Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 53 (1966)
Heft: 8: Schulhäuser - Kindergärten

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: 08.07.2025

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

Hebraisten verfaßter Bücher, die im 16. und 17. Jahrhundert in Basel gedruckt wurden, runden das dargebotene Bild jüdischen Brauchtums und Lebens ab.
K. G.

La Collection Adolphe Milich à Lugano

Samedi, le 25 juin, a eu lieu à Lugano, dans les salles de Villa Ciani, en présence de la donatrice, Madame Carla Milich-Fassbind, du syndic de la ville, Monsieur Paride Pelli, et de Monsieur René Heren de Villefosse, conservateur des Musées de Paris, qui a tenu le discours d'ouverture, l'inauguration officielle de la Collection Milich. La donation, qui enrichit depuis peu le Musée de Lugano, comprend 27 huiles, 5 aquarelles et 6 dessins d'Adolphe Milich, 16 huiles, 1 gravure, 4 aquarelles, 8 dessins et 7 sculptures, en grande partie de maîtres français de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e}.

Adolphe Milich, né en 1884 à Tyszowa, dans la Pologne russe, devenu citoyen de Lugano en 1952 et mort à Paris en 1964, a fait ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Varsovie, puis à Munich. Après des voyages en Italie et en Espagne, il s'établit à Paris, mais commence à séjourner fréquemment à Lugano. Il prend part à de nombreuses expositions de groupe d'artistes français. Pendant la guerre, il habite un certain temps dans le Midi de la France puis à Lugano. En 1945 il revient à Paris. En 1951, partiellement paralysé, il apprend à peindre de la main gauche.

Parmi ses meilleurs amis, Milich compta Picasso, Matisse, Suzanne Valadon, Derain, Dunoyer de Segonzac, Othon Friesz, Pascin, Soutine, Chagall, de Waroquier, Despiau, etc. Sa peinture se rattache à l'Ecole de Paris, en particulier à Cézanne et à l'aile classiciste des peintres issus du mouvement fauve (Derain, Kisling). C'est ainsi une peinture assez conservatrice, qui n'a pas été touchée par le cubisme ou l'abstraction et dont l'aspect le plus intéressant est représenté, dans la collection luganaise, par les cinq aquarelles qui offrent une sorte de vision cristallisée du paysage, inspirée des derniers Cézanne, mais adoucie par une touche plus lyrique et descriptive.

La partie la plus intéressante de la donation est constituée par les œuvres de la collection. On y trouve une marine de 1869 de Jongkind, deux vues de port très belles de Boudin, un paysage de 1884 de Monet, un nu fauve de Matisse, un pastel très attachant (en gris et en rose) représentant une femme à l'ouvrage, de Vuillard, deux vues de la Seine, d'une grande beauté, de Henri Rousseau, un paysage de Derain (d'où, à travers de grands arbres verts, on aperçoit une marine aux couleurs très vives), une gravure originale de Cézanne avec des baigneurs, la «Sieste» de Friesz, un portrait de Milich par Kisling, une aquarelle de Pascin, une femme au café de Rouault (1906), quelques bustes assez traditionnels de Despiau, Gimond, Loutschansky. La collection comprend encore le splendide «Hermitage à Pontoise» de Pissarro, de 1885 (lequel se trouve en dépot au Musée de Berne), un paysage de Gimmi, de petits dessins de Guys, Van Gogh, Tiepolo, Guardi, Lorain, de Waroquier, ainsi que des œuvres d'artistes moins importants tels que Kaiser, Kars, Savin, Orlik.

Les œuvres sont actuellement exposées pendant deux mois au premier étage de la Villa Ciani (une dernière salle est occupée par les plus belles peintures de la collection du Musée: un Tintoret, un Serodine, des Petrini et des Mola). La donation trouvera par la suite un arrangement définitif qui devra, malheureusement, tenir compte de la place restreinte actuellement à disposition de la ville de Lugano. L'importante collection Chiattone, comprenant des œuvres de Boccioni, n'a pu, jusqu'à maintenant, pour les mêmes raisons, être présentée au public. Il serait souhaitable, par exemple, de déplacer la collection de peintres tessinois contemporains dans un autre édifice, ce qui permettrait de gagner tout un étage à la Villa Ciani.
G. Sch.

Ausstellungen

Basel

Alberto Giacometti
Kunsthalle
25. Juni bis 28. August

In den Räumen, in denen 1950 die erste größere Einzelausstellung Giacomettis stattgefunden hatte, ist heute die Gedächtnisausstellung eingerichtet. Bei der Auswahl haben sich die Veranstalter auf Werke beschränkt, die sich in Schweizer Privatbesitz befinden. Daß dabei das plastische Werk mit 88 Ausstellungsnummern in seinen Hauptzügen vollständig vertreten ist, daß zudem 44 Bilder und über 100 Zeichnungen zusammenkamen, mag uns für das bemühende Spiel um die Giacometti-Stiftung in Zürich entschädigen. Wie wesentlich diese Stiftung ist, müßte zumindest jetzt allgemein deutlich werden, wo sie (mit etwa zwei Dritteln des Ausstellungsgutes) den Grundstock liefert und es überhaupt erst möglich macht, daß einer der größten Künstler des Jahrhunderts in seinem Lande mit einer angemessenen Gedächtnisausstellung geehrt werden kann.

Die 238 Werke füllen die ganze Kunsthalle. Locker gestellt, so daß sie ihre ganze räumliche Kraft entfalten kann, nimmt die Plastik die unteren Räume ein; parallel dazu verlaufen die Zeichnungen. (Es darf nebenbei bemerkt werden, wie fabelhaft die Räume der Kunsthalle wie allen anderen auch dieser Ausstellung zustatten kommen: von welchem neueren Ausstellungsbau aus unserem Umkreis dürfte man das behaupten?)

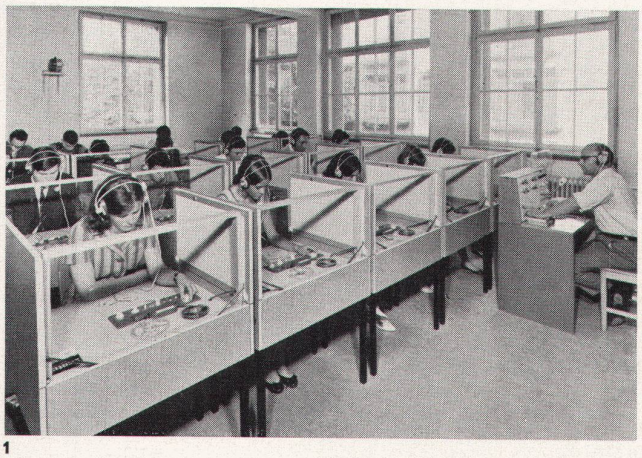
Man hat sich in den letzten Jahren an dichtgestellte Giacometti-Ausstellungen gewöhnt. Als erster hat Giacometti selbst vor vier Jahren seine drei Räume in der Biennale zu einem sattverwobenen Gesamtkunstwerk gemacht. Im Großen hatte er damals das gleiche getan, was er mit seinen «Places» zu tun pflegte, auf denen er verschiedene kleine Figuren vereinigte: durch das Nebeneinander verschiedener Maßstäbe formte er den Raum zwischen den Plastiken fast gewaltsam nach seinem Willen. Später hatte man bei Beyeler und dann im Zürcher Landolt-Haus erfahren können, welche Macht diese dünnen Gestalten in engem Raum entfalten. Die jetzige Aufstellung zeigt, daß die Spannung dieser Figuren auch über große Distanzen trägt.

Die Ausstellung ist meisterhaft eingerichtet, ohne die geringste Selbstgefälligkeit ganz darauf angelegt, dieses auf großartige Weise bescheidene Werk selbst sprechen zu lassen. Eine glückliche Idee war es auch, für einmal die Bilder von den Plastiken zu trennen: im großen oberen Saal vereint, bilden sie für sich allein eine beeindruckende Ausstellung.
c. h.

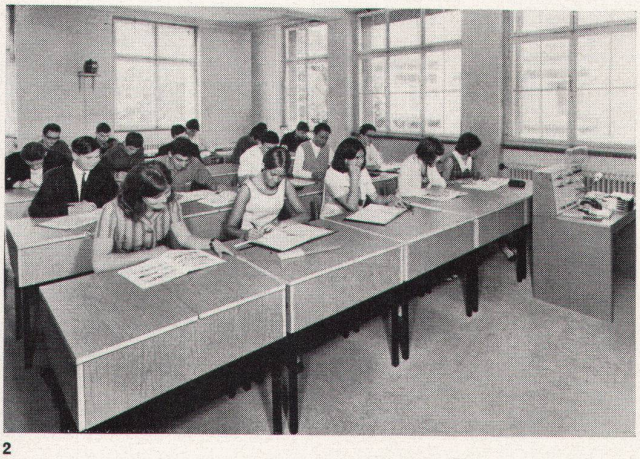
Die 8. Didacta
Mustermesse
24. bis 28. Juni

«Didacta» nennt sich die internationale Fachmesse für Lehrmittel aller Unterrichtsstufen und Fachrichtungen. Sie hat für ihre 8. Veranstaltung die Hallen der Schweizer Mustermesse in Basel gewählt. Damit bot sich für die Schweiz eine außerordentliche Gelegenheit, die neuen Lehrmittel und Lehrmethoden auf breiter Basis und praktisch kennenzulernen. Denn es wurde jedem Betrachter dieser Ausstellung deutlich, daß das Land Pestalozzis hier in einen gewissen «Cultural Lag» geraten ist.

Ein kluger Pädagoge hat einmal gesagt: «Pädagogik ist nichts anderes als die Einsparung von Zeit.» Auf die Einsparung von Zeit sollte sich das gesamte



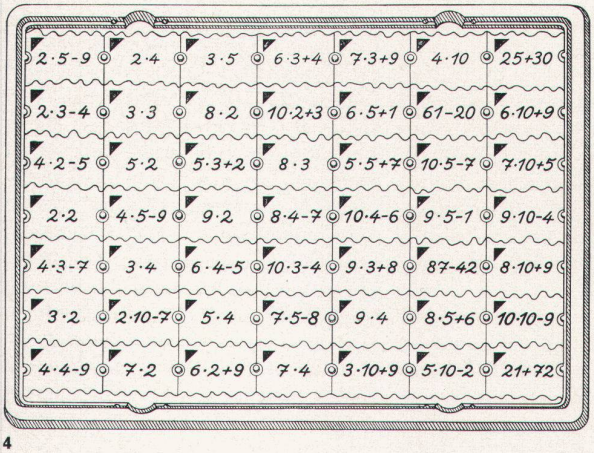
1



2



3



4

1
Rank-Sprachlabor in Betrieb

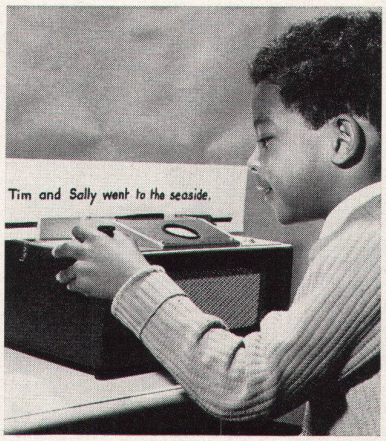
2
Rank-Sprachlabor verwandelt sich in eine gewöhnliche Schulklasse

3
Elektron-Sprachlabor verzichtet auf Zwischenwände

4
Die Schularbeiten brauchen nicht korrigiert zu werden: wenn alle Plättchen eingesetzt sind, ist die Aufgabe richtig gelöst

5
Language Master eignet sich besonders für sprechbehinderte Kinder. Die vorgedruckte Karte löst durch Einstecken das zugehörige akustische Programm aus

Photo: 5 Fox, London



5

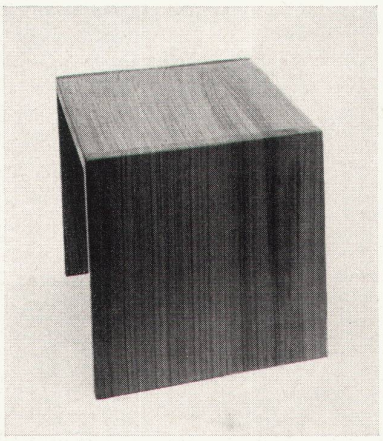
Bestreben der Unterrichtsbehörden und der Lehrer richten. Was nützen uns die schönsten Schulhäuser der Welt, wenn die verkritzelten und beschnitzten Schulbänke von der ungeheuren Langeweile zeugen, welche darin herrscht? «Ich fühlte mich als zwölfjähriger Schuljunge keineswegs verschlafen und dumm, aber oft ungemein gelangweilt, während sich der Lehrer mit denen herumschlug, die nicht recht nachkamen» – so schrieb C. G. Jung in seinen Memoiren.

Die Hilfsmittel der modernen Schule gehen vom traditionellen Demonstrationsobjekt, Bild oder Schulbuch, über das Experiment, die Projektion, den Film und die auditiven Programme zu den Lehrmitteln von gesteigerter Information: Da ist das «Practic Book», eine Kombination aus Lehrbuch und Experiment, in dem auf den einzelnen Seiten des Buches, die mit durchsichtigen Folien bedeckt werden, Schaltungen aufgebaut werden. Auf diese Weise läßt sich Schwachstrom- und Halbleitertechnik autodidaktisch erlernen. Sodann kommen die audio-visuellen Mittel, wobei Lichtbild und Lehrvortrag kombiniert sind. Einen weiteren Schritt bedeutet das Sprachlabor, die audio-aktive Methode, bei welcher der Lernende zum Mittun aufgefordert wird, sei es, indem er das Tempo reguliert und Wiederholungen verlangt, sei es, daß er selber Worte und Sätze spricht, die dann auf Band festgehalten sind. Dieses Sprachlabor kann durch Programme von erklärenden Bildern und Skizzen ergänzt sein, womit nochmals eine höhere Stufe informatorischer Intensität geschaffen wird. Schließlich nähern wir uns der «Lehrmaschine», welche sich gegenüber den bisherigen «linearen» Methoden dadurch auszeichnet, daß sie «verzweigte» Programme aufnehmen kann, so daß die Darbietung je nach den richtigen oder falschen Reaktionen des Schülers eine unterschiedliche Fortsetzung findet. Der Schüler wird von Zeit zu Zeit aufgefordert, unter verschiedenen möglichen Antworten eine zu wählen; wählt er richtig, so schreitet der Unterricht rasch fort, wählt er falsch, so wird auf seinen Denkfehler eingegangen und das Problem noch einmal von einer anderen Seite her aufgerollt.

