

Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 5: **Wohnungsbauten im Rahmen der Stadtplanung**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Wer besitzt Malereien Strindbergs?

Der schwedische Dramatiker August Strindberg war nicht nur Schriftsteller, sondern auch Kunstmaler. Während gewissen Zeitabschnitten, besonders während der Jahre 1890 bis 1895, verdiente er sein Leben hauptsächlich als Maler. Ausstellungen von seinen Werken wurden mehrmals im Laufe der Jahre organisiert, aber er ist erst in der letzten Zeit als einer der unabhängigsten Bahnbrecher der modernen nordischen Malerei anerkannt worden. An der großen Ausstellung «Les Sources du XX^e Siècle», die vom Europarat letzten Herbst im Musée d'Art Moderne in Paris veranstaltet wurde, wo Schweden durch Werke von Strindberg, Hill und Josephson vertreten war, haben die Bilder von Strindberg durch ihre Verwandtschaft mit dem heutigen Neoexpressionismus die Aufmerksamkeit der Besucher erweckt.

Das jetzt im Ausland vorhandene Interesse hat das Moderne Museum und das Schwedische Institut in Stockholm dazu veranlaßt, die Voraussetzungen für eine Wanderausstellung zu untersuchen. Viele Bilder von Strindberg sind aber in Sammlungen im Ausland zu finden. Man weiß, daß Strindberg einen großen Teil seiner Werke in der Schweiz verkauft hat; das Moderne Museum von Stockholm, das über diese Bilder für die geplante Ausstellung verfügen möchte, versucht diese wiederzufinden. Deshalb bittet das Museum die Leser, ihm bei dieser Nachforschung behilflich zu sein, und bittet jede Person, die Auskünfte über solche Verkäufe oder über den Verbleib der Bilder geben kann, an Moderna Museet, Stockholm 100, zu schreiben.

Ausstellungen

Zürich

Otto Charles Bänninger – Franz Max Herzog – Hermann Oberli
Kunstsalon Wolfsberg
2. bis 30. März

Ebenso anziehend wie aufschlußreich war in der nicht großen, aber verdichteten Werkschau von Bänninger das Ineinanderspielen des Zeichnerischen, Körperhaftes nur Andeutenden, und des rundplastischen Gestaltens. Daß dieses letztere nichts von seiner schöpferischen Eigenart verliert, wenn es sich den Anforderungen des Porträts fügt, bestätigte

sich eindrucksvoll bei zwei männlichen Bildnissen, einer «Appenzellerin» und zwei geistvoll pointierten «Köpfchen». Meisterlich sind sodann bei der «Kauerniden» alle Körperformen und Haltungselemente, trotz vollplastischer Fülle, fast reliefartig in der Schaufäche ausgebreitet. Von der fast lebensgroßen «Stehenden» bis zu den geschmeidigen Kleinfiguren waltet hier eine Intuition, die dem Eindruck des Lebendigen Dauer verleiht.

Mehr als fünfzig Bilder umfaßte die Kollektion des in Paris (und zur Zeit auch in Luzern) arbeitenden Malers Franz Max Herzog. Es fehlt ihm nie an Bildgedanken, an koloristischen Visionen und an wechselnden Umgangsformen mit der Materie, so daß er auch, vom Schaubaren ausgehend, immer neue Vorstöße gegen die Abstraktion hin riskieren kann. Daß er Kontraste der Formulierung und des Bildausdrucks gleichsam spielend beherrscht, wird schon an den drei Porträts erkennbar. Thomas Mann erscheint gesellschaftlich, fast starr mit dem seltsam rot gemalten Kopf, während Hermann Hesse, beinahe schattenhaft-unfarbig dargestellt, in Altersmilde vor sich hinblickt. Die Mitte hält die ebenfalls bejahrte Annette Kolb; sie fügt sich mit dem Teegeschirr zur malerischen Einheit zusammen. Am überzeugendsten wirkt Herzog doch wohl dort, wo er am wenigsten absichtsvoll aus dem Motiv heraus zur Bildgestalt gelangt.

Hermann Oberli (Bern) erhielt die Entressolräume im Wolfsberg zugeteilt, so daß seine 36 Bilder keinen Vergleichen mit einer freieren Gestaltungsart ausgesetzt waren. Denn seine formsichere, stark zeichnerisch fundierte Malerei bleibt durchaus objektgebunden. Sie verbindet sich ungezwungen mit der Hingabe an häusliche Intimität und Freude am durchsonnten Alltag.

E. Br.

Robert Wehrli

Galerie Läubli
15. März bis 8. April

Die drei ganz verschieden gearteten Räume, über welche diese Kunststätte verfügt, erlaubten es Robert Wehrli, drei Ausprägungsformen seines Schaffens eine in sich geschlossene Präsentation zu sichern. Die Krönung des Ganzen durfte man in den drei großen gewirkten Bildteppichen erblicken, die im Oberlichtraum vorzüglich zur Geltung kamen. Sie bestätigten, daß der Übergang zur Abstraktion, der auch die ansehnliche Gemäldesammlung kennzeichnete, den Anforderungen der Bildwirkerei standzuhalten vermochte. Die beiden in Paris ausgeführten Behänge las-

sen die elementare Kraft der farbigen Komposition auch in dem textilen Werkstoff unvermindert aufleuchten; der dritte, in der Schweiz gewirkte Teppich, etwas robuster in der Struktur, ist stärker graphisch akzentuiert. Im gleichen Saal sah man Entwürfe für die wagemutig konzipierten Glasmalereien der Kirche von Elsau, während die Lithographien und Radierungen ihre Fülle an Einfällen und Bildideen im graphischen Kabinett spielen ließen. Unter den Gemälden fand man nicht wenige, die dank dem zuckenden, enggeführten Gewirk freier Farben die Verbindung mit früheren Werken von Robert Wehrli herstellten.

E. Br.

Jacques Berger

Galerie Palette
10. März bis 11. April

Ein waadtländischer Maler, der heute an der Ecole des Beaux-Arts in Lausanne lehrt, an der er – 1902 in Villeneuve am Genfersee geboren – selbst studiert hatte. Eine kleine Zahl figürlicher Zeichnungen, sicher im Strich, lebendig im körperlichen Gestus, gaben ein vorzügliches Bild seines Könnens (im traditionellen Sinn). Darüber hinaus sind sie Beweise einer disziplinierten künstlerischen Gestaltungskraft, die Wesentliches – und dieses knapp – auszusagen vermag.

