das plastische Werk war in der Ausstellung von Photos begleitet, die die Originalsituation in Hombrechtikon und anderen Orten aufzeigten. Vor allem aber von einer Fülle von Zeichnungen, Aquarellen und Gouachen, fast alles Studien zu Bildhauerwerken, Arbeitsmaterial also, aber voller Eigengehalt.

Zum Abschluß: Speck hat Ende der dreißiger Jahre im Zürcher Kongreßhaus ein kleines, stufenweise angelegtes Atrium mit Wasserläufen und kleinen plastischen Gebilden geschaffen, ein Meisterwerk poetischer Erfindung und Integration in die Architektur. Früher konnte man sich bei Empfangen in diesem kleinen Atrium ergehen, heute ist es abgewürgt. Sollte man nicht gerade jetzt und in sichtbarer Erinnerung an Paul Speck, der ein großer Künstler Zürichs gewesen ist, den kleinen internen Platz wieder öffnen und lebendig machen?

H. C.



2

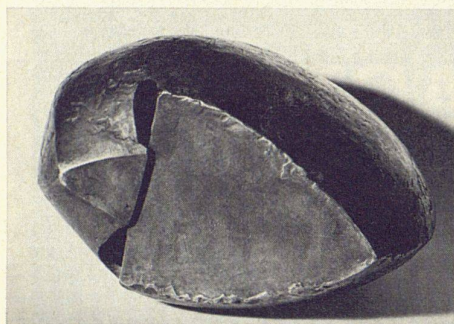
Julio Gonzalez

Gimpel & Hanover Galerie
13. Januar bis 21. Februar

Die Ausstellung ist für Zürich ein großer Glücksfall. Erstmals ist eine umfassende Werkgruppe des großen, zum Pariser gewordenen Spaniers – mehr als fünfzig Plastiken sowie eine große Zahl von Zeichnungen und Collagen – zu sehen; große und kleine Formate, immer Werke von außerordentlicher Bedeutung, Schönheit im 20. Jahrhundert. Auch hier wie bei Picasso ein Mann, bei dem sich freie abstrakte Gestaltung und Figürlichkeit kreuzen. Man steht vor dem Geheimnis der «zentralen Figur». Gonzalez hat einen sehr stoßweisen Schaffensweg durchschritten, mit langen Pausen, unter großen materiellen Schwierigkei-

1 Paul Speck, Trommler, 1932

2 Julio Gonzalez, Femme dite «les trois plis», um 1931–1934. Eisen



3
Julio Gonzalez, Le Cagoulard, 1933/35. Bronzeabguß

ausprägen, von vornherein die Größe vorgezeichnet hatte.

Dieser Größe konfrontiert zu sein, ließ Problematisches, das mit späteren Bronzegüssen nach ursprünglich eisengeschmiedeten Originalen verbunden ist, zurücktreten. Wichtiger und erregender waren, abgesehen von der primären Kunstgewalt, die Beobachtungen, was alles sich bei Gonzalez spiegelt von Degas über Medardo Rosso und Picasso zu Brancusi, ohne daß je die Grundphysiognomie verwischt oder verschoben würde. Das Beispiel einer großartigen, integren künstlerischen Erscheinung, die in ihrer Reinheit durch posthume Manipulationen nicht berührt werden kann.

H. C.

Kenneth Noland

Galerie Renée Ziegler, Minervastraße
12. Dezember 1969 bis 31. Januar 1970

Die Galerie zeigt eine Reihe von Parallelstreifenbildern Noland's. Ausgefallene Formate – nieder und sehr breit –, deren Sinn sich bei der sorgfältigen Betrachtung ergibt. In den Formaten liegt zum großen Teil die Ruhe beschlossen, die von den Bildern ausgeht. Die gewaltigen Maße Noland's, die bei der «documenta 68» zu sehen waren, überzeugten nicht oder irritierten. Die kleineren Formate besitzen eine überzeugende Geschlossenheit. Die Farbstreifen in zurückhaltenden, aber sehr dezidierten, dem heutigen Farbgeschmack

entsprechenden, auch neutrale Zonen verwendenden Töne besitzen eine geheimnisvolle Kontinuität. Sie sind nicht nach Zahlenverhältnissen angelegt, sondern der freien Proportionierung überlassen. Bei den jeweiligen Farbrändern ist deutlich zu sehen, daß es sich um die ungestützte Arbeit im direkten Pinselstrich handelt. Es sind «Gemälde», die sich nicht der Wand integrieren; sie führen ein eigenes, isoliertes Leben, das durch die Art der Rahmung verstärkt wird. Um den Keilrahmen ein dunkler Graben, an den sich die sehr gepflegte Goldleiste anschließt. Es handelt sich hier um ästhetische Objekte von Grund auf. Appell an die optischen Sinne des Betrachters.