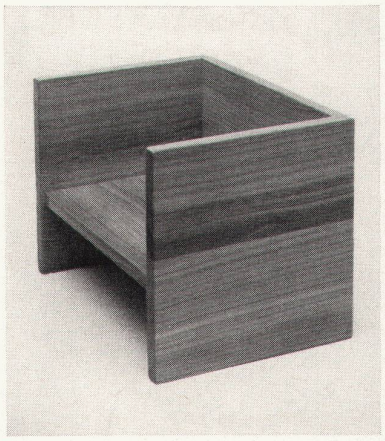
Niemand verlangt, daß heute schon jede Lehrstunde mit einem solchen mechanisierten Unterricht ausgeführt wird. Dem wären zwar wohl unsere Kinder, nicht aber die Lehrer gewachsen, die den Unterricht programmieren und überwachen müssen. Jedoch sollte eine Schule, die Sprachunterricht gibt, heute mindestens einen als Sprachlabor eingerichteten Klassenraum aufweisen, in welchem Phonetik geübt werden kann.

Die gegenwärtig hergestellten und an der Didacta gezeigten Sprachlabors orientieren sich weitgehend an der konventionellen Klasse von ungefähr dreißig Schülern und bemühen sich, auch äußerlich wie eine Schulklasse auszusehen. Es könnte aber die Zeit kommen, in welcher die Apparaturen nicht mehr vom überkommenen Klassenraum, sondern vielmehr der Klassenraum von den Apparaturen bestimmt wird. Wie ein solcher Raum aussieht, welche optimale Zahl von Schülern er hat, ob er hell ist oder, was wahrscheinlicher, fensterlos – noch weiß es niemand. Aber wie einmal der Tag kam, da nicht mehr der Automotor für Kutschen gebaut wurde, sondern das neue Fahrzeug für Automotoren, so kommt auch der Tag, an welchem unsere Schulhäuser an die neuen Lehrmethoden angepaßt werden müssen.

Doch zurück zu den anderen Teilen der Didacta! Nicht nur die Zeit des Kindes ist kostbar, auch die des Lehrers. Ihm werden viele Erleichterungen zuteil, sei es durch Demonstrationsobjekte, vorgefertigte Experimente, Tabellenmaterial und Bilder. Neben dem Lichtbild ist auch noch die gewöhnliche Schautafel nicht ausgestorben, auf welcher man sehen kann, wie die alten Ägypter eine Pyramide bauten oder die Bevölkerung von Wien vor den Türken zitterte. Diese Tafeln sind, wie auch manche Lichtbilder, noch recht grauslich, und es wäre nicht



6



7



8



9



10



11

Kindergartenmöbel von Asta Berling

6, 7
Mehrzweckmöbel, als Stühlchen oder Tischchen verwendbar

8, 9
Bänkchen; gestapelt: Kastenmöbel

10, 11
Schultisch, mit vielfachen Zusatzmöbeln kombinierbar

überflüssig, wenn sich einmal ein Graphiker oder stilsicherer Zeichenlehrer dieser Druckerzeugnisse annehmen würde.

Daß auch ohne Elektronik noch pädagogische Erfindungen möglich sind, zeigt der «Rechentrainer». Rechenaufgaben müssen in Zukunft nicht mehr vom Lehrer korrigiert werden; der Schüler merkt selbst, ob er etwas falsch gemacht hat. Die Resultate stehen auf einer Platte, die mit jenem Plättchen bedeckt werden muß, auf welchem die Aufgabe steht. Ein nach Art des Yale-Schlüssels geformter Rand läßt ein unrichtig gesetztes Plättchen sogleich anstoßen. «Rechentrainer» dieser Art können auch zur allgemeinen Schulung minderbegabter Kinder verwendet werden.

Bedeutet moderne Pädagogik Zeitersparnis für begabte Kinder, so will sie auch den minderbegabten zu Hilfe kommen. Gerade für sie, so wie auch für körperlich Behinderte und für Blinde, stellt die Didacta eine umfangreiche Auswahl von Lehrmitteln aus. Hier überrascht Asta Berling, die Spielzeugmacherin aus dem Puschlav, mit einem umfangreichen Programm. Es sind Zusammensetzspiele für Gelähmte, leicht zu manipulieren und zur Bewegung anreizend. Sodann instruktive Gegenstände für Blinde zum Betasten und Abzählen-Addieren, Dividieren, Bruchrechnen, elementare Topologie. Zudem hat sie ein formschönes Mobiliar für Kleinkinder entworfen.

Eine Reihe von Sonderausstellungen schließt sich der Didacta an. Die Demonstrationen der Schulmöbelfabrikanten werden ergänzt durch eine kleine thematische Ausstellung, welche Kurt Culetto mit einer Fachklasse für Innenausbau der Gewerbeschule Basel gestaltet hat. Interessant ist vor allem der pädagogische Weg, den er mit seinen Schülern ging: Aus der Analyse vorhandener Schulmöbel, aus den Forderungen der Hygieniker an das Sitzen und schließlich aus den fabrikationstechnischen Möglichkeiten gewann die Klasse die realen Voraussetzungen zum Entwurf eines Schulmöbels. Interessant ist es nun, wie die verschiedenen Lösungen auch unterschiedlich sind in Art und Ausdrucksstärke: vom harmlosen Tisch, der von Schule nichts ahnen läßt, geht es bis fast zur «Schulmaschine» die Stufenleiter einer ungewollten Semantisierung hinauf. – Eine andere Sonderschau zeigt aus dem Fabrikationsprogramm der Metallarbeiterschule Winterthur, an welcher Feinmechaniker ausgebildet werden, physikalische Demonstrationsobjekte für die Gymnasien. Schließlich ist noch eine Schau des Schweizerischen Turn- und Sportmuseums zu erwähnen, mit dem Motto: «Rettet die alten Kinderspiele!» Die überlieferten, meist mit dem Jahresbrauchtum verbundenen und von jeher bei der Jugend beliebten Bewegungsspiele haben zum Teil eine jahrtausendealte Tradition und vermitteln den Kindern wertvolle Lebenserfahrungen. Sie sollten nicht durch das übermäßige Aufstellen von Spielgeräten, Rutschbahnen, Schaukeln und Klettergeräten zum Aussterben gebracht werden.

Die Bedeutung der Didacta wurde dadurch unterstrichen, daß sie in Anwesenheit von Bundesrat Tschudi, dem Vorsteher des Departementes des Innern, eröffnet wurde. Zahlreiche Besucher, vor allem aus dem Ausland, füllten die Hallen des Mustermesse-Neubaues. Ein Katalog von 362 Seiten dient der Übersicht über die Produktionsfirmen. Beim Presseempfang teilte ein deutscher Verleger ein Heft aus mit dem Aufdruck: «Nicht dem stärksten, dem gebildetsten Volk gehört die Zukunft.» Von schweizerischer Seite erhielten wir Journalisten ein Heft des «Schweizer Soldaten». L. B.

Jacqueline Stieger – Alfred Gruber
Galerie Riehentor
11. Juni bis 31. August

Immer wieder haben Künstler in unserem Jahrhundert das Bedürfnis gehabt, nicht «Kunst» zu machen, das heißt etwas, das schon allein durch seinen Namen aus dem alltäglichen Leben in eine angeblich höhere Region entrückt ist. «Gebrauchsgegenstände fürs Leben» nannten Schlemmer und Meyer-Amden das, was ihnen vorschwebte (wobei sie übrigens nicht die Kunst ihres sakralen Gehaltes entleeren wollten – den wollten sie im Gegenteil mit dem Leben enger verbinden –, nur das sakrale Gehabe war ihnen zuviel).
Jacqueline Stieger und Alfred Gruber zeigen in ihrer Ausstellung lauter solche Gebrauchsgegenstände fürs Leben, modellierte, gegossene, geschnitzte, geschweißte; Gegenstände zum Um-sich-Haben, zum Spielen und Sich-Freuen. Von den herkömmlichen Kunstkategorien her gesehen, sind es zwittrige Dinger – halb Plastiken, halb Spielzeuge. Es ist da eine komplizierte, schöne Glocke ausgestellt, eine tönende spinnige Gluggerbahn, und auch das Aushängeschild der Galerie stammt aus diesem Atelier. Am meisten überzeugen die vielen kleinen skurrilen stachligen Gegenstände, die ausgesprochen fetischistischen Gebrauchswert haben (tatsächlich sind auch Taschenfetische ausgestellt). Wunderbar ist auch der heidnische Schmuck, urtümlich und fein zugleich.
In Ateliergemeinschaft entstanden, sind sich die Gegenstände der beiden sehr ähnlich (im Zweifel ist Gruber zugespitzter); und mit Absicht sind sie so durcheinander ausgestellt, wie sie – offenbar aus der reinen Lust am Werken – entstanden sind. c. h.



Kumi Sugaï, Le Matin

Photo: Martin Glaus, Bern

Der Photograph Max Seidel deutet Hieronymus Bosch
Gewerbeschule
11. Juni bis 2. Juli

In der kürzlich eröffneten Reihe der hauptsächlich zum eigenen Gebrauch bestimmten «Vestibül-Ausstellungen» in der Gewerbeschule nahm sich diese merkwürdig aus. Ausgestellt waren die gedruckten Abbildungen eines neuen Buches über Hieronymus Bosch, ergänzt durch eine Anzahl Vergrößerungen. Die Photographien sind vorzüglich, und die Vergrößerungen verhalfen (gerade bei der Detailfülle von Boschs Bildern) zu interessanten Einblicken.
Deswegen war aber der Sinn der Ausstellung noch immer nicht ganz verständlich. Daß Bosch ein großer Maler ist, ist bekannt; daß es jetzt ein gut bebildertes Buch über ihn gibt, ist erfreulich und würde eine Ausstellung beim Buchhändler oder im Schaukasten des Clicheurs wohl lohnen – aber in der Gewerbeschule? – Der (nicht erwähnte) Text des Buches ist von Charles de Tolnay und seit seiner ersten Veröffentlichung (1938) ein Klassiker.
Nun war zu erfahren, daß die im Ausstellungstitel angekündigte Deutung durch den Photographen hauptsächlich darin bestand, die Bildauswahl (zum Teil gegen den Verfasser) so zu beschränken, daß Bosch «dem modernen Menschen in unserer schnellebigen Zeit ohne weiteres verständlich ist». Das ist gut und schön, aber nicht bei einem Buch mit einem wissenschaftlichen Text, der die historischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen zum Verständnis Boschs enthält. Eine solche «Interpretation», die mir durch Zensur vorschreibt, wieviel ich zu verstehen habe, ist eine höchst bedenkliche Sache. c. h.

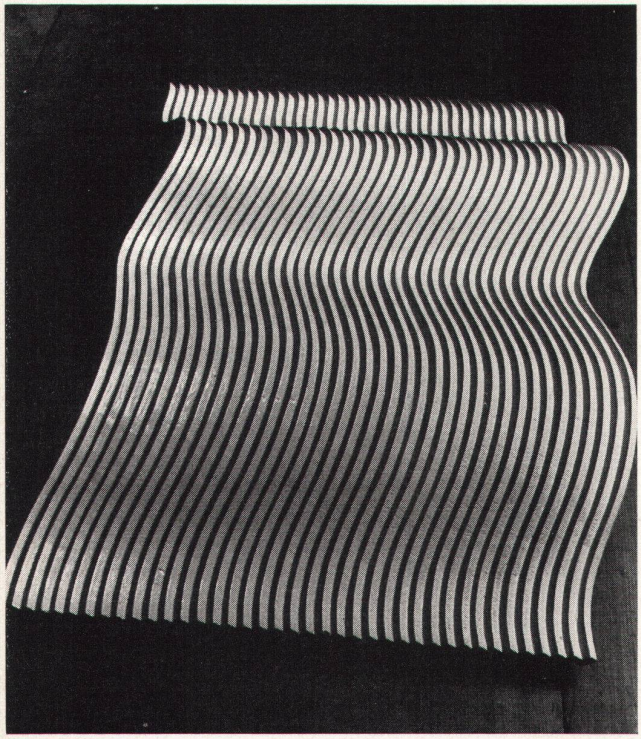
Bern

Kumi Sugaï
Galerie Schindler
18. Juni bis 16. Juli

Die Konfrontation von entgegengesetzten Polen ist ein Kennzeichen fernöstlicher Thematik. Sie besitzt kosmische Dimensionen, indem sie – zeichenhaft umreißend – Absolutes vereinigt: das Gute und Böse, das Männliche und Weibliche. – In den Werken von Kumi Sugaï wird dieses Thema um das Jahr 1957 zum ausdrücklichen bildnerischen Anliegen. Er formuliert es in einer freien, den malerischen Reiz betonenden Pinselschrift. Runde und spitze Formen (Kreise, Dreiecke) stehen zueinander, werden verklammert; geschlossene Gebilde führen in hufeisenförmig geöffnete. Man spricht immer wieder von der erotischen Komponente im Werk Sugaïs; sicherlich – nur muß man diese im weitesten, oben angedeuteten Sinne verstehen.
Ab 1963 – die ausgestellten Werke: Ölbilder, Gouachen und Graphik, datieren von 1964/65 – verfestigt sich das Formgefüge in ein quasi-geometrisches Vokabular. Die in Paris entwickelte Zeichenfiguration erhält nun, bei Akzentuierung der Farbkontraste, teils signalartigen Charakter (zum Beispiel «Autoroute de l'après-midi», «Festival de l'autoroute»). (Als Sugaï 1952 nach Europa kommt, malt er in zeichenhafter, betont malerischer Verfremdung Katzen, Vögel, Fische, Blumen und Pferde.)
Die Zeichensprache Sugaïs hat sich aber nicht wesentlich geändert; sie hat eine der Stilcharakteristik entsprechende Modifizierung erfahren. Die früher relativ offensichtliche Sinnträchtigkeit der Formen wurde nicht aufgehoben, sondern ist verschlüsselt in den Hintergrund getreten: Zuvor getrennt dargestellte Polaritäten sind in ovoide Flächen mit beidseitig auskragenden Wülsten umgewandelt worden; noch bis 1964 isoliert zu einer Einheit verkettete Figurationen, wie Viereck, Kreis und Dreieck, durchteilen nun als sprungfederähnliches Gebilde ein ovales Feld. – Der urbane, technisierte Alltag hat auch auf Sugaï entscheidend eingewirkt. J.-Ch. A.