Die Gemälde, offenbar die Ergebnisse einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne, sind abstrakte Gebilde, die sich zur Hauptsache aus formal freien Formen aufbauen, die der gleichen Formfamilie angehören. Kompositionell sind die asymmetrischen Flächengebilde oft übereinandergelegt, ohne daß – willkürlich oder unwillkürlich – die dritte Dimension ins Spiel gelangt. Die Farbtöne, bei denen die hellen Skalen vorherrschen, sind manchmal subtil abgestimmt und zur Einheit zusammengeschlossen. Manchmal erscheinen farbige Reminiszenzen an Kleesche Töne. Sieht man die rund vierzig Bilder zusammen, so macht sich jedoch eine gewisse Monotonie bemerkbar. Nicht Monotonie aus Vertiefung, Konzentration. Eher ein flaches Ausbreiten der gefundenen Bildmittel, bei denen der Pendelausschlag gering ist. Es ist möglich, daß es sich um das Bild einer bestimmt begrenzten Phase Bergers handelt, die bei der Ausstellung in Erscheinung trat. Eine zahlenmäßige Reduktion des Materials hätte der Ausstellung ohne Zweifel gut getan. Eine Konzentration auf diejenigen Werke, in denen die Bildgedanken zu Ende gedacht, die malerische Ausführung auf ein Maximum an definitiver Lösung ge-

führt wird. Mit einer Reihe solcher Arbeiten erscheint Jacques Berger als Maler, der zu der Truppe der substantiellen schweizerischen Abstrakten zu rechnen ist.

H. C.

Frank Kupka

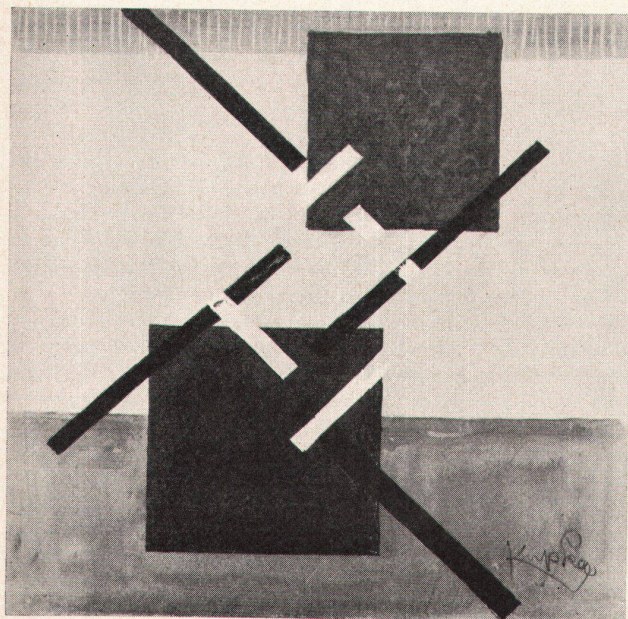
Galerie Lienhard

1. März bis 22. April

Der 1871 in der Tschechoslowakei geborene, 1894 nach Paris gelangte, 1957 in Puteaux gestorbene Frantisek Kupka ist am spätesten zu einer «Figur» der modernen Kunst geworden, obschon sich sein Schaffen keineswegs im verborgenen abgespielt hat und einzelne Werke – mehr oder weniger zwar immer dieselben – in Ausstellungen, in Kunstbüchern und Lexika erschienen sind. Auch heute noch steht er, der Abstemmung entronnen, abseits, ist in der Schätzung (wir meinen die spirituelle) nicht eigentlich fixiert und noch nicht der großen retrospektiven Ausstellung gewürdigt worden. Um so mehr ist Charles Lienhard zu preisen, daß er, Flinker in Paris folgend, eine Ausstellung Kupkas veranstaltet hat, der Kupkas Witwe ihre Hilfe lieh. Daß die Ausstellung keine überbordende und damit entsprechend oberflächliche Begeisterung ausgelöst hat, vermerken wir als ein Positivum, denn es ist das Zeichen,

Frank Kupka, Contrepoints liés, 1933. Gouache.
Galerie Charles Lienhard, Zürich

Photo: Walter Dräyer, Zürich



daß modische Gelüste hier nicht recht zum Ziel kommen. Daß die Qualitäten unterschiedlich waren – vom Vorzüglichen bis zum Dünnen und Unsichern –, ist gewiß nicht die Ursache der Zurückhaltung gewesen. Ausgestellt waren Aquarelle und Gouachen kleineren und mittleren Formates aus den Jahren 1908 bis 1937. Die frühere Zeit war nur durch eine kleine Gruppe vertreten; die größere Zahl waren Werke aus der Spanne von 1920 bis 1937. Wobei zuzufügen ist, daß der genauen Datierung vermutlich große Schwierigkeiten entgegenstehen. Nur wenig ist mit der Jahreszahl versehen, und eine, wie man sagt, logische Entwicklung ist kaum abzulesen.

Aber gerade hierin liegt der merkwürdige Reiz, der von den Blättern ausgeht, obgleich Kupka nicht die Schlagkraft seiner großen Weggenossen besitzt. Obwohl er, besonders um das Jahr 1910, in der vordersten Front der Entwicklung stand, ist nichts vom kämpferischen Ton zu verspüren, der uns auch heute noch so stark fasziniert. In den Blättern der Ausstellungen waren um so stärker die Kontakte und Spiegelungen zu erkennen, durch die Kupka mit den Phänomenen des Fauvismus, des Futurismus, mit Léger, mit Delaunay, mit Masson verbunden ist. Verarbeitung, nicht Nachlaufen, Variation, wobei stets eine eigene Physiognomie als primärer Zug sichtbar ist. Die Direktheit im Bildgeschehen erscheint als entscheidender Zug dieser Malerei. Auch die Bildsubstanz, die innere Konsistenz, ist erstaunlich stark bei allem, wie es scheint, mit leichter Hand vollzogenen Wechsel der Bildtechnik und des Bildzusammenhanges. Die Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit, mit der sie in Erscheinung tritt, mag auf die Beherrschung der verschiedensten technischen Mittel zurückgehen, die sich Kupka in den ersten zehn bis fünfzehn Jahren seiner Pariser Zeit erworben hat, in denen er gelernt hat, was damals ein Maler und Zeichner überhaupt lernen konnte. Auf dieser realen Basis, die auch für das Schaffen von Picasso oder Mondrian so Wesentliches bedeutet, ruhen die Möglichkeiten der Vielfalt der malerischen Erscheinungsformen wie auch die Einheit des persönlich bestimmten Grundtones. Die stärksten Eindrücke der Ausstellung gingen von den Blättern aus, die auf geometrischen Formen aufgebaut sind, in denen die Addition wie die Integration der Farbtöne ein Maximum an Subtilität wie an bestimmter und zugleich zarter Lebendigkeit erreichen. Der geometrische Aufbau, dessen Amplitude vom Einfachsten bis zu hoher Differenzierung reicht, beruht unter Verzicht auf Reißchiene oder Zirkel auf den vom Stift oder dem Pinsel frei gezogenen Formen.

Die Verbindung von lebendiger Skizze und strenger geometrischer Bildform führt zu Meisterleistungen, die den obersten Rängen der Kunst angehören.