Noland war in seiner Jugend Schüler von Josef Albers im Black Mountain College; später befreundete er sich mit dem 1962 verstorbenen Morris Louis. Man spürt den heutigen Bildern die von seinen Lehrern kommende innere Kontinuität an. Um so erstaunlicher, daß sie der eigentlichen «konkreten Kunst» fernestehen. Es mag daher rühren, daß Denkprozesse bei ihrer Entstehung nur eine sekundäre Rolle spielen. Sie sind bei aller scheinbaren Einfachheit und Überschaubarkeit im Grunde Visionen. In welch merkwürdigem Maß, springt bei dem einzigen Bild «normaler» Höhen- und Breitenmaße in die Augen: die Parallelzonen werden plötzlich zu organischen Lebenszonen wie Erde, Wasser, Dunst, Glanz des Lichtes. Vorgänge, die man unter ähnlichen Vorzeichen bei Mondrian zwischen 1910 und 1916 und fünfundzwanzig Jahre früher beim jungen Van de Velde vorfindet.

H. C.

Ausstellungskalender

Aarau	Aargauer Kunsthaus Galerie 6	Expressionisten Leonhard Meisser	28. 2. – 30. 3. 28. 2. – 26. 3.
Amriswil	Galerie 19	Ernst Kreidolf	28. 2. – 21. 3.
Auvernier	Galerie Numaga	Léon Zack	7. 3. – 5. 4.
Baden	Galerie im Kornhaus Galerie im Trudelhaus	Steivan Lion Kőnz – Markus Egger Friedrich Kuhn	27. 2. – 22. 3. 21. 2. – 22. 3.
Balsthal	Galerie Rössli	Walter Blapp	8. 3. – 22. 3.
Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Museum für Völkerkunde	Kubismus – Zeichnungen und Graphik aus dem Basler Kupferstichkabinett Sidney und Harriet Janis Collection – Theo Eble Plangi. Textilkundliche Ausstellung Schwarzafrika-Plastik Urgeschichtliche Sammlung Walter Mohler, II. Teil Seit langem bewährt. Klassische Produkte moderner Formgebung Carl Bucher. Landings Franz Fedier Moon and Space Picasso. Bemalte Linolschnitte Pier Antonio Fenili Jörg Schulthess Hermanus – Piccaluga – Tamagni Aarau 5. Herzog – Kielholz – Matter – Müller – Rothacher – Suter Cenek Pražak Albert Siegenthaler – Gillian White Orazio Bacci – Miro Cusumano – Romano Rizzato Pedretti Paul Stöckli	5. 2. – 5. 4. 28. 2. – 30. 3. bis auf weiteres bis auf weiteres 24. 1. – 30. 3. 23. 1. – 18. 3. 21. 3. – 19. 5. 17. 12. – 15. 3. 20. 3. – 20. 5. 6. 3. – 20. 3. 12. 3. – 12. 4. 27. 2. – 26. 3. 11. 3. – 1. 4. 28. 2. – 25. 3. 27. 2. – 1. 4. 25. 2. – 19. 3. 20. 3. – 12. 4. 3. 4. – 19. 4.
Bern	Gewerbemuseum Galerie d'Art moderne Galerie Beyeler Galerie Chiquet Galerie Suzanne Egloff Galerie G Galerie Katakomben Galerie Riehentor Galerie Stampa Galerie Bettie Thommen St.-Alban-Saal Kunstmuseum Kunsthalle Anlikerkeller Atelier-Theater Berner Galerie Galerie Haudenschild und Laubscher Galerie Martin Krebs Galerie Loeb Galerie Verena Müller Galerie Münster Galerie Pronto Galerie Schindler	50 Jahre Verein der Freunde des Berner Kunstmuseums Fritz Pauli Paul Wyss – Gertrud Wyss Fred Scheuner François Fontaine Werner Schmutz Leo von Welden Antonio Asis Max Bill Hermann A. Sigg Waly Wüthrich M. P. Flück Max Fueter	10. 3. – 30. 3. 28. 2. – 30. 3. 1. 3. – 26. 3. 5. 3. – 25. 3. 26. 3. – 15. 4. 28. 2. – 26. 3. 6. 3. – 15. 4. 17. 3. – 11. 4. 1. 3. – 30. 4. 14. 2. – 15. 3. 5. 3. – 26. 3. 2. 3. – 31. 3. 11. 3. – 31. 3.
Biel	Galerie Pot-Art Galerie 57	Claude Reussner Roland Gfeller-Corhesy	7. 3. – 4. 4. 27. 2. – 28. 3.
Carouge	Galerie Contemporaine	Charles Monnier Volkert Emrath	19. 2. – 18. 3. 19. 3. – 15. 4.
La Chaux-de-Fonds	Galerie du Club 44	Jakob Bill	14. 3. – 4. 4.
Chur	Galerie Quader	Jakob Hirschebühl	6. 3. – 5. 4.
Eglisau	Galerie am Platz	Isabelle Dillier – Studer-Koch	27. 2. – 17. 3.
Epalinges-Lausanne	Galerie Jeanne Wiebenga	Sekula – Nebel – Cornuz – Mennet – Simonin – Gisiger	1. 3. – 31. 3.
Frauenfeld	Bernerhaus	Holzschnitte von Ugo Cleis, Emil Hungerbühler, Heinz Keller, Hanns Studer	22. 2. – 15. 3.