Markus Rätz
Galerie Toni Gerber
3. bis 30. Juni

Markus Rätz (geboren 1941) gehört zu den begabtesten der jungen Berner Künstler. Seine Holzplastiken und -reliefs sind das Produkt einer Mischung von Irrationalität im Empfindungsbereich



Markus Rätz, Welle, 1966.
Photo: Balz Burkhard, Bern

und Rationalität im gestalterischen Vorgang: Objektivationen visueller, teils einem Bewegungskontext entnommener Momente. Die konzentrierte Umsetzung der Bewegung in ein plastisches Äquivalent wird dabei zu einem wesentlichen Anliegen. Zu unterscheiden sind Gebilde in der Art einer Welle oder eines Rauchkringels, sodann perspektivisch umrissene, jedoch gänzlich flach gehaltene Schachteln (neben Flächenelementen unbestimmten Charakters) mit eingefügten Holzzapfen.

In den beiden ersten Formtypen wird die Bewegung durch enges Aneinanderreihen annähernd paralleler Rillen suggeriert, wobei der einzelne Rillenverlauf der Gesamtform entspricht. Im zweiten Typ ist das Grundelement statischer Natur und wird dadurch zum Träger eines Bewegungsmomentes: eine enggruppierte Zapfenzunge, die über den Reliefrand hinausgreift, oder die Anordnung der Zapfen in der Art einer konzentrischen Bewegung.

In den Schachtelgebilden stellt sich das Problem auf eine andere Weise: Die in gleichen Abständen gesetzten Zapfen nehmen jeweils für eine der drei dargestellten Seiten eine verschiedene Richtung ein, so daß sich eine quasi räumliche Ansicht des Reliefs ergibt.

Bezeichnend ist auch die Farbgebung, die nicht eine dem Thema entsprechende Funktion besitzt, sondern sich auf die Banalität der Motive bezieht. So findet sich Hellblau neben Rosa, Hellgrün, Gelb und Weiß (als einzige Farbe, die auf die Ebene des thematischen Anliegens führt). – Markus Rätz war von 1961 bis 1963 Lehrer und lebt seitdem als freischaffender Künstler in Bern. J.-Ch. A.

Biel

4. Schweizer Plastikausstellung

Kongreßhaus
11. Juni bis 25. Juli

Die jeweils im Abstand von vier Jahren abgehaltene Bieler Plastikausstellung ist zu einer wichtigen Institution geworden, die von den Behörden – Stadt, Kanton, Bund – und von privater Seite gehörig subventioniert wird. Die zwei Hauptpunkte des Reglements bestimmen ihr Bild: Teilnahmeberechtigt sind Schweizer Plastiker und solche, die seit längerer Zeit in der Schweiz wohnhaft sind; zugelassen sind Werke aus den jeweils vier vorhergehenden Jahren. So wird die Veranstaltung zu einer Bilanz und – durch die Teilnahmebeschränkung – zu einem regionalen Bild, in dem auch der von außen kommende Blutzufluß zu seinem Recht kommt.

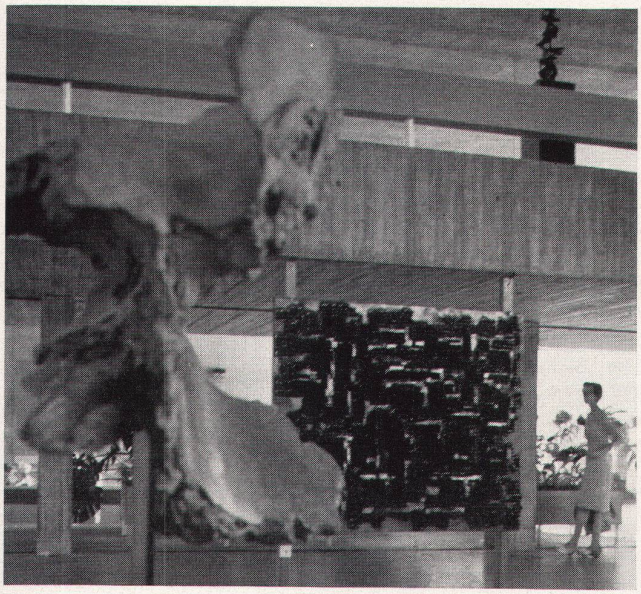
Bei der Vernissage gaben der Bieler Stadtpräsident Fritz Stähli und der Präsident des Organisationskomitees, Dr. Justus Imfeld, Ziffern bekannt – Zeitaufwand, Gewichte, Mitarbeiterstab –, die die materielle Größe des Vorhabens illustrieren, das mit einem sympathischen Verzicht auf die üblichen großen Trompetentöne auskommt. Marcel Joray, der Initiator und Motor der Institution, machte die große Zahl der Anwesenden – unter denen die Leiter der großen Schweizer Museen und Ausstellungsanstalten durch Abwesenheit glänzten – mit der Stiftung eines Preises von Hans Arp und seiner Gattin bekannt. Arp, der einen Tag vor der Eröffnung der Bieler Ausstellung ins Grab gelegt worden war, hatte die Absicht, die Preise, die eine sechsköpfige Jury bestimmt hatte, selbst zu übergeben. Sechs Schweizer Künstler wurden im gleichen Rang mit einem Betrag von je Fr. 10000.– ausgezeichnet: Hans Aeschbacher, Raffael Benazzi, Bernhard Luginbühl, Robert Müller, André Ramseyer und Erwin Rehmann. Nach einer brillanten Einführung in die Ausstellung und der Würdigung der drei den Mittelpunkt der Ausstellung bildenden, jüngst verstorbenen Bildhauer Hans Arp, Alberto Giacometti, Zoltan Kemeny und des eingeladenen Italieners Francesco Somaini übergab Marcel Joray die Preise an die Erwählten.

Glücklich war die Wahl des Ortes für die Ausstellung, das kurz vor seiner Vollendung stehende, vom Bieler Architekten Max Schlup entworfene, mitten in der Stadt liegende Kongreßhaus. Es enthält einen Kongreß- und Konzertsaal, ein – originelle, aber sympathische Kombination – Hallenschwimmbad, eine Reihe kleinerer Räume und ein umfangreiches, differenziertes Treppenhaus mit Foyers. Ein aus klarer Vorstellung entstandener vortrefflicher Wurf, von dem es in den Eröffnungsreden hieß, es handle sich um eine «so kühne und doch gediegene» Architektur. Die Plastiken waren zum größeren Teil im Erdgeschoßfoyer untergebracht, das mit dem Blick ins Hallenschwimmbad sich nach dem breiten Treppenlauf öffnet, und in den anliegenden Umgängen. Ein weiterer Teil auf dem vorgelagerten, teils offenen, teils gedeckten, auf der Höhe des Foyers liegenden Eingangsplateau. Weitere Teile in einer kleinen, an das Schwimmbad anschließenden Gartenanlage und auf einem ungeformten, unmittelbar neben einem Parkplatz liegenden Gelände. Was im oder unmittelbar am Gebäude stand, fügte sich ausgezeichnet den Räumen und Raumfolgen ein, was zum guten Teil damit zusammenhängen mag, daß Schlups Architektur trotz aller Mächtigkeit im einzelnen sehr fließend – schon durch die große konkave Decke – und transparent ist. So haben die Dinge lebendiges Licht. Eine andere Form der Integration von bildender Kunst und Architektur kommt zustande, als man sie beispielsweise von der St. Galler Hochschule her kennt. Wie uns scheint natürlicher, weil weniger unbeugsam geplant, weniger emphatisch.

Den Maßstab für die gesamte Ausstellung setzte die den Mittelpunkt bildende Gruppe mit Werken von Arp, Alberto Giacometti, Kemeny und – in gewissen Abstand – Francesco Somaini; als nicht der Jury unterworfen, eigentlich außerhalb des Ganzen stehend. Von Arp eine besonders ausgewogene, blühende Auswahl, umgeben von fünf stürmischen Reliefs Kemenys, eine wahrhaft wunderbare Konfrontation. In einer primitiven Raumzelle vier kleinere Arbeiten Giacomettis, neuer Kontrast und neues Zusammenspiel. Diesen dreien gegenüber hatten die fünf dynamisch-expressiven Bronze- und Eisenplastiken Somainis keinen ganz leichten Stand; gewiß, sie sind stark in Form und Technik, überzeugend in der Konzeption, aber ihre fanfarenhafte Eleganz reicht nicht in die und kommt wohl kaum aus den Tiefen, aus denen etwa Arp und Giacometti heraufsteigen. In der Nähe dieses Zentrums waren Robert Müller und Raffael Benazzi zu finden. Robert Müller mit verfremdeten Gestalten, die nicht zu seinen besten Werken gehören, Benazzi mit Muschel-



1



2



3

und Ohrgebilden und – im kleinen Parkgelände – mit einem höchst merkwürdigen «Loch; Versuch einer unterirdischen plastischen Bewegung» in verschlungenen Formen, halb Kanalisationssystem, halb aufgedeckte Gehirnwindungen. Ein einmaliger Versuch, der mehr erschreckt als überzeugt.

Um mit den Preisgekrönten fortzufahren: von Luginbühl außen auf dem Eingangsplateau neben zwei kompakten älteren Arbeiten (von 1964) zwei aus jüngster Zeit stammende, in den Maßen enorme rote Eisenkonstruktionen, sehr vielteilig und einfallsreich – aber doch megalomanisch; man frägt sich – wie übrigens sehr oft in der Kunst von heute –, ob nicht das Ausschweifen in die Riesenformate ein «escape» vor der eigentlichen Konzentration ist. Diese Frage erhebt sich auch angesichts der imponierend ausgeführten «Zweiteiligen Skulptur» Oedön Kochs. Von den Preisgekrönten sind Hans Aeschbacher mit einer sehr sauber gearbeiteten, aber fast etwas zu sehr geglätteten kubisch reichen Stele, Ramseyer mit Kreis- und abgeleiteten Kreisformen und Rehmann mit befremdenden Schuppengebilden und einem nicht sehr überzeugenden «Brunnentisch» vertreten.

Die gesamten Einsendungen vermittelten im wesentlichen das bekannte Bild der heutigen Schweizer Plastik mit ihren verschiedenen, der allgemeinen Entwicklung entsprechenden Strömungen. Mengenmäßig vorherrschend die verschiedenen Spielarten des Ungegenständlichen, unter anderem mit Werken von Hans Fischli, Oedön Koch, Pierino Selmoni, Katharina Sallenbach, Friedrich und Werner Witschi, André Gigon als den Vertretern strenger Formgebung, Oscar Wiggli, Serge Brignoni, Arnold d'Altri, Condé als den Repräsentanten der freiexpressiven Abstraktion. Bill, Bodmer, Linck, Monney oder Poncet waren nicht beteiligt. Unter den Figuralen machte eine dumpfe, halbliegende Gestalt von Jakob Probst, dem 1965 Verstorbenen, Eindruck. Wenig überzeugend die kleine, vor allem in Bern beheimatete Op-Art-Gruppe – trocken, teils verspielt, teils mit, wie uns scheint, zu leicht gemachter Vereinfachung. Daneben wenige Beispiele des Kinetischen mit Willy Weber, Bern, und Willi Gutmann, bei dem das Kinetische mit dem Statischen verbunden ist. Ebenso zwischen den Möglichkeiten Maria Vieira, bei der, auf hohem künstlerischem Niveau Einfall und formale Sensibilität immer neu intensiv zusammenspielen.

Auch in Biel zeigt es sich, daß selbst der vierjährige Abstand eine, entwicklungsmöglich gesehen, knappe Spanne ist. Das diesjährige Gesamtbild ist dem vor vier Jahren überraschend nahe. Trotzdem ist es wohl richtig, in solchen Abständen Bilanz zu ziehen, da es ja nicht darauf ankommt, daß ständig Sensationen aus der Überraschungskiste gezogen werden. Entscheidend, auch für die ganze künstlerische Entwicklung, bleibt vielmehr der innere Reifeprozeß der einzelnen Künstler, der zugleich die Saat für das Kommende bildet. H. C.

1
Kongreßhaus in Biel. Kongreßsaalflügel mit Plastiken von Bernhard Luginbühl

2
Foyer mit Eisenplastik von Somaini und Relief von Kemeny

3
Raffael Benazzi, Loch. Beton

Photos: Claude Fleury, Biel

Genève

Alexandre Calder

Galerie Krugier & Cie
du 9 juin au 30 juillet

Rétrospective condensée – surtout si on la compare à celle qui fut organisée l'an dernier à Paris au Musée d'Art Moderne – mais bien intéressante à la Galerie Krugier en ce début d'été. De vastes locaux permettent en effet d'abriter d'importantes collections et des pièces d'une dimension respectable, et l'ensemble, par son nombre et sa variété, en montrant bien des aspects de l'œuvre de l'artiste, crée dans sa diversité l'ambiance de féerie à laquelle on est habitué.