Der Katalog ist diesmal besonders gut gelungen. Er enthält neben vorzüglichen Reproduktionen, drei davon in Farben, nach einem Geleitwort von Neuburg einen vorzüglichen Beitrag von Jean Cassou, der das Schaffen Kupkas im Zusammenhang mit seinen nächsten Zeitgenossen darstellt, und eine Glosse von Kupka selbst. Biographische und bibliographische Angaben verleihen dem Katalog den Charakter einer kleinen Monographie.

H. C.

Bernhard Luginbühl

Galerie René Ziegler

24. März bis 5. Mai

Luginbühl machte in dieser Ausstellung einen außerordentlich starken Eindruck. Ein Plastiker, der mit seinen wenig mehr als dreißig Jahren einen ungewöhnlichen Persönlichkeitsgrad erreicht und künstlerische Ziele abgesteckt hat, in der sich eine formbegabte, reiche Natur zu entfalten vermag. Eindrucksvoll auch, wie sich die Eisenplastiken großen Formates in den neuen, mit wenigen Mitteln vorzüglich geformten Räumen auswirkten. Vorzüglich das Zusammenspiel von Bildwerk, Zeichnung und graphischen Blättern, denen eine Beleuchtung, die auf Neonlicht verzichtet, räumliche Bezüge verlieh.

Die Eisengebilde Luginbühls zeichnen sich durch Klarheit der Volumina im Materiellen wie im Immateriellen (Eisen und Luft), die immer überschaubar gerade, kreissegmentmäßig oder gewölbt profiliert sind. Schwere Kettenglieder und aufgereckte Symbolformen sind von großer innerer Spannung erfüllt und zugleich in einem tieferen Sinn entspannt. Der Betrachter wird von den sichtbar werdenden Kräften mitgeführt; er folgt dem bildnerischen Trieb wie dem in den Formen sich auswirkenden Gedanken-spiel. Er sieht aber auch offene Türen vor sich, das heißt, er sieht, daß Luginbühl sich mitten in einer noch längst nicht zu Ende gegangenen Entwicklung befindet. Merkwürdig und vielleicht problematisch ist die Oberflächenbehandlung, die bei einigen der Werke mit erhöhten Punkten, Durchbrechungen und eingesetzten kleinen Gitterwerken auf eine Belebung abzielt, die in der Wirkung ins Feld des Dekorativen gelangt. Die Tendenz nach solcher Belebung ist grundsätzlich zu bejahen, der eingeschlagene Weg jedoch vermag noch nicht zu überzeugen.

Der Ausstellende (oder die Ausstellerin)

beschränkte sich weise auf eine verhältnismäßig kleine Zahl von Plastiken, die durch eine Auswahl von Zeichnungen und graphischen Blättern ergänzt werden. Die ziemlich großformatigen Zeichnungen geben als Vorzeichnungen zur Plastik einen Blick in den Arbeitsprozeß und in die von Luginbühl in die Werke gelegten ausstrahlenden Kräfte durch eine Art zeichnerischer Aura, die wie Eisenfeilspäne um die Formen liegen. Als künstlerische Äußerungen sind sie vollgültig, zu Ende gedacht und zu Ende gearbeitet.

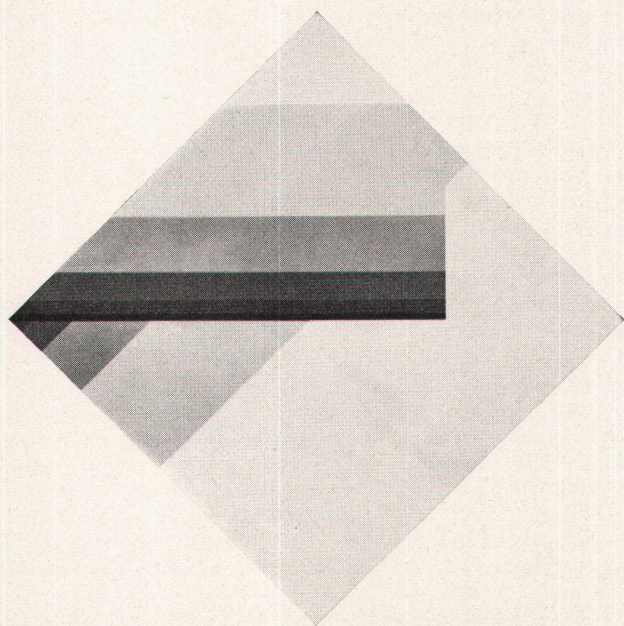
In den Kupferstichen lebt etwas von den großartig krausen Übersichtungen Piranesis; in den rauchigen Radierungen werden Strukturerlebnisse aufgezeichnet, in denen Erinnerungen an Haus und Hauswand nachklingen. Auch diese graphischen Blätter sind geladen mit künstlerischer Kraft und kommender Möglichkeit. Man denkt an Friedrich Dürrenmatt.

H. C.

Karl Gerstner:**Serielle Kompositionen****Marcel Wyss: Duo-Konstellationen und Progressionen***Galerie Suzanne Bollag**9. März bis 5. April*

Eine sehr einheitliche Ausstellung zweier junger Repräsentanten konkreter Gestaltung, in zwei wohlhabend gewogenen

Karl Gerstner, Die endlich unendliche Reihe, 1960. Buchdruckfarbe auf Aluminium. Galerie Suzanne Bollag, Zürich



Bildgruppen ergänzend einander zugeordnet. In erster Linie Manifestationen einer Überzeugung bildnerischer Denkweise, die sich an geistiger Kombinatorik erfreut und in ihr eine Bedeutung sieht, die über das Äußere geometrischer Zusammenhänge, Spannungen und Bewegungsvorgänge hinaus ins Philosophische und Ethische (Reinigung durch das optische Geschehen) reicht. Hier liegt ihre Stärke, aber auch ihre Problematik. Denn inwieweit oder ob überhaupt hier etwas aufgeschlossen wird, das heißt «Erscheinungen» gezeigt werden – hier steht das große Fragezeichen.

Begriff und Methode des Seriellen sind zuerst in der Musik unsrer Zeit aufgetreten, in der sich die Dinge in kontinuierlichem zeitlichem Ablauf vollziehen und viele Kategorien zur Anwendung und Integrierung seriellen Aufbaus zur Verfügung stehen, die eine höchst eigenständige, eben die serielle Gesamtstruktur zur Folge haben. Die Anwendung des Seriellen auf das Bildwerk durch Gerstner scheint mir Arbeitsmethode zu bleiben, ohne daß Gebilde entstehen, die in ihrem Wesen seriell sind. Die Prinzipien des Bildaufbaus liegen offen zutage; sie sind ans Geometrische gebunden, das optisch dominierend bleibt. Das Serielle, würde ich sagen, bleibt sekundär. Primär ist der sinnvolle Bildaufbau, in dem sich eine große Verfeinerung mit der Beherrschung der Bildmittel paart: in der Abfolge der Farbtöne und -tönungen, bei denen Gerstner vorzügliche Lösungen und auch unmittelbare optische Wirkungen erreicht («das schwarz-weiße blau» zum Beispiel, bei dem ein Klang von seltener Einheit und Tiefe entstanden ist). Der Vorstoß ins Räumliche («der rot-grüne farbkörper») scheint nicht in diesem Maß zu gelingen, weil die Einheit und der Reichtum der Farbstufen größer und lebendiger ist als die entsprechenden Kategorien im Räumlichen. Bei Marcel Wyss, dem verdienstvollen Herausgeber der «Spirale» (zusammen mit Eugen Gomringer), unterschreitet die Reduktion in bezug auf das Bildelement wie auf das Kompositionsprinzip die Grenze dessen, was «imago» genannt wird. Bei aller Klarheit und Sauberkeit der Gesinnung – hier werden die Dinge zu lapidar, und auch die Verfeinerung und Konzentration des Bildkens reicht nicht aus, über das Nachrechenbare hinaus zu führen. Die «Duo-Konstellationen» sind vorzügliche Übungen für Wahrnehmung und Verwandlung von Berechnung in optisches Bewußtsein. Innerhalb dieser Grenzen liegt ihre Funktion, ein vielleicht wesentlicher, aber doch überaus kleiner Ausschnitt aus dem Bereich optischer Gestaltung.

In dieser Meinung haben wir im ersten Abschnitt dieser Besprechung die Frage gestellt, was aufgeschlossen werde.

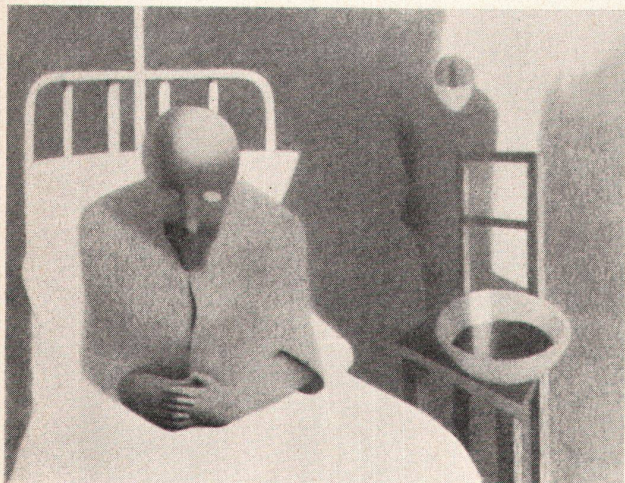
H. C.

Winterthur

Geo Bretscher*Galerie ABC**4. März bis 1. April*

Geo Bretscher, ein impulsives Maler-temperament, hat, als Autodidakt mit zäher Energie auf seinem eigenen Wege fortschreitend, eine beachtliche Höhe des Könnens erreicht. Manches, was noch Schlacke war, beginnt sich folgerichtiger in das Bild einzuordnen und darin organischer aufzugehen. So vermittelte denn diese Ausstellung seiner neueren Arbeiten den Eindruck einer erfreulichen Reife. Der Maler hat damit eine Stufe erreicht, die ihm nun größere Freiheit lassen dürfte, die eigenen prägnanten Züge aus sich heraus zu entwickeln und der Anleihen entraten zu können, die früher deutlicher spürbar waren. Seiner Art, fest und bestimmt zuzupacken, kommen besonders die wild-urteilichen Landschaften entgegen wie das Wallis oder das Maderanertal. Neu sind die Juralandschaften, die in letzter Zeit den Maler beschäftigten. Es ist nicht der großflächige Jura mit bleiernen Himmeln, wie wir ihn von Albert Schnyder kennen. Auch hier sucht Bretscher die Bewegung. Alle Bilder haben etwas Flackerndes an sich, das an Wetterleuchten denken läßt. Ganz in diesem Sinne dient auch die Staffage, Pferde oder Hunde, die ihre Arabesken ins Bild zeichnen und ihm oft einen gespensterhaften Unterton geben. Die Zeichnungen bestätigen, daß Bretschers Qualitäten immer dann besonders zur Geltung kommen, wenn er rasch und unreflektiert den visuellen Eindruck notiert und damit sein Temperament unmittelbar zum Ausdruck bringt.

P. Bd.



Harry Buser, Schwerkranker, 1956. Bleistift

Photo: Bruno und Eric Bühler, Schaffhausen

Schaffhausen

Harry Buser

Museum zu Allerheiligen
5. März bis 9. April

Harry Buser ist auch als Zeichner vorwiegend Lyriker: keine Zeichnung, die nicht ihre spezifische Stimmung und Musik, ihr entstofflichtes Formenspiel hätte. Die verzauberte Wirklichkeit in seinen Blättern liegt nicht im Auge des Künstlers begründet, denn er sieht jedes Detail einer oft recht banalen und alltäglichen Erscheinungswelt mit schonungsloser Schärfe, und seine meisterhafte Beherrschung der Darstellungsmittel erlaubt ihm eine makellose Stofftreue in der Wiedergabe des Geschauten. Nie ist diese Stofftreue Selbstzweck, sondern immer ein Mittel im Spiel der Verwandlung, der sich die Erscheinungswelt im Erlebnis des Künstlers unterziehen muß.

Es ist nicht zufällig, daß der Begriff «Spiel» sich aufdrängt zur Kennzeichnung des Unterschiedes zwischen dem Motiv und dem Ergebnis seiner künstlerischen Gestaltung. Irgendeine Form, das Rund einer Krugöffnung, die Eiform eines Kopfes, das Rechteck einer Tischplatte, erregt den Formtrieb des Künstlers, und spielend kombiniert er nun solche Formen, einführend und gleichzeitig mit klarem Verstand die Kombinationen überwachend. In seinem Erlebnis spüren wir zunächst eine traumhafte, fast kindliche Naivität, das verliebte und fruchtbare Staunen vor dem Gegenstand und seinen Formmöglichkeiten. Im Ergebnis klingen die musikerfüllten Rhyth-

men der Formen mit den Aussagewerten der Motive so zusammen, daß der Betrachter nach den Intentionen des Künstlers gestimmt wird, ohne aber die Freiheit zu eigenen Assoziationen zu verlieren. Es gibt Humor, Ironie, Präziosität, daneben Mitleid, schmerzliches Verzichten, Spott und leise Bitterkeit in diesen Blättern, immer aber eine verstehende Liebe zur Welt, in der wir nun einmal leben und die wir nicht ändern können, es sei denn im Spiel der schönen Formen.

Trotz wahlverwandtschaftlichen Bindungen an Otto Meyer-Amden, Oskar Schlemmer, Léger und an den Surrealismus ist die Motiv- und Formenwelt Busers durchaus originell. Der 1928 geborene Künstler geht seinen eigenen Weg, der ihn unter Verzicht auf die Farbe als Gestaltungsmittel zu früher Meisterschaft als Zeichner geführt hat.