On s'est arrêté avec plaisir et curiosité aux petits bronzes de 1930, marqués encore par les influences des maîtres du début du siècle, Calder avant Calder, et qui permettent de mieux mesurer encore le chemin parcouru par le sculpteur le plus original de notre temps. On a attaché la même importance aux ancêtres des mobiles actuels, les mobiles de bois exécutés en 1935 et qui forment le maillon, la charnière plutôt entre les deux extrêmes de la chaîne qui conduit l'artiste de ses débuts à l'éclatant épanouissement de la maturité. Une maturité qui se prolonge sans faiblesse, ainsi qu'en témoignent les œuvres récentes. Suspendus ou posés en équilibre sur un pivot, les mobiles, géants ou ramenés aux dimensions d'un objet moyen, déploient les effets de leur magie frémissante dans la gaie polychromie de leurs feuilles de métal peint. Stabiles, totems (le Chasse-neige), monstres puissants et noirs, débonnaires pourtant sous leur tête pointue, apportent un contraste heureux de massive solidité dans tant d'effluves aériens. Calder ou le génie de la jeu-

nesse. Il faut souligner les effets bienfaisants d'un art sans théorie sinon sans esprit, fruit d'un sens créateur hors du commun qui s'épanouit dans l'humour et la joie. Ce plaisir de vivre et de s'exprimer qui s'imprègne dans tout ce qui émane de ce poète pur, nous le retrouvons dans les grands dessins aux encres de couleur que Calder trace sur le papier avec un air d'être en vacances, avec une liberté de style et d'invention qui une fois de plus donnent la mesure de la fertilité de son inspiration et de son indépendance d'homme libre. G. Px.

Lausanne

2e Salon international de Galeries pilotes

Musée cantonal des Beaux-Arts
du 12 juin au 2 octobre

Inauguré pour la première fois, non sans éclat, en 1963, le Salon international des Galeries pilotes a rouvert ses portes. On en connaît le principe. Sur invitation, et moyennant certaines conditions, un certain nombre de galeries des pays les plus divers sont appelées à y présenter les œuvres des artistes qu'elles soutiennent, l'évidence impliquant que ne peuvent être considérées comme pilotes que les galeries dont l'activité consiste à révéler et défendre les nouveaux talents, contribuant par là hautement à la vitalité de l'art contemporain. Nous avons déjà eu l'occasion, il y a trois ans, d'exprimer les réserves que nous inspirait l'aspect ouvertement commercial d'une telle formule. Nous n'y reviendrons donc pas, si ce n'est pour en constater certains inconvénients auxquels il est difficile de remédier. Cette année, seize galeries ont répondu à l'appel (contre dix-huit en 1963), représentant cent-cinquante artistes de vingt-cinq nationalités différentes. Quatre sont à Paris, deux aux Etats-Unis, une au Japon, une au Brésil, Prague et Zagreb représentant les pays communistes, les autres se répartissant dans différents pays d'Europe occidentale. Par rapport au précédent, ce deuxième salon a paru plutôt sage. En fait, il est d'un niveau moyen, sans surprise et sans révélation d'envergure, et le panorama forcément incomplet, fragmentaire, qu'il propose de la création actuelle en souligne le caractère conventionnel. C'est le défaut de certaines des manifestations collectives axées sur l'actualité, et la Biennale de Venise n'y échappe pas non plus, bien que cette dernière, dans son ampleur et sa richesse, nous réserve toujours au moins un ou deux morceaux de choix. La formule elle-même enfin ne permet pas d'éviter un certain désordre caractérisé par la présence d'œuvres d'un même artiste dans deux secteurs différents, ce qui est le cas pour cinq d'entre eux.

Il n'en reste pas moins que ce salon permet de présenter un aperçu assez copieux d'œuvres d'artistes contemporains dont beaucoup, sans cela, ne pourraient être vues à Lausanne. Certains exposants ont l'avantage de montrer des artistes de leur pays. C'est le cas de la galerie brésilienne qui nous fait connaître entre autres les créatures d'aluminium de Lygia Clark, les personnages fantômatiques de José Maria, ceux très stylisés de Martins Aldemir et les compositions hautement décoratives de Raimundo de Oliveira, le seul d'ailleurs en qui on reconnaisse quelque caractère national. La représentation de Dilexi Gallery (San Francisco) est entièrement américaine, ce qui est assez rare, et se fait remarquer par l'esprit cohérent des diverses recherches confrontées: éléments d'aluminium peint rappelant les formes industrielles, figure de plexiglas remplie d'eau, peintures aux larges taches géométrisées. Même remarque pour la Galerie Haaken dont tous les artistes sont norvégiens. On y retrouve les tableaux assemblages de Rolf Nesch, avec des artistes qui nous sont moins connus et méritent de l'être, tels Gunnar S. Gundersen, compositions abstraites aux tons francs et aux contours dépouillés, et Johs Rian, qui par la peinture sur la toile imite les déchirures du papier. La Galerie Schoeller junior de Paris présente des artistes connus, entre autres René Duvillier et Messagier dont se réclame également la Galerie New-Smith de Bruxelles, Castillo également présent à la Galerie Krugier de Genève, plusieurs très belles compositions de Claude Bellegarde, et des toiles d'une vigoureuse inspiration sociale de J. Grindberg. On relève en passant les sculptures flottantes de Marta Pan (Galerie Arnaud, Paris), les réminiscences boschiennes d'Erich Brauer et les encres de Sonderborg (Galerie Flinker, Paris), Capogrossi, Fontana, Gentilini, Remo Bianco, Scanavino chez Cardazzo (Milan-Venise) et une belle brochette de Japonais qui montrent pour la plupart un vif intérêt pour l'aluminium et l'émail plastique dont ils tirent un excellent parti en peinture.

Une certaine esthétique américaine se confirme à nouveau chez Betty Parson où domine un nouveau style décoratif toujours assez proche de la peinture de signaux. César, Ipoustéguy, Alicia Penalba et Roël d'Haese sont les vedettes de Claude Bernard (Paris), spécialisé dans la sculpture, mais qui montre aussi des peintres intéressants de la nouvelle figuration avec Richard Lindner, James Mc Garrell et Antonio Segui. A noter encore la Galerie Spiegel de Cologne qui a eu la bonne idée de mettre l'accent sur une large présentation de E.W. Nay, amples et puissantes compositions aux tons purs limités, mais qui eut pu se dispenser d'ajouter un échantillonnage d'œuvres mineures de peintres aussi importants que Max Ernst, Ben Nicholson, Vasarely et Horst Antes. Comme on pouvait s'y attendre, l'Art Centrum, de Prague, constitue un cas particulier. C'est plus qu'une galerie, un centre d'art géré collectivement pour l'élargissement des contacts entre l'art tchécoslovaque et les mouvements de l'étranger. Les envois des douze artistes, peintres et sculpteurs, confirment la victoire de l'influence occidentale. Tous se réclament des différentes tendances du mouvement international et s'expriment avec talent. Signalons l'expressionnisme surréalisant de Brunowsky et de Hloznik, l'antimachine de bois de Preclik, et les sculptures verticales en verre de cristal de Roubicek, qui, à défaut d'originalité, montrent que le pas est définitivement franchi. G. Px.

Peintures de feu d'Yves Klein

Galerie Bonnier
du 2 juin au 30 août

En 1964, la Galerie Bonnier avait présenté un significatif ensemble des «empreintes», l'une des étapes essentielles de la courte mais éblouissante carrière d'Yves Klein. Elle nous présente cet été avec une ample sélection des «peintures de feu» les témoignages d'une autre phase de ses recherches, la dernière qu'il ait eu le temps de mener à son terme. Des quatre éléments qui toujours se sont retrouvés au sein des préoccupations de l'homme, le feu revêt une signification particulière qui n'a pas échappé à Yves Klein dont l'acuité de perception était exceptionnelle. Il l'inclut dans le processus de sa logique personnelle et l'incorpore dans ses moyens d'expression comme un retour aux sources, le feu étant à l'origine de toute civilisation. L'empreinte du feu. Muni d'un lance-flamme, Klein peint, dessine littéralement sur des feuilles d'un papier spécial, des apparitions, des formes, de mouvantes nappes brunes dont les jeux sont d'une étrange subtilité. On est en effet surpris de l'aisance apparente avec laquelle l'artiste a su faire, d'un objet aussi lourd et encombrant que cet énorme chalumeau, un instrument aussi souple. La fureur ou la légère caresse de la flamme ont laissé des traces de toute une gamme d'intensités, soulignant docilement les intentions dans une parfaite composi-

tion. Dans une première série, seul le feu intervient. Dans une autre, il est associé à l'eau ou à la peinture qui sous son action font apparaître, dans des taches éclatées, des signes différents. Les multiples tons de brun, de sienne brûlée qui vont s'irisant et contrastent avec les réserves de papier à peine teinté forment des camaïeux d'une étonnante fluidité – harmonies auxquelles, dans les autres cas, les rehauts de couleur donnent un accent lyrique qui ne manque pas de puissance. G. Px.

Luzern

Pierre Dmitrienko
Galerie Räber
23. Mai bis 6. Juli

Immer deutlicher wird eine Art «Programm» der jungen Galerie Räber sichtbar: es soll eine Schweizer Filiale des Pariser Galeriebetriebs geschaffen werden. Damit wird die Frage aufgeworfen, ob Paris (neben New York und London) als internationale Kunstmetropole wirklich ausgespielt hat oder ob dort noch Weichen gestellt werden. Letzteres, so scheint es, ist kaum der Fall. Räber geht mit Geschmack vor; er bietet elegante, kultivierte, im vorliegenden Fall sogar geistig anspruchsvolle Kost, aber es fehlt das, was man geistige Unruhe, Unmittelbarkeit in der Auseinandersetzung mit der Problematik der Zeit nennen könnte.
Nach Féraud und Istrati werden Werke des 1925 in Paris geborenen und dort (abwechselnd auch auf den Balearen) lebenden Russen Pierre Dmitrienko gezeigt. Die Schau beschränkt sich auf eine Zusammenstellung von Werken der vergangenen zwei Jahre. Sie kreisen um ein einziges Thema: Ovalformen, transparent leuchtend, dominieren das Bildgeschehen; gelegentlich treten sie paarweise auf, zumeist aber bleiben sie die einzige wahrnehmbare Form, die aus dem – oft in eine untere und eine obere Farbzone unterteilten – Hintergrunde hervortritt, oder besser: hervorschwebt. Zunächst sind diese Ovale innerhalb des Bildes besonders differenzierte, monochrom durchmodulierte Farbzonen, die – so seltsam es tönt – mit äußerster Präzision Unbestimmtes, Verschwommenes, Ungreifbares beschwören; also Ferne, Weite suggerieren. Auf transparenten Bildschirmen aufgefangene Gestirnslandschaften sozusagen.
Die Bildtitel bringen diese Ovalformen in einen weiteren und entscheidenden Assoziationszusammenhang: Ur-Figurationen des menschlichen Gesichts sind offenbar gemeint; Zeichen für menschliche «Präsenz» (die meisten Bilder heißen «Présence»). Man hat Sonne und Mond seit Urzeiten mit menschlichen Attributen (Augen, Nasen, Mündern) versehen; hier erreicht die in unserer Erfahrung tief verwurzelte kosmische Verwandtschaft von Mensch und Gestirn eine geistreiche und, wie uns scheint, tiefsinnige Interpretation. Das Problem war zweifellos auch einem Klee oder Kandinsky vertraut; es wird hier aber in durchaus neuer Weise gestellt. Es werden menschliche Gemütslagen und Charaktere wiedergegeben, oder vielmehr: evoziert. Dabei wird aber auf jede physiognomische Artikulierung und Präzisierung verzichtet, so daß Dmitrienkos Figurationen ihre seltsame kosmisch-humane Ambivalenz bewahren; der Faktor des Ironischen, Karikaturhaften (Klee zeigt, daß er durchaus eine spirituelle, metaphysische Dimension eröffnen kann) tritt hier nicht in Aktion. – Titel wie «L'Employé», «Jeune fille rougissante», «Attendant» oder «Identité judiciaire» zeigen, in welcher Richtung die völlig ungegenständlich, rein piktural präzisierten Ovalformen Assoziationen auslösen können. S. v. M.