H. St.

St. Gallen

Emil Nolde

Kunstmuseum
19. März bis 23. April

Die Bedeutung der St.-Galler Nolde-Ausstellung – sie war nach jener von 1922, die 25 Ölbilder zeigte, die zweite – reichte selbstverständlich niemals an die große Zürcher Ausstellung heran. Sie war weit weniger repräsentativ, weil dies mit den Mitteln und Möglichkeiten des Kunstmuseums nicht hätte erreicht werden können; aber sie erwies sich vom Lokalhistorischen und Dokumentarischen her inspiriert, indem sie die besonders mit St. Gallen eng verbundenen Anfänge Noldes erstmals umfassend aufzeigt. Bekanntlich kam Emil Hansen, wie der sich ab 1900 nach seinem Heimatort in Schleswig nennende Nolde eigentlich hieß, 1892 nach St. Gallen an das Industrie- und Gewerbemuseum, das Ausbildungszentrum der Stickerei-entwerfer, wo er sechs Jahre, bis 1898, als Zeichenlehrer wirkte. Es soll heute noch St.-Galler geben, die sich an den «hochgewachsenen, drahtigen Norddeutschen mit dem blonden Haarschopf» erinnern, «der durch seine karge und eckige Art sowohl anzog wie abstieß». In St. Gallen fand er im spätern Berner Rechtsprofessor Hans Fehr auch einen Freund fürs Leben (vgl. dessen Buch «Emil Nolde, Ein Buch der Freundschaft»); St. Gallen sah aber auch seinen eigentlichen Durchbruch ins freie Künstlertum. In einem Brief an Fehr bekannte Nolde 1920: «Wenn es auch für mich in St. Gallen vereinsamte Jahre waren und manches gar nicht an-

genehm, es waren Jahre der kräftigsten Jugendzeit und voll tiefster Züge Hochluft und auch Hochgefühl.»

Der Ausstellung, die sich im weiteren nicht ungeschickt auf die Jahre zwischen 1905 und 1920, die beste Zeit Noldes, konzentrierte, gaben denn auch die 15 Arbeiten aus der St.-Galler Zeit einen besondern Akzent, nicht ihres künstlerischen, sondern ihres dokumentarischen Wertes willen. In keiner von ihnen kündet sich der spätere führende Expressionist an und nur in einer einzigen, einem Sonnenuntergang hinter einer winterlichen St.-Galler Stadtsilhouette, der spätere Kolorist. Was man in einer Alpsteinlandschaft in Kohle, einem Altstadtaquarell und einer Serie von Bleistiftzeichnungen, Appenzeller Charakterköpfen, vor sich hatte, waren akademisch-virtuose naturalistische Zeichenlehrerarbeiten. Nur die beiden Entwürfe für die karikierten Berggipfel, die dank einem geschäftstüchtigen Verleger eine humoristische Serie von Postkarten abgaben, von denen 100000 Stück verkauft werden sollten, ließen eine besondere Seite Noldes erkennen. Hans Fehr bemerkt denn auch ganz richtig dazu, nicht der finanzielle Erfolg, dank dem Nolde sich als freier Künstler etablieren konnte, sei das Große daran gewesen. «Das Große war: Nun wußte er, daß ein Künstler in ihm schlummerte, und kein schlechter... ,Wenn ich das kann', so habe Nolde voll Glück niedergeschrieben, ,werde ich auch noch mehr können.'»

Im übrigen genügte die St.-Galler Ausstellung mit ihrem Dutzend Ölbildern, einer reichdotierten Sammlung von Graphiken, vor allem einer Reihe von Radierungen der Jahre 1906 bis 1912, einigen wenigen religiös-biblichen Sujets (diese wesentliche Seite in Noldes Werk kam zu wenig zum Ausdruck), um zu zeigen, wie weit seine große Begabung und zu welch neuen Ufern sie ihn trug. -nb-

Gérard Schneider

Galerie Im Erker
7. März bis 28. April

Die Ausstellung des 1896 in der Westschweiz geborenen Malers, der seit 1944 naturalisierter Franzose ist, wird vielleicht weniger ihrer eindrucklichen Gouachen wegen in der Erinnerung der St.-Galler Kunstfreunde bleiben als vielmehr der besondern Vernissage-Umstände wegen: Ihre einführenden Worte sprach nämlich kein Geringerer als der Dramatiker Eugène Ionesco. Sie bezogen sich allerdings sehr freimütig mehr auf die Fragwürdigkeit von Vernissagen als auf das Werk seines Freundes Schneider

und begnügten sich in bezug auf die Peinture mit der Feststellung, man müsse sie dechiffrieren, «pour la faire parler».

Schneiders 34, im wesentlichen aus den letzten sechs Jahren datierenden Gouachen lohnen jedoch eine Auseinandersetzung wohl. Der seit 1922 endgültig in Paris niedergelassene, keiner bestimmten Schule angehörige Maler, der zwischen den Kriegen die wesentlichsten Strömungen der zeitgenössischen Kunst studiert und abwechselnd gegenständlich und gegenstandslos gemalt hatte, besitzt eine höchst unmittelbare, rhythmisch zugriffige Pinselschrift im Sinn der modernen Amerikaner, die sich mit einer subtilen Farbigkeit verbindet, hinter der man die französische Malkultur spürt. Auf den hellen Gründen seiner Gouachen zucken seine breiten, rhythmisch hochgeladenen Pinselstriche; auf den schwarzen sind sie farbig aufleuchtende Lichtfahrten, hier wie dort Farbe und Rhythmus gewordener, unmittelbarer schöpferischer Augenblick, voraussetzungslos in bezug auf Symbolisches oder Gegenständliches. Über solch bestechendes Spiel hinaus mehr sehen zu wollen, etwa sich enthüllende «ungeahnte Tiefen», «Bilder eines Dichters, der die Botschaft seiner Zeit verkündet», oder eine Identifikation der «Urgründe des Lebens mit den Urgründen der Kunst», dürfte über das Ziel dieses im gleichen Katalog als höchst bescheiden geschilderten Malers hinaus schießen. -nb-

Locarno

Walter Helbig

Circolo delle Arti
26. März bis 16. April

Walter Helbig gehört zu den Veteranen der modernen Malerei. Weniger als revolutionärer Wegbereiter denn als ein Künstler, der in entscheidenden Momenten mit Kameraden zusammen Impulse gegeben hat. Die reichhaltige Dokumentation der Locarneser Ausstellung erinnerte mit Recht an solche Momente: vor allem an die Zusammenarbeit mit Arp, Klee, Lüthy, Huber, Gimmi im «Modernen Bund», der von Weggis aus auf das schweizerische Kunstleben eingewirkt hat, an den «Sturm», in dem Helbig erschien, an das künstlerische Früh-Ascona, wo sich Helbig schon 1924 festgesetzt hatte. Künstlerisch ging Helbig durch die verschiedensten Phasen hindurch, in denen sich die Wandlung vom Fauvistisch-Expressionistischen bis zu den Abstrak-

tionen vollzog, in denen sich der über Achtzigjährige heute ausdrückt.

Am Beginn der Locarneser Ausstellung stand eine kleine Gruppe von flächenhaften Bildern, in denen sich der Übergang vom Gegenstand zur abstrakten Formensprache abspielt. Im farbigen Aufbau etwas rau, tönen diese verhältnismäßig frühen Bilder von 1931 und 1932 (Helbig war damals schon Mitte Fünfzig) den Charakter des kreidigen Farbklanges an, der im Spätwerk den Grundton angibt. Dieses Spätwerk war mit Bildern von 1954 bis 1961 eindrucksvoll vertreten. Helbig setzt sich in ihm mit einer Reihe von Phänomenen der modernen Malerei auseinander – mit den Strukturen Marcs, mit Klees letzter Periode, mit Miró, mit Baumeister, manchmal bis zu Paraphrasen gelangend. In allerjüngster Zeit erscheinen geometrisch-architektonische Elemente – in reizvoller kreidiger Peinture –, in denen etwas von ägyptischen Hieroglyphen geistert. Auch in diesen Bildern erscheint der persönliche Farbgrundton, durch den sich das ganze Werk bindet. Das Ganze eine achtunggebietende Leistung.

In dem schönen Ambiente der alten Casa del Negromante kam die innere Patina, die vor allem über den Spätwerken Helbigs liegt, zu ausgezeichneter Wirkung. Die Vernissage war ein kleines Fest, bei dem Arp, der zum Katalog einen schönen Vorspruch beigezeichnet hat, Hans Richter und Julius Bissier dem Maler Helbig ihre Sympathie bezeugten. Ein neues künstlerisches Ascona zeichnete sich ab. H.C.

Lenzburg

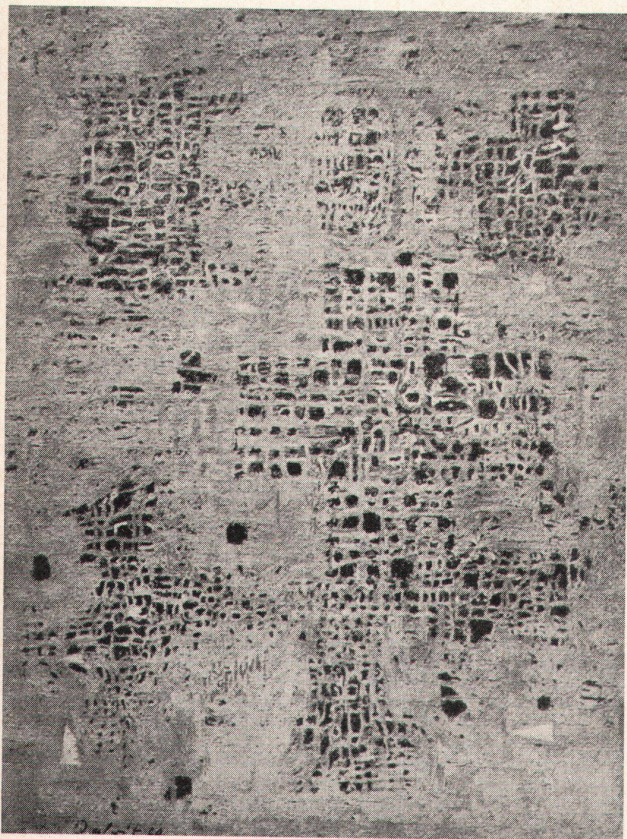
Caspar Wolf

Galerie Rathausgasse
18. März bis 20. April

Als unalltätliches künstlerisches Ereignis galt es, eine Anzahl von Bildern des als «Maler der Alpen» bezeichneten Caspar Wolf vereint zu sehen, 21 Gemälde des lange Zeit vergessenen Malers, mit Sorgfalt in den drei Räumen präsentiert als Zeugen einer Kunst, die innerhalb der Schweizer Malerei des 18. Jahrhunderts eine einmalige Rolle spielte und die neu entdeckt zu haben das Verdienst des Basler Kunsthistorikers Dr. Willy Raeber ist. Caspar Wolf (1735–1783), aus Muri im Aargau gebürtig, in Konstanz, Augsburg, München und Passau geschult, später in Paris sich weiterbildend, fand in dem Berner Verleger Wagner den eigentlichen Mentor, der ihn zu einer prachtvollen Folge von Alpen- und Voralpen-

landschaften anregte, Gemälden, die den Ausgangspunkt für eine in vervielfältigender Technik veröffentlichte Serie von «Merkwürdigen Prospekten aus den Schweizer Gebürge» bildeten.

Zum erstenmal wurde das Hochgebirge durch Caspar Wolf gemäß seiner unverwechselbaren Struktur gemalt; interessant nun, zu verfolgen, wie naturgegebene Formen und die spezifische Technik des 18. Jahrhunderts eine neue Einheit eingehen. Die Feinheit der Zeichnung, die unverkennbare Anlage des Blattwerks bei Gebüsch und Baum hinderten Wolf nicht, seinen Bildern Größe und Weite zu geben, in ihnen den Hauch monumentaler Alpenwelt zu vermitteln. Und ebenso fesselnd ist es, den Wechsel der Darstellung von der vor der Natur gemalten Studie zum ausführlichen Gemälde wahrzunehmen. Glücklicherweise waren in dieser Lenzburger Schau einige dieser zeichnerisch betonten Farbstudien zu sehen; in unmittelbarer Nachbarschaft das fertige Bild. Nicht nur in solch gestalterisch-geschichtlicher Hinsicht aber beanspruchte die Caspar Wolf-Ausstellung reges Interesse; die Tafelbilder waren gewichtig genug, daß man sie als künstlerische ungewöhnliche Werke aufnahm, jene Landschaften aus der Innerschweiz, vor allem aus dem Berner Oberland. Da waren Ansichten der Telskapelle, vom Rütli, der Ruine Attinghausen, vom Urnerloch, weiter zwei große friesartige Panneaux aus dem Urserental; dann Siebenbrunnen im Simmental, der Alpbachfall bei Meiringen, die Beatushöhle, Well- und Wetterhorn mit Rosenlaui-gletscher. Sehr bemerkenswert neben diesen geologisch genau identifizierbaren Bildern eine aus Einzelmotiven komponierte Landschaft mit hervorragend hingesetzten, reizvollen, an Guardi erinnernden Staffagefiguren, dann auch zwei nicht weniger virtuose Supraporten aus einem Gasthof in Muri, die vielleicht nicht so persönlich wirkten wie die durch eine Künstlernatur geschauten Alpenlandschaften. Mg.