St. Gallen

Serge Poliakoff
Kunstmuseum
11. Juni bis 31. Juli

Poliakoff ist ein überraschender Künstler, denn seine Ausstellungen entsprechen nie der Vorstellung, die man sich im voraus macht. Wenn seine Bilder in der Erinnerung zu einem «typischen Poliakoff» zusammenwachsen und man eine Ausstellung vieler ähnlicher Bilder erwartet, ist man überrascht, wenn jedes einzelne Werk ungewöhnlich wirkt und der «typische Poliakoff» nicht zu finden ist. Auch überrascht gegenüber der Eleganz der Erinnerung die Herbheit jedes einzelnen Bildes.
Der Maler und der Konservator haben die Hängung der St. Galler Ausstellung gemeinsam besorgt, und das Ergebnis war glücklich. Auf das Konto des Konservators dürfte gehen, daß die 130 Bilder so auf die Räume verteilt waren, daß das beste Licht auf die früheren und mittleren Werke fiel. Das war gut – nicht weil die späteren schlechter wären, sondern weil bei ihnen (da leichter verfügbar) die Auswahl nicht gleich straff war wie bei den früheren.
Die St. Galler Ausstellung hat an ihrem Ursprung mehr und Handgreiflicheres als nur ein allgemeines Kunstinteresse: es dürfte in der Geschichte der St. Galler Ausstellungen zum erstenmal vorkommen, daß ein so respektabler Teil einer Ausstellung aus Ostschweizer Privatbesitz bestritten werden konnte.
Von früheren Ausstellungen her ist bekannt, daß Poliakoff es liebt, die Feierlichkeit seiner Bilder noch zu steigern, indem er einzeln geschaffene Werke zu Triptychen zusammenfaßt; ein großes rotes hat Poliakoff zur Ikone, ja zum Altarbild gemacht, indem er eine Reihe kleinster Bildchen als Predella darunter anordnete. Er ging sogar so weit, aus 13 Bildern eine ganze Ikonostase, eine Bilderwand, zu komponieren: allerdings so, daß die Bilder nicht einfach hingepflastert waren, sondern zusammen etwas Neues ergaben. Es waren übrigens lauter leuchtende Temperabilder, deren mittlere Komposition durch eine dunkle Zone gerahmt war, die genau kräftig genug trennte, um jedem Bild den genügenden Ausstrahlungsraum freizuhalten.
Die ruhige Strahlung ist überhaupt die entscheidende Kraft dieses Künstlers, in dessen Bildern keine Geschehnisse abzulesen sind. Es sind mit menschlicher Gegenwart erfüllte Zustände, an denen sich der Betrachter bereichern kann: darin liegt die innere Verwandtschaft mit Giotto und Piero della Francesca, die Prof. Schulze-Vellinghausen in seiner Eröffnungsansprache behauptete.
Es war nicht «auch eine Poliakoff-Ausstellung», die in St. Gallen stattgefunden hat, sondern eine sehr wesentliche, in der man das künstlerische Format dieses großen Malers so rein erleben konnte wie noch selten. c. h.

Uster

Henri Schmid
Gemeindehaus
5. bis 19. Juni

Henri Schmid zeigte eine kleinere Auswahl von Aquarellen, Ölbildern und Radierungen, hauptsächlich Landschaften aus Spanien und dem Nordteil des Kantons Zürich, wo er die ihm gemäßen Motive findet: offene Flächen, an deren Rand die Siedelungen stehen; Wechsel von leerem Raum und gedrängter Häufung; die Kargheit trockener Flächen. Das Klimatische zu erfassen, in feinen und unauffälligen Andeutungen die Einheit von Morphologie, Atmosphäre und Licht anschaulich werden zu lassen – diese Aufgabe stellt sich der Maler vor immer neuen Landschaften, die ihm auf seinen Reisen zum Erlebnis geworden sind. Henri Schmid verfügt dafür über zusehends differenzierte Mittel, und das Besondere seiner Bilder liegt wohl darin,

daß er eine jede Farbe so anzuregen versteht, daß in allen etwas Gemeinsames mitzuschwingen beginnt. Dies gelingt Schmid scheinbar mühelos, doch ist dies eine Leichtigkeit, die um das Schwere weiß. Er darf sich darum an das Stimmungshafte wagen, weil er sich seine Bilder nach den rationalen Regeln des sicher beherrschten Handwerks erarbeitet. Er gibt Form und Farbe deutliche Akzente und weiß den Ausschnitt des Darzustellenden so zu wählen, daß er mit einer gewissen Plötzlichkeit in Erscheinung tritt. Wie zutreffend er eine Farbe findet, damit sie aus ihrer eigenen Substanz zu leben beginnt, zeigen die kleinen Gemälde «Boucherie chevaline», «Föhntag» und die Bilder, wo er einen Innenraum zu der durch ein Fenster gesehenen Landschaft in Beziehung setzt.

P. W.

Zürich

Oskar Kokoschka

Kunsthaus

1. Juni bis 24. Juli

Die Ausstellung, mit der das Zürcher Kunsthaus den nun seit langem in der Schweiz ansässigen und ihrem Kunstleben einen starken Akzent aufprägenden achtzigjährigen Kokoschka feierte und zur Diskussion stellte, vermittelte mitsamt den «environs» von Dichtermatinee und Film ein imponierendes Bild dieser Persönlichkeit, dem wie Picasso eine wunderbare lange Arbeitszeit zugemessen ist. Zürich hatte die Möglichkeit, den ganzen Kokoschka zu erfassen, durch seine Anwesenheit auch den leiblichen Menschen mit seiner großen Ausstrahlung, die auf seiner eigenen Verbundenheit mit dem Leben beruht.

Die von René Wehrli konzipierte Ausstellung, der Kokoschka seine volle Unterstützung zuteil werden ließ, war chronologisch angeordnet, von den Anfängen bis zur jüngsten Gegenwart. Mit einer merkwürdigen und merkwürdigerweise höchst wirkungsvollen Unterbrechung: vor dem Einsetzen des malerischen Spätstiles fügte Wehrli wie einen Balken eine Gruppe von Aquarellen und Zeichnungen aus den zwanziger Jahren ein, eine Reminiszenz an eine Periode, in der Kokoschka die zeichnerische Linie und breit angelegte Farbe mit größter Freiheit und zugleich mit höchster Disziplin angewendet hat.

Den Jugendwerken vor allem gilt die volle Bewunderung. Zunächst den frühen Zeichnungen und den Illustrationen zu Kokoschkas eigenem Gedicht «Die träumenden Knaben». Ganz Wiener Jugendstil (wie die zum Teil entzückenden Illustrationen zu «Gerlachs Jugendbücherei», die andere Wiener Zeichner kurz vorher geschaffen haben), genialische Zeichen des «Wiener Wunderknaben, der Maler, Zeichner und Dichter in einem sei», wie – nach Wilhelm Wartmanns Bericht – Hodler und seine Freunde erzählten. In den Porträts der Jahre kurz vor und nach 1910 verwandelt sich das Poetische ins gewaltig Expressive, in einen großartigen künstlerischen Sezierungsprozeß, dem sich die Modelle – Herwarth Walden an der Spitze – unterzogen. Identität von Maler und Modell. Modelle radikalen Geistes wie damals der Maler selbst, der Linie und Farbe mit unbändiger Leidenschaft zum Ausdruck zwingt. «Düstere Kehrseite einer heiteren Fassade», wie Wartmann es in einem Katalogvorwort von 1947 treffend formuliert hat. Eine harte und doch unerhört sensible Malerei, die den Vorhang vor den Menschen, Dingen und auch vor Landschaften wegzieht, um sie in neuer, sehniger, vielgliedriger, vielleicht schrecklicher Wahrheit und «Schönheit» erscheinen zu lassen.

Das Ergebnis ist eine psychologische Ausdrucksweise, mit der menschliche Intelligenz, Eros, Vitalität, Brüchigkeit, Berechnung und Intuition mit großartiger Anschaulichkeit und Intensität bildlich erfaßt werden. Das Psychische, wie es im Leiblichen sich ausdrückt, der Zeitgeruch, der vom Emanzipationsgeist des Jugendstils noch bestimmt ist, eine merkwürdige Symbiose von Wien und Berlin, die in Waldens «Sturm» propagandistisch in Erscheinung trat. So stark die literarische Komponente Bedeutung erlangt, so primär bleiben Zeichnung und Malerei als solche: Dynamik der Linie und freies Spiel der Farbe mit Differenzierung bis zu kleinen Partikeln, ohne daß je der bildnerische Zusammenhang verlorengeht. Kein Zweifel, daß diese frühen Werke Kokoschkas, selbstbewußt in ihrem Gestus, von den fortschrittlich Gesinnten jener Jahre sofort erkannt, zu den epochemachenden und bleibenden Phänomenen des frühen Expressionismus zählen.

Um so überraschender, daß unmittelbar neben ihnen eine andere malerische Ausdrucksweise steht, in der die Bildvorgänge wie hinter einer Mattscheibe erscheinen. Der Farbauftrag ist vertrieben, das die Struktur bestimmende lineare Gewitter fehlt, der Farbklang ist eher verschwommen. Bei aller Betonung des Expressiven steht die Peinture im Vordergrund. Wenn sie auch verschleiert erscheint, so wirkt sie wie ein Vorklang von Kokoschkas Spätstil. Beispiele dieser zweiten malerischen Haltung sind vor allem die Bilder mit religiöser und mythologischer Thematik («Heimsuchung» und «Verkündigung» von 1911 oder der «Irrende Ritter» von 1915), aber auch das Doppelporträt (Alma Mahler und Kokoschka) von 1912.

Auf die großartig-bittere Jugendblüte folgt die gelöste, sonore Entfaltung der Dresdener Jahre, die wie die Jugendzeit in der Zürcher Ausstellung mit einer Reihe meisterlicher Werke vertreten war, die Arbeit des dreißig- bis vierzigjährigen Kokoschka. In den Porträts dieser Zeit klingt die strukturelle Ausdrucksweise noch nach (Bildnis Carl Georg Heise und Hans Mardersteig, die Herausgeber der Zeitschrift «Genius», in der Kokoschka neben Kirchner erschien); aber die gespannte Nervosität von Strich und Farbe geht in eine breitere Darstellung über. Es entstehen Farbflächen in tiefen, leuchtenden Tönen von größtem innerem Glanz. Ein Prozeß der Zusammenfassung, in gewisser Beziehung der malerischen Vereinfachung. Hier erreicht Kokoschka – mit Bildern wie «Die Macht der Musik» oder dem «Selbstbildnis von 1923» – eine künstlerische Höhe, die den frühen Stil an Strahlung und Eindeutigkeit vielleicht noch übertrifft. Zu diesen Höhepunkten gehören die feurigen Dresdener Stadtbilder von 1919 und 1922 und das Genferseebild von 1924 oder Chamonix von 1927, das im gleichen Jahr entstand wie das großformatige, höchst souveräne Porträt des Reformators der Musikerziehung Leo Kestenberg.

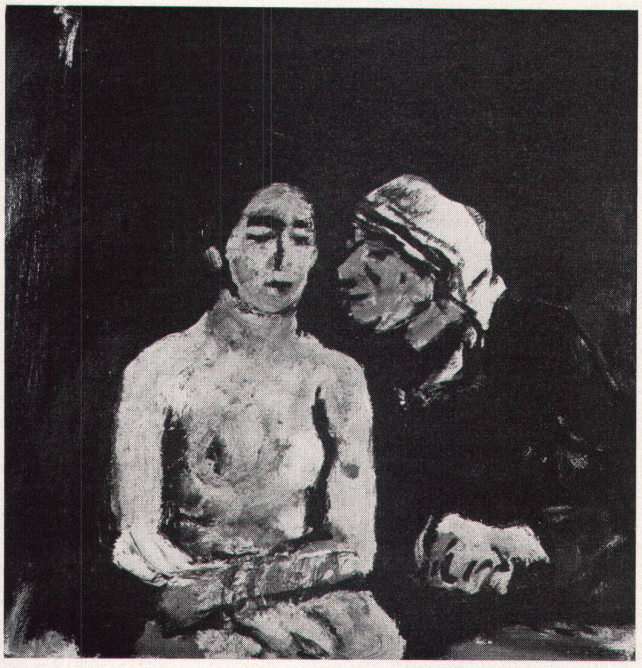
Dann setzt – merkwürdig früh, schon Ende der zwanziger Jahre – Kokoschkas Spätstil ein. Kokoschka bekennt sich in ihm – selbstverständlich in verschiedenen Varianten – zur reinen Malerei. Zur malerischen Transformation des Sichtbaren. Die malerische Methode, deren sich Kokoschka bedient, greift auf frühere Entwicklungsphasen zurück, die etwa mit dem Spätstil Lovis Corinths bezeichnet werden können. Alles vollzieht sich im Bereich des Meisterlichen, mit kühner Handhabung des Pinsels und freier Kombination der Farben. Es entstehen die Städtebilder, die zugleich Abbildungen und freie optische Paraphrasen sind, Porträts, unter denen dasjenige Werner Reinharts die Psyche des Dargestellten aus der Gartenumgebung hervortreten läßt. Und es entstehen in jüngster Zeit die malerisch flockig aufgelösten Mythologien und biblischen Themen – «Penthesilea» oder «Saul und David» –, fanfarenhaft hell, aber verfließend. Schließlich im gleichen Stil das «Doppelporträt» von 1963 und das Bildnis Konrad Adenauers – in völliger Einsamkeit wie ein farbiges und trotzdem abgestorbenes Wunderwesen. Einsamkeit auf allen Seiten, auch bei dem Maler selbst, mag er im Farbwurf noch so aus dem Vollen schöpfen.

Was ist die Ursache? – Kokoschkas Ma-

lerei steht trotz der zweifellosen Synthese von Tiefblick und Bravour außerhalb des Hauptstromes, in dem die Malerei seit Jahrzehnten verläuft. Daher vielleicht die Isolation, die man vor ihr empfindet. Aufschlußreich in diesem Sinne sind die politischen Bilder aus dem Beginn der vierziger Jahre, Zeugnisse seiner kompromißlosen geistigen Haltung. So scharf politische Aggressivität, so sehr münden auch sie in der «Malerei». Ein Blick auf entsprechende Bilder Max Beckmanns mag zeigen, was gemeint ist, wenn wir sagen, daß auch diese, aus der Aktualität entstandenen Werke Kokoschkas neben der Zeit stehen. Es ist, als würde die Jugendstilkomponente, die im Frühwerk in verschiedenen Stadien abgewandelt wird, in einer Periode weitergeführt, die, obwohl vom Jugendstil ausgehend, zu völlig anderen Wegen gelangt ist. H. C.

Heinrich Altherr
Galerie am Stadelhofen
2. Juni bis 30. Juni

Das letztemal setzte ich mich mit der Kunst dieses Malers ein Jahr nach seinem Tod (1947) auseinander. Schon damals war es schwierig, ihn in der Phalanx der Schweizer Künstler einzuordnen. Heute erscheint es, angesichts seiner Ölskizzen und mittelgroßen Bilder, die in der Galerie Stadelhofen zu sehen sind, keineswegs leichter, einen Nenner für diese Malerei zu finden, die hohe, ja höchste Qualitäten aufweist und vorwiegend einen unschweizerischen Hang zur Monumentalität bekundet.