Oskar Dalvit, Mauerfragment, 1960

Glarus

**Serge Brignoni – Oskar Dalvit –
Emanuel Jacob – Karl Jakob
Wegmann**
Kunsthaus

12. März bis 9. April

Der oft etwa hörbare Vorwurf an die moderne Kunst, sie habe zu einer «Verdünnung der künstlerischen Atmosphäre», zur Einebnung und Verarmung der Ausdrucksmöglichkeiten geführt, wurde durch unsere Ausstellung in Glarus widerlegt. Obwohl die vier Maler, die bei uns mit ihren Werken zu Gäste weilten, alle der gegenstandslosen und surrealistischen Richtung verpflichtet sind, drängt doch jeder zu der seinem Temperament und technischen Sonderheit adäquaten Realisation.

Brignoni, früher von Salvador Dali und dem Metaphysiker Giorgio de Chirico angeregt, steigert und verwandelt vegetabile, exotische Grundformen, Fragmente menschlicher Figuren, Gestirne, Pflanzen und Blumen zu ornamentaler Gesamtwirkung. In minutiöser Kleinarbeit wird ein Formthema ausgeschöpft

und abgewandelt und zu farbenprächtigen Mustern zusammengewoben. Symbolistische Zeichen verschlüsseln aus geheimnisvollen Tiefen aufsteigende Erscheinungen. Von bemerkenswerter Schönheit sind die graphischen Blätter. In den Eisenplastiken werden Anklänge an Gonzalez spürbar.

Oskar Dalvit, obwohl kompositionell grundverschieden, kommt Brignoni im Themenkreis am nächsten. Das Einfangen mikrokosmischer und makrokosmischer Vorgänge in die Symbolwelt von Form und Farbe beruht auf demselben künstlerischen Urgrund. Realistisches «Findlings»-Material, das der Maler von seinen sommerlichen Wanderungen um Amden am Walensee einbringt, Baumrinden, helle und dunkle, knorrige und glatte, in denen der Holzwurm die schönsten abstrakten Zeichnungen eingebohrt hat, Moosflechten und scharfkantige Kristalle regen zu unerschöpflichem Formwandel an und fermentieren auf diese Weise das Werk.

Emanuel Jacob hat seine symbolistischen Versuche, wie etwa das in der Ausstellung «Christliche Kunst der Gegenwart in der Schweiz» im Jahre 1958 in Zürich gezeigte «Abendmahl», das leider in der Ausstellung nicht zu sehen war, vorderhand hinter sich gelassen. Ein Aufenthalt in Südfrankreich führt ihn zur Auseinandersetzung mit einer bestimmten, geologisch reich strukturierten Landschaftszone. Es sind Felsstücke, die da in blauer Unendlichkeit hängen («Steinerne Wolke», «Körper und Raum») und mit einer eigentümlichen, flach über die Erde hinwegstreichenden Perspektive oft zu gespenstischen Kulissen aufgetürmt werden. Ein archaisierender Zug geht durch diese Stelen, Steintafeln und Einritzungen, deren Kolorit um ein kühles Blau, Grau, Violett, Rostrot und Grün kreist.

Karl Jakob Wegmann war der jüngste des Ensembles. Er geht in der rein malerischen Konzeption am weitesten. Völlig losgelöst von Thema und Gegenstand (der Titel des Werkes wird hier unmittelbar vor der Hängung des Bildes frei erfunden) ergeht sich Wegmann im sinnlich befreienden Malakt. Es ist aber kein Tachismus. Man meint auf seinen Bildern immer wieder eine Landschaft, ein Stilleben, kurzum etwas rational Erfassbares, zu identifizieren, aber bei jeder derartigen Bemühung entschlüpfen uns die Formen wieder in ihre unumschränkte Selbstherrlichkeit. Form und Farbe sind hingeschmettert, unbekümmert um irgendeine «Richtung».

H. Br.

Genève

Esthetische industrielle

Musée Rath

du 11 mars au 4 avril

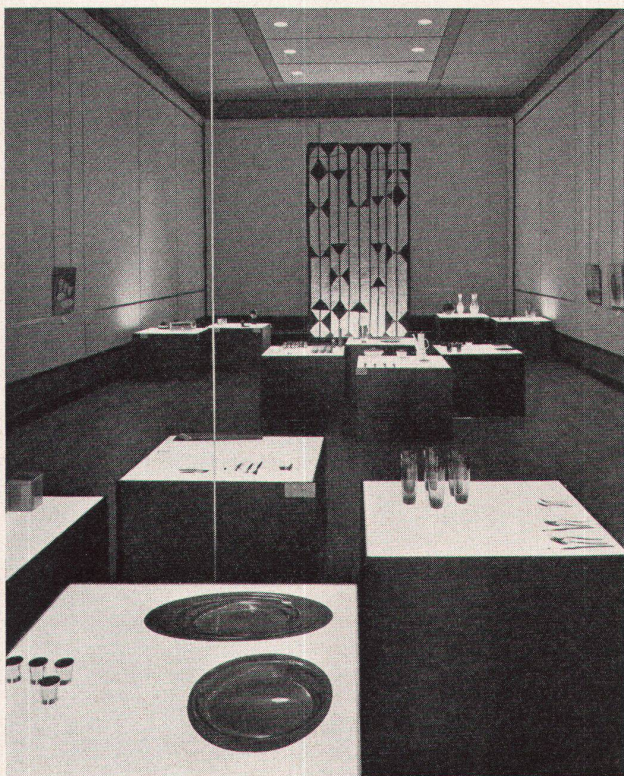
Une exposition d'esthétique industrielle à Genève, c'est en quelque sorte une petite révolution. Ce qui est depuis longtemps passé dans les habitudes de l'esprit en Suisse alémanique reste encore d'avant-garde ici. Mais il ne faut pas en conclure pour autant que la présentation réalisée par la Jeune Société Economique de Genève ait manqué d'audace ou de qualité. Au contraire, elle peut se caractériser par trois adjectifs qui témoignent de sa valeur: elle est courageuse, nécessaire et réussie.

Courageuse, parce que – nous l'avons dit – elle innove, et qu'il est toujours difficile de faire accepter un domaine nouveau. Faire comprendre au grand public – généralement peu averti de ces questions – l'importance de l'esthétique industrielle représente à soi seul une mission ardue. Ceci d'autant plus que les industries et les grandes firmes genevoises n'ont pas encore toujours compris le rôle capital qu'est appelée à jouer la «forme utile», telle que l'a définie le Werkbund suisse.

Car il ne faut pas oublier que c'est depuis 1913 déjà que le souci d'expression équilibrée des formes dans le domaine des objets et des machines a fait son apparition à Zurich, alors que chez nous, de telles recherches restent encore trop rares. Trop de grandes fabriques d'importance mondiale, en Suisse, ne possèdent pas de bureau de recherche travaillant à affiner, améliorer et rendre plus belles les lignes des objets qui sortent de leurs ateliers.