Heinrich Altherr, Böses Zureden, 1928/29

Der Basler Heinrich Altherr, Bruder des einstigen Direktors der Kunstgewerbeschule Zürich in den zwanziger Jahren, hat den größten Teil seines Lebens in Deutschland, in Stuttgart, verbracht, an dessen Akademie er als Lehrer während langer Jahre wirkte. Dies mag mit ein Grund dafür sein, weshalb man ihn, trotz seiner Bedeutung, in der Schweiz kaum kennt, obschon sich in Basel wertvolle Wandbilder und Mosaiken seiner Hand befinden. Auch im Senatszimmer der Universität Zürich sind fünf Wandbilder Zeugen seiner raumbeherrschenden Begabung, die sich mit derjenigen von Karl Walser vergleichen läßt, jedoch schwerblütiger, in den Farben kräftiger und dunkeltoniger ist.

Die jetzige Ausstellung von 57 Bildern kommt einer Anklage an alle Freunde erstrangiger Schweizer Malerei gleich. Sie wirkt wie ein Mahnmal an unser Gewissen, sich mit dieser Kunst auseinanderzusetzen, sie zumindest ehrfurchtsvoll zur Kenntnis zu nehmen. Altherr liebte die Allegorie; er war auch den Themen wie «Zweifler», «Der Lichtbringer», «Der Unentwegte», «Geist der Berge», «Der Standhafte», «Dionysisches» usw. zugetan. Dionysisches hat er mehrere Male gemalt; eines der stärksten Werke dieses Themas stammt aus dem Jahr 1916. Daneben sind zwei Mädchenbilder (Porträts seiner Tochter) von einer fast Ankerschen Poesie und Reinheit, voller malerischer Qualitäten.

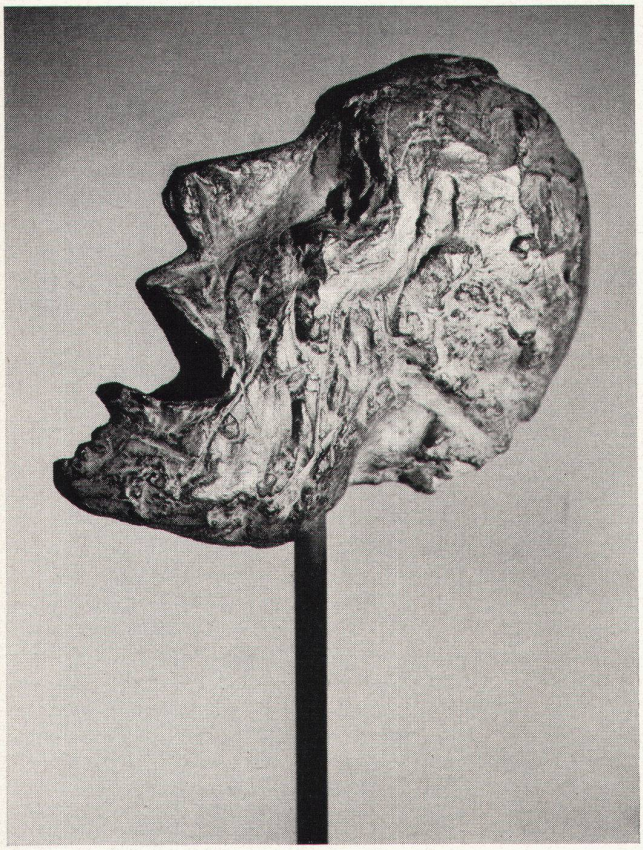
Wenn diese Ausstellung das Interesse für Heinrich Altherrs Kunst neu erweckt, dann ist ihr Zweck erreicht. Man muß die 1942 entstandenen «Kriegsfurien» mit dem «Berggeist» und den «Badenden» vergleichen, man muß auch die «Sintflut» studieren, um eine Lücke in der Bewertung des schweizerischen künstlerischen Schaffens dieses Jahrhunderts auszufüllen. Wer die Mühe nicht scheut, wird mit einer männlichen und zugleich sehr sensiblen Kunst konfrontiert, die nicht zuletzt wegen ihrer malerischen Werte begeistert. H. N.

Rudolf Koller
Helmhaus
11. Juni bis 17. Juli

Dem durch die Zürcher Festwochen den Kunstinstituten überbundenen Auftrag, etwas Besonderes zu bieten, entsprach die Kunstgesellschaft dadurch, daß sie neben der großen Kokoschka-Ausstellung im Kunsthaus eine ebenfalls sehr ansehnliche Darstellung des Lebenswerks von Rudolf Koller im Helmhaus inszenierte. Sie beschwichtigte mit der mehr als zweieinhalb Monate dauernden Schau die immer wieder vernommene Unzufriedenheit darüber, daß im Kunsthaus keine größeren Werkgruppen des volkstümlichen Zürcher Künstlers zu sehen seien. Der ungewöhnlich starke Besucherzustrom bestätigte dann tatsächlich das weitverbreitete Verlangen, die Schweizer Meister des 19. Jahrhunderts in den Museumsräumen stärker vertreten zu sehen.

Ausgewählt wurden dreißig Gemälde und Studien aus dem Kunsthaus und erfreulicherweise gegen neunzig zum Teil kaum bekannte Werke aus weit zerstreutem Privatbesitz, nebst einigen Leihgaben der Museen Basel, Winterthur und St. Gallen, sodann viele Zeichnungen und eine Auswahl aus den Skizzenbüchern. Es ergab sich ein gültiger Überblick über alle Perioden von Kollers Schaffen, der den Tiermaler, den Landschafter und den Porträtisten gleichermaßen in Erscheinung treten ließ.

Die Anschauungskraft und bildkräftige Ideenfülle, das gewissenhaft verwaltete künstlerische Handwerk und der menschliche Gehalt von Kollers Schaffen wurden über alle Kontraste der einzelnen Werkgruppen hinweg auf achtunggebietende Art erkennbar. Einzelne Bilder dokumentierten Kollers Auseinandersetzung mit der Malerei der Jahrhundertmitte; andere fielen durch romantisierende Farbigkeit («Mittagsruhe») oder szenisches Arrangement («Senn und Sennerin») auf. Die virtuosen Pferdedarstellungen kennzeichneten Kollers Frühzeit am eindringlichsten. Landschaften mit einer von warmem Licht erfüllten Atmosphäre wechselten ab mit eher dunkeltonigen, äußerst realistischen Tiermotiven und mit plastisch durchgearbeiteten Landschaftsausschnitten wie dem großartigen «Gletscher am Sustenpaß» (1856), der nur drei Jahre nach dem noch sehr pathetischen «Sturmwetter auf dem Walensee» entstand. Im Zürichhorn waren dann die im prallen Sonnenlicht gemalten Viehherden vorherrschend. Bei den Bildern und Studien der Spätzeit, für welche Marcel Fischer in seiner Monographie von 1951 die Formel gefunden hat, Kollers Augenleiden habe seinen ohnehin vorhandenen Willen zu stärkerer formaler Zusammenfassung nur intensiviert, ist bei manchen summarisch und robust gemalten Tiergestalten eine gewisse Problematik nicht zu übersehen. E. Br.



Alberto Giacometti, Tête sur tige. Photo: Franco Cianetti

Franco Cianetti
Galerie Form
27. Mai bis 20. Juni

Der junge, aus Perugia stammende Photograph Franco Cianetti war einst Schüler von Hans Finsler in der Kunstgewerbeschule Zürich und lebt jetzt in Paris. Er beabsichtigt, nächstens ein Photobuch über «Kunst in Katalonien» herauszugeben. Zu verschiedensten Malen hat er in bekannten Zeitschriften, unter anderem auch öfters im «Du» sehr schöne Photosequenzen veröffentlicht. Er ist immer auf der Suche nach dem photogenen Augenblick, angesichts einer Landschaft, eines Interieurs, eines Gesichts, einer künstlerischen Arbeit.
Die handwerkliche Akribie von Plastiken verlockt ihn zu feinsten Beobachtungen, und die Oberflächenstruktur bezieht er mit in das durch die Figuren geschaffene Volumen ein. In der Galerie «Form» am Predigerplatz zeigte nun Roger Aubort, der seine Räume der lebendigen Photographie programmatisch widmet, Cianettis Ernte bei seinen Besuchen der Bildhauer Alberto Giacometti, Zoltan Kemeny und Oscar Wiggli. Wie verschiedenartig deren künstlerische Welten sind, ging aus den sehr sorgfältig erarbeiteten Vergrößerungen hervor. Mit Kunst Kunst zu machen, ist zugleich leicht und schwer. Wenn Cianetti künstlerische Objekte benützt, um mit ihnen künstlerische Photos herzustellen, so weiß er um die Geheimnisse der jeweiligen Eigenarten, des Lichteinfalls, der Hintergründe.
Den acht Werken von Giacometti gewinnt Cianetti die mannigfaltigsten Deutungen ab. «Le Chat» ist weltenweit getrennt von der «Tête sur tige», wohl der eindrucksvollsten Aufnahme dieser Ausstellung. Bei den Bildern nach Kemenys Arbeiten wirkt das Strukturelle besonders faszinierend. «Vitesse involontaire» beispielsweise ist eine photographische Neuschöpfung nach einer sehr eigenwilligen Reliefarbeit. Wie Cianetti den Bildhauer (oder besser gesagt Eisenplastiker) Oscar Wiggli sieht, das wurde offenkundig aus Bild 9, in dem eine Dämonisierung des Porträtistischen erreicht wurde, die weit über die Physiognomik hinausgeht. Franco Cianetti wird jedem Sujet gerecht, er packt jede Aufgabe neu an; immer findet er den dem Vorbild gemäßen Nenner. Zweifellos gehört dieser junge Photokünstler schon heute zu den Führenden seines Fachs.
H. N.

Bruno Bischofberger
Rotapfel-Galerie
12. Mai bis 7. Juni

Der aus Winterthur stammende Maler Bruno Bischofberger, ehemaliger Schüler von Max und Ernst Gubler, heute selber künstlerischen Zeichenunterricht erteilend, hat sich längst einen Namen geschaffen. Das letztemal fiel er durch seine Bilder an der Gruppenausstellung der GSMBA im Kunsthaus Zürich auf.
Der Bildaufbau und die mit ihm verknüpfte zeichnerische und malerische Diktion sind überhaupt Bruno Bischofbergers wesentlichstes künstlerisches Problem. Er ordnet ihm bisweilen das Motiv in einer nahezu abstrahierenden Direktheit unter, wobei er durch die verfeinerten Nahtstellen und die farbliche Formulierung einer starren Geometrie entflieht.
Bruno Bischofberger ist ein kühler malerischer Gestalter. Die Spontaneität, zweifellos stets latent vorhanden, wird zugunsten einer klaren Zurschaustellung der malerischen Absichten, im Zaum gehalten. Die Tonwerte werden sordiniert, um das Gleichgewicht von Konzeption, Form und Farbe zu wahren. Manchmal werden die Töne entmaterialisiert, mit einem dämpfenden Weiß durchsetzt, das auch den leuchtendsten Bildern eine leise Melancholie verleiht. H. N.

Ben Nicholson
Galerie Gimpel & Hanover
3. Juni bis 23. Juli

Der Engländer Ben Nicholson gehört in die Reihe der Glücklichen wie der Russe Serge Poliakoff. Beide malen in arkadischer Gelassenheit. Sie füllen die Fläche mit ihren sensibel überlegten Kompositionen und übertragen der Farbe eine Funktion der Transparenz. Im Schaffen von Bildspannungen sind Nicholson und Poliakoff von der selben unbestechlichen Sicherheit. So müßte man malen können, um froh zu sein und andere freudig zu stimmen. Beiden gelingt es seit Jahren. Was wir eben in der Galerie Gimpel & Hanover von Nicholson sahen, diese 61 neuesten Werke, von denen bloß die ganz großen eine gewisse Leere aufweisen, ist meisterliche Verbindung von Form, Körper, Raumillusion, Abstrahierung und Farbgebung. Nicholson schafft Zeichen und Sinnbilder seiner geruhsamen Geisteshaltung. Nicholson nimmt, wenn es ihn danach gelüstet, die feine reliefartige Plastizität dazu, ohne Bildhauer sein zu wollen. Er malt auch mit einander überlagernden Schichten und läßt plötzlich ein englisches Rot aufleuchten, wenn ihm danach zumute ist.
Am schönsten finde ich immer noch seine Kleinformate, zum Beispiel das Bild «Vasilios», von schlechthin unnachahmlicher Perfektion auf dem Gebiet der einander stützenden und in der Wirkung steigernden Vierecke, die in poetischer Zurückhaltung zu feinen Schemen werden.
Immer wieder bricht sich Nicholsons zeichnerische Begabung durch die abstrakteste Realisierung Bahn; er ergänzt mit feinen, subtilen Linien ein flächiges Gefüge und verleiht ihm damit eine zweite geistige Dimension. Das Ornamentale spielt eine wesentliche Rolle in Nicholsons Schaffen, obschon er es dem Bildgeschehen unterordnet. Ganz neu sind seine radierten Versuche, die er in verschiedenen Sequenzen zeigt, wobei er einzelne Details von Platte zu Platte abwandelt. Ein echt Nicholsonsches Spiel, das seinem Schaffensbereich eine neue Note verleiht. Der heute 72jährige Künstler, zweifellos auf der Höhe seiner Laufbahn, arbeitet mit der Stetigkeit und Innigkeit eines Malers weiter, der nie ruhen wird, der Welt Werke von abgeklärter Harmonie zu bieten. H. N.

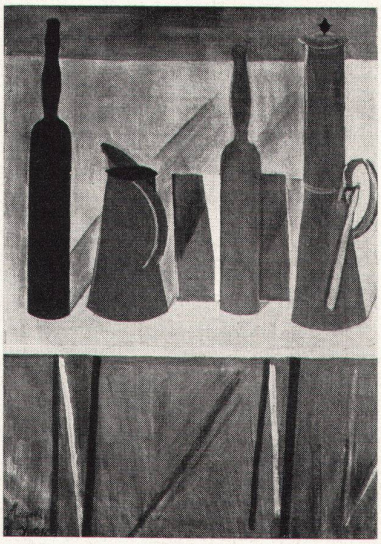
Jiří Trnka
Kunstgewerbemuseum
4. Juni bis 31. Juli
Galerie Walcheturm
8. Juni bis 17. Juni

Die Zürcher Junifestwochen standen – neben Oskar Kokoschka – auf dem Gebiet der bildenden Kunst und des Films im Zeichen des großen tschechischen Künstlers Jiří Trnka, der eine fast unübersehbare Reihe von Kinderbüchern und Puppenfilmen geschaffen hat. Sein Ruhm ist in die Welt hinausgedrungen. Trnka ist heute eine der markantesten Erscheinungen im Gestaltungsbereich von realisierten Träumen und Märchen. Während sein großer Gegenspieler, der Amerikaner Walt Disney, eine Welt von Spaß und Illusionistik zuerst mit dem Mittel der Zeichnung schuf und später zu der Natur abgewonnenen Darstellungen und zu Schauspielerfilmen überging, blieb der Tscheche Jiří Trnka seinem ursprünglichen Metier treu, der schöpferischen Gestaltung von Puppen und deren Umsetzung in den Bewegungsablauf.
Was wir in der Ausstellung «20 Jahre Puppenfilm» sahen, die das Kunstgewerbemuseum Zürich unter der Leitung von Direktor Dr. Mark Buchmann durch René Gauch in mustergültiger Weise aufbaute, kommt einem Einblick in die Werkstatt des Künstlers gleich, dessen geniale Begabung, überbordende Phantasie, Liebe zur barocken Pracht in der Kleinkunst des Marionettenspiels bewundernswert sind. Trnkas Kinderbücher, Puppen, Dekors und Filme sind von derselben künstlerischen Intensität. Die Zeichnungen, Skizzen, Figurinen usw. widerspiegeln ein unerhörtes bildnerisches Vermögen, offenbaren Reiche der Skurrilität, der Symbolik, der Allegorie, geeignet, dem Leben einen zutiefst spielerischen Sinn zu verleihen, der weit über den Alltag hinausführt. Und doch konnte man eine nahezu paradoxe Feststellung machen: Die auf Dynamik angelegten Entwürfe sind im statischen Verharren eindrucksvoller, künstlerisch reicher, als wenn der Wirbel auf der Leinwand beginnt. Nach meiner Ansicht tut Trnka in den meisten Fällen des Guten zu viel. Die Lieblichkeit, Schönheit und Humorigkeit seiner Ideen und figürlichen Schöpfungen büßt im kinetischen, allzu raschen Ablauf an Glaubwürdigkeit ein. Dies wurde noch stärker bewußt in der Ausstellung von Trnkas freien Arbeiten, den Ölbildern, Aquarellen, Gouachen und Zeichnungen in der Ausstellung der Galerie Walcheturm. Wer hätte dem verrückten Zauberer Trnka derart kontemplative, von malerischer Delikatesse erfüllte Blumenstilleben zugemutet? Aber auch seine szenischen Entwürfe oder Vorstudien zu Bühnen- und Filmrealisierungen wie «König zu Pferde», «Thronsessel», «Grüner Zauberkasten», «Ein Schauspiel», «Zirkus» und «Artisten», die man als still ruhende Gebilde genießen kann, überzeugen noch stärker als die Filme. Trnka ist ein fantastischer Handwerker, der mit der Innigkeit des kindlichen Gemüts den kindlichen Gemütern sein Leben weiht. H. N.

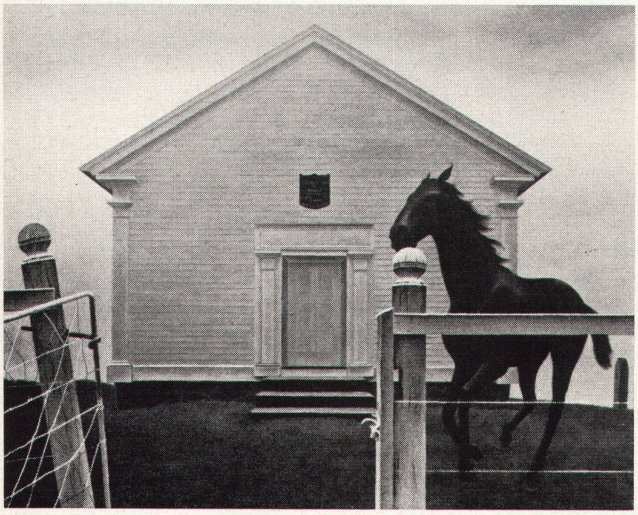
Venise

33e Biennale de Venise 1966
Giardini
du 18 juin au 16 octobre

On pourrait aussi bien dire que rien ne ressemble à une biennale qu'une autre biennale. C'est vrai depuis pas mal d'années, et dans la mesure où, reflet de la récente production internationale, elle en adopte tous les tics, tous les engouements, tous les mots d'ordre. Il n'en fut pas toujours ainsi, mais aujourd'hui l'art officiel absorbe très rapidement les recherches nouvelles. A notre époque, les choses vont vite, et nous ne nous étonnons plus de les voir pour la plupart inscrites dans les colonnes de ce bilan périodique que dresse la plus ancienne et la plus vaste manifestation du genre: la Biennale de Venise.
Celle de cette année, la trente-troisième, est une bonne biennale, même si elle ne provoque pas de sensation excessive. Riche, multiple, variée à l'image de la création contemporaine, elle établit que les artistes d'aujourd'hui ont généralement beaucoup de talent mais s'essoufflent un peu. Les fortes personnalités sont rares, les vrais originaux quasi-introuvables, et les amateurs de scandale restent sur leur faim. Le scandale artistique n'est plus possible en 1966, les pires audaces ayant depuis longtemps émoussé nos possibilités d'étonnement. Plus que des enseignements, ce sont plutôt des confirmations que nous en ramenons, d'où il appert que les recherches ne connaissent plus de frontières, ni les tendances de nationalité, le résultat de chaque recherche, chaque trouvaille suscitant tôt après une armée d'épigones habiles à s'assimiler la bonne idée. La véritable internationale, la voilà bien, pour laquelle ne comptent même plus les barrières idéologiques, puisque cédant à ce flux puissant, les pays de l'Europe de l'Est eux-mêmes s'alignent: c'est la défaite du réalisme socialiste. L'art visuel acquiert des adeptes dans tous les pays et reçoit une éclatante consécration par l'attribution à Le Parc du grand prix de peinture, ce qui nous conduit aux limites du paradoxe, un tel mode d'expression pouvant difficilement être assimilé à la peinture. La récompense n'en est pas moins justifiée par la tenue d'un des meilleurs ensembles présentés aux Giardini. Le Parc, Argentin, travaille avec le Groupe d'Art visuel de Paris. A Paris, comme le Danois Jacobsen qui partage le prix de sculpture avec Etienne-Martin, l'homme aux «Demeures», ce qui permet à la France d'affirmer qu'elle n'a rien perdu de sa suprématie. Victoire, donc de l'Ecole de Paris, brillamment représentée au Pavillon français encore par Victor Brauner, malheureusement décédé peu avant le vernissage, et l'ancien Vaudois Gérard Schneider, dont les vastes compositions gestuelles ont maintenant un caractère classique. Malgré certaines défections ou annexions, il reste à la Suisse quelques artistes de valeur. Fort honorable délégation à notre pavillon avec les peintures autrefois d'avant-garde de Johannes Itten (elles nous font regretter l'immense césure qui sépare en deux lointains secteurs chronologiques une œuvre d'une singulière concentration de pensée) et les élégants, précis exercices aériens de la sculpture de Walter Linck.
Ce qui caractérise peut-être cette biennale, c'est la plus grande égalité de tenue entre les différents pavillons. Nombre de pays orientaux ou sud-américains autrefois paraissaient à peine dignes de figurer dans une confrontation internationale. Aujourd'hui, ils ont souvent avec succès effectué le passage d'une production régionale plus ou moins maladroite au niveau plus ambitieux de l'art actuel. C'est entre autres le cas de l'Inde dont la jeune école montre des qualités, celui du Pérou et de Cuba.
L'intérêt, malgré tout, se concentre sur quelques pays vedettes dont une majorité d'européens. Selon la coutume, le pavillon central est surtout un grand salon italien, axé sur deux fort belles rétrospectives. Celle qui commémore le cinquantenaire de la mort de Boccioni met parfaitement en valeur tous les stades de la recherche de l'un de ceux qui furent les pionniers de l'art moderne, et dont le rôle, dans le futurisme, reste historique. Celle, non moins émouvante, de Morandi, dont on peut suivre en mille nuances l'évolution constante d'une des peintures les plus subtilement poétiques qu'il nous ait été donné de connaître, en dépit ou à cause de son champ volontairement limité. Autour, quelques vedettes de l'art italien actuel, dont Fontana dont la salle intégralement blanche fait valoir, sur chacune des toiles, la fameuse incision noire de ses concepts spaciaux. Le prix de peinture réservé aux artistes italiens lui a été décerné en toute logique, ce qui paraît moins certain dans le cas



1



2

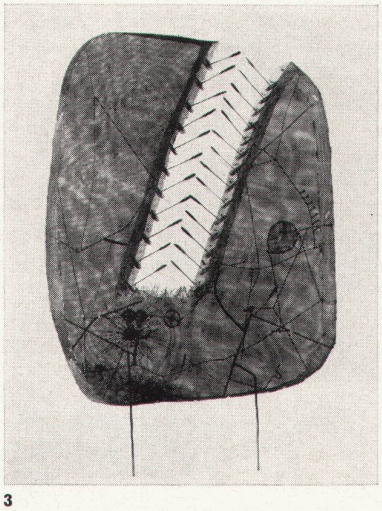
1
Giorgio Morandi, Natura morta, 1916

2
Alex Colville, Kirche und Pferd, 1963

3
Gunter Haese, Büchse der Pandora, 1964

4
Horst Antes, Figur mit roter Maske und schwarzem Hut, 1965

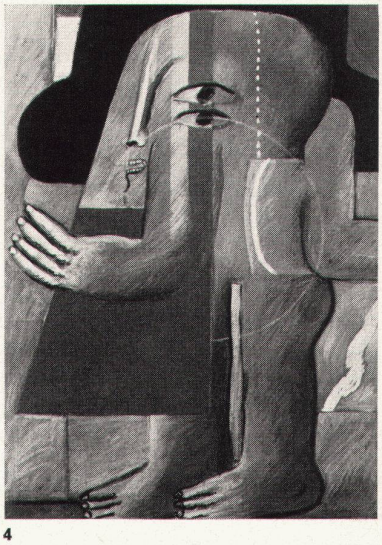
Photos: Giacomelli, Venedig



3

d'Alberto Viani qui reçoit celui de sculpture. Gentilini, Alberto Burri, Scanavino, Carmi, Corpora, Piero Dorazio, Lucio Del Pezzo sont encore à noter parmi une très nombreuse représentation.

Avec les compositions pop de Roy Lichtenstein, qui intègre Picasso à l'art des bandes dessinées et les monochromes d'Ellsworth Kelly, on touche les deux pôles de l'Ecole américaine. Entre deux, le tachisme subtil d'Helen Frankenthaler et les fluides atmosphères abstraites de Jules Olitski font place à une sensibilité plus traditionnelle. Chez les Japonais, Toshinobu Onosato, dans ses tableaux, touche à l'art optique par la répétition de ses brèves formes géométriques en variant les combinaisons des trois couleurs primaires. Ikeda, par une peinture narrative, se rallie à la nouvelle figuration non sans une visible nostalgie pour l'abstraction. Quant au sculpteur Morio Shinoda et à Ay-O, leurs gadgets non dépourvus d'humour relèvent autant du spectacle que des arts plastiques, ce qui ne nuit pas d'ailleurs à leur intérêt. Les deux derniers professent le même mépris à l'égard de la conception traditionnelle du tableau ou de la sculpture, que le Français Martial Raysse qui, présence jeune au pavillon de son pays, souligne ses portraits d'aveuglants traits de néon. Côté anglais, contrairement à notre attente, on ne sort pas des variations sur des thèmes connus, en peinture tout au moins: fourmillement labyrinthique et monochrome des toiles de Bernard Cohen, cartographie imaginaire joliment colorée d'Harold Cohen, constructions rythmiques toute en lignes droites de Robyn Denny. Une exception pour Richard Smith, l'un des tenants dans cette biennale d'un art qui n'hésite pas à reprendre à son compte l'esprit de l'esthétique industrielle. L'un de ceux qui, relief, peinture à l'huile ou au plastique sur toile ou bois, supprime la ligne de démarcation qui distinguait la peinture de la sculpture.



4

Un seul exposant au Pavillon hollandais: Constant, dont l'œuvre parfaitement originale justifiait cette représentation anthologique. Tableaux, dessins, sculptures, maquettes illustraient la démarche de cet ancien militant de «Cobra» hanté par le rêve d'un urbanisme idéal, cette «Nouvelle Babylone» destinée à l'homo ludens de la civilisation des loisirs promise par les sociologues. Adepte de la géométrie tempérée par la tache sensible, le peintre belge Bertrand lui aussi se veut en prise directe avec le monde usuel quotidien, mais reste fidèle au médium classique de la peinture à l'huile. Ses toiles font bon ménage avec les créatures fabuleuses (feuilles de cuir, de laiton, d'argent soudées) de Reinhoud qui constituent un ensemble très représentatif de ce sculpteur qui puise aux sources de la tradition flamande les éléments d'une nouvelle figuration. Démarche analogue du peintre canadien Alex Colville qui, dans une technique qui rapelle celle de certains surréalistes, transcrit fidèlement les aspects de la réalité dans des compositions d'une intense et souvent troublante atmosphère mentale. Formes nouées au sol ou couronnant un jet élégant, les bronzes de Sorel Etrog, autre Canadien, d'une facture toute classique, allient la vitalité à un hiératisme pharaonique. Il n'est pas sans offrir quelque parenté avec l'Allemand G. F. Ris dont les œuvres vont des volumes simples et lisses d'un art qui doit tout à Hans Arp et Brancusi à des formes de plus en plus compliquées mais qui toujours obéissent à l'unité d'une courbe parfaite. L'Allemagne, au demeurant, a réalisé cette année l'un des meilleurs pavillons. Horst Antes, par la puissance de sa personnalité, l'intérêt de sa composition, l'originalité de sa vision, peut être considéré comme l'un des meilleurs représentants dans le monde de la nouvelle figuration, et l'on a été heureux de retrouver de lui un ensemble aussi important. Mais la vedette de ce pavillon fut sans conteste Günther Haese en qui nous n'hésitons pas à reconnaître la véritable révélation de cette biennale. Par leur finesse, ses créations sont à la limite de la sculpture et de l'orfèvrerie. A l'aide de minces fils de laiton, de ressorts de montres et plus rarement de diverses pièces d'horlogerie, il édifie, plus que des objets, de véritables visions féeriques d'une exquise poésie qui, dans certains cas, n'est pas sans rappeler l'aérienne atmosphère des aquarelles de Klee et de Macke du voyage de Cairouan. A l'origine de cet art, on trouve le principe du mobile, mais un mobile ici stabilisé, sans pourtant qu'en soit exclue la palpitation sensible de la vie. Le danger, ici,

serait de tomber dans l'objet décoratif ou dans la mièvrerie. L'artiste y échappe avec une remarquable assurance. La portée des créations de Haese va bien au-delà de leur charme ensorcelant. A l'opposé d'une des tendances actuelles les plus nouvelles qui vise à intégrer à l'art les formes et les matières de la technique industrielle, Haese se campe comme un champion de l'évasion. Il n'est pas question pour nous de choisir, ces deux aspects de l'expression faisant l'un et l'autre intégralement partie du fond de l'âme humaine. Il est bon cependant de rappeler à ce propos la variété du registre sur lequel l'artiste contemporain continue de jouer.

Complément de la biennale hors des jardins, une exposition Max Ernst occupe les salles du Centre international de l'art et du costume au Palais Grassi. Comme toujours dans cette maison, l'exposition est admirablement présentée. Surtout, elle nous montre l'un des plus récents aspects de l'œuvre du grand artiste qui, reprenant les jeux de sa jeunesse, nous révèle toute une série d'assemblages récents. Cadenas, plumes, dentelles de plastique, thermomètres, débris de vêtements collés sur la toile, c'est, par un illustre pionnier Néo-Dada 1966, l'éclatant triomphe d'une jeunesse éternelle, d'un des grands créateurs de ce temps qui reste dans tout ce qu'il fait, un vrai peintre, lorsque ce n'est pas l'un des sculpteurs les plus inspirés de ce temps.

Georges Peillex

Aus Zeitschriften

Spanien

«*Zodiac*»

Für das Heft Nr. 15 von «Zodiac», einer «Zeitschrift für zeitgenössische Architektur» (I), hat Vittorio Gregotti eine Sondernummer über Spanien zusammengestellt.

In den Beiträgen, die von spanischen Fachleuten stammen (und in Spanisch gedruckt sind), wird die Gesamtsituation der Architektur in einer Vielzahl von Aspekten eingehend dargestellt, so nach ästhetisch-formalen, wirtschaftlichen, sozialen und politischen Gesichtspunkten. Gregotti und seine Mitarbeiter haben sich dabei das Ziel gesetzt, im Bewußtsein ihrer grundsätzlichen Opposition gegenüber dem Régime «über das übliche Schema Régime–Résistance, in dem die Welt das spanische Leben zu betrachten pflegt, hinauszugelangen». Neben der eindrücklichen Bilddokumentation, die sowohl bedeutende Marksteine in der Entwicklung der modernen spanischen Architektur wie auch wichtige neue Werke (Bauten und Projekte von einzelnen Gebäuden und Siedlungsbeziehungsweise Stadtplanungen) zeigt, gewinnen die theoretischen Erörterungen deshalb besonderes Gewicht, weil sie den Architekten und seine Probleme in den Kontext seiner sozialen Position stellen, eine Betrachtungsweise, die ein weithin unübliches Selbstbewußtsein der soziologischen Bedeutung des Berufsstandes vermittelt. Der Leser, auch jener, der auf die im übrigen sehr klare englische Übersetzung angewiesen ist, wird sich der Überzeugungskraft der so entwickelten Gedankengänge nicht entziehen können.

Der erste Beitrag beschreibt die geschichtliche Entwicklung der modernen Architektur. Er beginnt mit der Betrachtung des «Modernisme», einer Bewegung, die vor allem in Barcelona beheimatet ist, eine Parallele zum Jugendstil und noch stärker zur Arts-and-Crafts-Bewegung in England darstellt und deren wichtigste Vertreter die Architekten Gaudí und Doménech i Montaner waren. Der «Modernisme» geht einher mit einem breiten Aufbruch der modernen Kultur. Begonnen um 1880, ist er der Ausdruck eines fortschrittlichen Bürgertums.

Als die Entwicklung die soziale Frage aufwirft, sich ausweitet und sozialpolitische Kräfte weckt, entsteht in der Abwehrreaktion des Bürgertums von Barcelona der «Noucentisme», eine bedeutende konservativistische Kulturströmung, die, sich auf die Bedeutung des Bodenständigen, der Heimatkultur und der Tradition besinnend, eine Neoklassik auf mediterranen Wurzeln zu schaffen versucht.

Um 1925 überwindet in der allgemeinen Entwicklung die erste moderne Architektengeneration im Rationalismus die Konservativen. GATEPAC, unter der Leitung von José Luis Sert, hervorgegangen aus dem CIAM, übernimmt die Führung in der Architekturentwicklung bis zum Ende des Bürgerkrieges.

Als 1931 die Republik ausgerufen wurde, fand sich die Avantgarde «... in einer außergewöhnlichen Situation. Vielleicht zum erstenmal in der Geschichte der zeitgenössischen europäischen Bewegungen wurde der Avantgardismus zur offiziellen Kunst. Wenn der 'Noucentisme' die Kunst der 'Mancomunitat' war, so wurden der GATEPAC und die Malerei Joan Mirós zur Kunst der 'Generalitat', der autonomen Regierung Kataloniens während der Republik, die auf tragische Weise unterging in den Begeisterungen und Schrecken des Bürgerkrieges.»

Im Bürgerkrieg bricht die Entwicklung in Katalonien ab, im zentralistischen Franco-Staat wird die Entwicklung von Madrid bestimmt. Die bekannte romantisch-bombastische Monumentalität der Achsenmächte breitet sich aus. Speer und Piacentini geben die Richtlinien.

Seit dem Ende des Weltkrieges setzen erste, vorsichtige Versuche der Modernisierung ein, sie werden von der Regierung nicht akzeptiert. Zahlreiche politische Ereignisse sind erforderlich, bis 1959 eine neue Entwicklungsphase beginnt: die Forderungen des Kalten Krieges, die Öffnung des Landes nach Europa, der Eintritt in die UNO, der Streik in Barcelona 1951, die Anerkennung des Regimes durch die westliche Welt, die amerikanische Wirtschaftshilfe. Mit dem «Plan zur wirtschaftlichen Stabilisierung» und dem Aufkommen des Tourismus sehen die Autoren den Beginn einer Wandlung, die sie bis 1970 ein «spanisches Wunder» erwarten läßt.

Diese Entwicklung wird eine Abschwächung der faschistischen Diktatur und das Durchsetzen eines typischen konservativen Systems mit sich bringen. Sie sehen einen «Neo-Franquismus à la de Gaulle» voraus, wenigstens solange die Konjunktur und der Tourismus anhalten.

Durch die Öffnung zur westlichen Welt und das Einsetzen des Reiseverkehrs hat als erstes das Bürgertum im Ausland Kenntnis von der modernen internationalen Architektur genommen und sie für sich akzeptiert. Im Nachzug verlangen nun auch die offiziellen Stellen «moderne Architektur».

Drei Hauptzentren des Baugeschehens, in Übereinstimmung mit der wirtschaftlichen Entwicklung, werden festgestellt: Madrid, Zentrum der Verwaltung, Barcelona, der Industrie, und die Nordostküste, des Fremdenverkehrs.

Der Architekt verfügt heute über eine ge-



1

1
Titelblatt der Zeitschrift des GATEPAC, 1932

Ascona	Galerie Castelnuovo	Gino Cosentino	16. Juli – 16. August
Auvernier	Galerie Numaga	Heckmann	25 juin – 31 août
Basel	Kunstmuseum	Entwurf zum Bild. Zeichnungen des Kupferstichkabinetts zu Gemälden des Kunstmuseums	13. August – 25. September
	Kunsthalle	Alberto Giacometti. Stiftung und Werke aus Schweizer Besitz	25. Juni – 28. August
	Museum für Völkerkunde	Metall. Gewinnung und Verarbeitung in außereuropäischen Kulturen	25. Januar – 30. November
	Museum für Volkskunde	Hirtenkulturen in Europa	22. April – 31. Januar
	Galerie Beyeler	Impressionisten von Manet bis Bonnard	18. Mai – 3. September
	Galerie Riehentor	Jacqueline Stieger – Alfred Gruber	11. Juni – 31. August
Bern	Kunstmuseum	Sammlung Felix Klee	26. Mai – 28. August
	Kunsthalle	Mark Tobey	9. Juli – 4. September
	Anlikerkeller	Verein für Originalgraphik	14. August – 21. August
	Galerie Verena Müller	Hugo Wetli	27. August – 25. September
Biel	Salle Socrate	Jacot – Guillarmod – Claudévard	5. Juni – 15. August
Brig	Galerie zur Matze	Eberhard Schlotter	25. August – 14. September
Eglisau	Galerie am Platz	Ernst Hebeisen – Robert Bosshard Fritz Brunner	16. Juli – 14. August 20. August – 18. September
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Toni Gebert	15. August – 12. September
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Sergio de Castro – Francine del Pierre	23 juillet – 25 septembre
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Graveurs japonais contemporains	9 juillet – 9 octobre
	Musée Rath	Trésors de l'ancien Iran	10 juin – 25 septembre
	Athénée	Carzou	7 juillet – 30 septembre
Glarus	Kunsthaus	Künstler der Innerschweiz	21. August – 18. September
Grenchen	Galerie Toni Brechbühl	Schärlig – Distel	9. Juli – 25. August
Heiden	Kursaal-Galerie	Bruno Gentinetta Heinz Dieffenbacher	17. Juli – 24. August 28. August – 25. September
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	2e Salon international de Galeries-pilotes 1966	12 juin – 2 octobre
	Galerie Alice Pauli	Jean Lurçat	28 juillet – 30 septembre
Luzern	Kunstmuseum	Frühchristliche und mittelalterliche Gemälde und Skulpturen aus der Sammlung der Casa Coray, Agnuzzo	7. August – 18. September
	Galerie Räber	Karl F. Dahmen	13. August – 4. Oktober
	Galerie Rosengart	Picasso	15. Juni – 15. September
Rapperswil	Galerie 58	René Groebli. Photos	7. August – 1. September
Rorschach	Heimatmuseum	Margrit Frey-Surbek Olivier Foss	17. Juli – 14. August 21. August – 18. September
St. Gallen	Kunstmuseum	Zeitgenössische Kunst im Bodenseeraum	13. August – 25. September
	Galerie Zum gelben Hahn	Oscar Gauthier – Natalia Dumitresco – Alexandre Istrati – Carl Liner Internationale Graphik	25. Juni – 20. August 22. August – 17. September
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Willi Baumeister	11. Juni – 21. August
Thun	Kunstsammlung	Karl Glatt – Peter Moilliet – Hans Stocker	25. Juni – 14. August
	Schloß Schadau	Berner Keramik von heute	2. Juli – 4. September
	Galerie Aarequai	Raymond Meuwly	6. August – 5. September
Winterthur	Gewerbemuseum	Karl Bickel	14. August – 25. September
	Galerie ABC	Heinrich Bruppacher – Robert Lienhard	14. August – 31. August
Zofingen	Galerie Zur alten Kanzlei	Heiny Widmer	20. August – 11. September
Zürich	Kunsthaus	François Stahly	13. August – 11. September
	Graphische Sammlung ETH	Zeichnungen französischer Meister	11. Juni – 4. September
	Galerie Suzanne Bollag	Max Bill	5. August – 13. September
	Galerie Form	Fulvio Roiter: Naquane	24. Juni – 31. August
	Galerie Obere Zäune	Jahrhundertwende Josephson – Henninger	8. Juni – 15. August 23. August – 15. September
	Galerie Orell Füssli	13 Schweizer Künstler: Mittelmeerische Welt Heini Waser	18. Juni – 13. August 20. August – 17. September
	Rotapfel-Galerie	Eugen Cunz – Ernst Giese – Fritz G. Wartenweiler	9. Juli – 27. August
	Galerie Staffelei	Shlomo Cassos	13. August – 8. September
	Galerie Walcheturm	Internationale Graphik	15. August – 3. September
	Galerie Wolfsberg	Graphik von Oskar Kokoschka – Mappenwerke	30. Juni – 27. August
	Galerie Renée Ziegler	Beaudin – Gris – Kermadec – Laurens – Léger – Masson – Picasso	9. August – 30. August

Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12 und 13.30–18 Uhr Samstag 8.30–12.30 Uhr