De plus, l'étude de ce mode d'expression fondé sur un accord total et profond entre l'utilité et la beauté n'est pas enseigné par des spécialistes. Le professeur Alfred Roth, de l'Ecole polytechnique fédérale, qui préside aux destinées du Werkbund suisse a mis le doigt sur cette lacune. L'absence d'une chaire universitaire ou d'un enseignement supérieur au niveau de nos hautes écoles technologiques se fait cruellement sentir dans ce domaine.

En réunissant donc toute une série d'objets allant de la fourchette au transformateur et du fauteuil au frigidaire en passant par l'appareil de photo, le tournevis et l'avion à réaction, les organisateurs ont magistralement démontré la valeur et l'intérêt de l'esthétique industrielle. Cela d'autant plus qu'ils ont su donner à la présentation des locaux d'exposition une allure racée et dépouillée qui est toute à l'honneur de MM. Reverdin et Calame.



Exposition d'Esthétique industrielle. Musée Rath, Genève.
Présentation: Reverdin et Calame

Photo: M. Siebold, Versoix

La série des 260 exemples choisis et présentés au Musée Rath suffisait amplement, tant par la variété que par la qualité, pour démontrer au public qu'il n'est guère de domaine auquel ne s'applique l'esthétique industrielle. Le choix très souvent heureux et presque classique des pièces était rehaussé par la pureté avec laquelle l'ordonnance du lieu avait été mise en place.

Bref, on ne peut que féliciter les organisateurs pour ce bel effort réalisé en collaboration avec le Werkbund suisse et les institutions similaires de France, de Hollande, de Belgique, d'Italie, d'Allemagne, de Suède et d'Angleterre. Tout au plus pourrait-on regretter l'absence de certaines pièces caractéristiques; mais ici, le type même de sélection adopté, où les producteurs étaient appelés à verser une participation aux frais pour voir leur pièce exposée, risquait évidemment de fausser quelque peu le tableau. Il n'en reste pas moins que cette exposition fera date à Genève, où le succès qu'elle a rencontré représente un encouragement certain. H. St.

Frauenfeld

Max Hunziker
Galerie «Gampiroß»
6. bis 24. März

Eine schöne Demonstration in sich geschlossener, in ihrer Art ausgereifter Kunst war die Ausstellung zahlreicher Graphiken, Malereien und Zeichnungen von Max Hunziker, alles Werke der letzten zwei Jahre. Die Kunst Hunzikers lebt von der Transzendenz. Die sichtbaren Formen dürfen nicht als Formen auf einem Blatt, in einem Raum betrachtet werden. Sie sind, wie das oft richtig festgestellt wurde, Symbole. Die Erscheinungen sind Ideen, lebensvolle Ideen, die ihrerseits im Bild wirksam sein müssen, das Bild brauchen. Es gehört zum Wertvollsten dieser Kunst, daß sie nicht gegenständlich erzählt, so nahelegend die Gegenständlichkeit oft ist, zum Beispiel das Zürich-Motiv. Im Anschauen wird unmittelbar das Unerreichbare spürbar. Es gibt für diese Kunst keine objektiven Maßstäbe, keine geschriebene Ästhetik. Sie muß gemessen werden an der Reinheit eines Gefühls, eines Gefühls, das man heute oft zuerst in sich entdecken muß. Daß der Künstler selber an der Kristallisierung – man darf diesen Ausdruck auch in diesem Fall anwenden – arbeitet, zeigen seine Sequenzen mit gleichem Motiv, das heißt mit gleichem Inhalt.

Interessant ist das Problem der Farbe bei Hunziker. Der allgemeine Ausdruck der Handzeichnungen ist ziemlich düster, ernst. Wo aber Farbe zur Anwendung kommt, wirkt sie auch auf kleinen Teilen bedeutend, tief hergeholt, aussagekräftig. So wirkte die Ausstellung im «Gampiroß» fast freundlich wie der Blick in ein ernstes, doch in allem auch zartes, poetisches Paradiesgärtlein. Es muß einer etwas sein, um seine Art so durchzuhalten, ja zu steigern und zu verfeinern, wie das Hunziker gelungen ist. Ob er ein Fremder in der Zeit ist? Was hinter seiner Kunst steckt, hat auf alle Fälle Fundament. E. G.

La Chaux-de-Fonds

Les quatre frères Barraud
Musée des Beaux-Arts
du 18 mars au 9 avril

Charles Barraud est né en 1897 à La Chaux-de-Fonds. Il vit actuellement à Gléresse (au bord du lac de Bienne) et à Blauzac (Gard, France). François Barraud naît en 1899 et meurt de tuberculose à Genève en 1934. Aurèle est né en 1902

et mort à Neuchâtel en 1954. Aimé est de 1903 et réside à Genève. Le cas de ces quatre peintres nés d'un père graveur – de ces vieux graveurs chaudfontonniers au «métier» parfait, au dessin impeccable, à la composition académique irréprochable, mais qui n'ont guère produit d'œuvre d'art au vrai sens du mot – le cas de ces quatre peintres au milieu de sept enfants et qui se font eux-mêmes, dans la lutte pour la vie et la pauvreté, est en effet (nous répétons le mot du conservateur du Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds, M. Paul Seylaz, organisateur de l'exposition) fort singulier. Ils sont autodidactes au plein sens du mot, ont fait leur formation artistique aux cours du soir de l'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds (cours dont on ne soulignera jamais assez l'importance) et ensuite forgé leur art personnel, rigoureux et anachronique, dans quelques voyages accomplis comme les anciens compagnons de France, à Reims, à Paris, où encore?

A première vue, ils sont les anti-non-figuratifs nés, les tenants de quelque académisme renaissance, de la composition idéale, des couleurs soyeuses mais sèches, du dessin sans défaut. Seulement, complètement à contre-courant de l'art de leur temps, ils font aussi figure de préraphaélites du XX^e siècle, composant inlassablement selon les canons de l'art classique, et s'imposant orgueilleusement la plus dure des disciplines. Du moins au début. Et c'est en ce sens qu'on peut dire qu'ils ont constamment idéalisé le quotidien, d'une manière particulièrement aboutie chez François et Aimé (toujours à ses débuts), constamment mais autrement chez Aurèle; et qu'il est devenu, ce quotidien, avec Charles, une sorte de poésie légère et tendre, pourvue de couleurs à la fois riantes et mélancoliques. Ce qui fait qu'il y a deux ou trois natures mortes et quelques nus à qui la froideur, la netteté, la rigueur enfin confèrent une sorte de perfection glacée et durable, chez François (en particulier) et Aimé, lequel va cependant adoucir sa palette, la rendre floue, «jolie», sans la parfaire pourtant. Aurèle a ses eaux-fortes d'une technique impeccable, où la dureté du trait n'enveloppe pas une composition aussi tranchante. Des paysages jurassiens et du Doubs (en particulier) d'une morosité voulue, d'une probité presque agressive, encore une fois. Enfin, tel Autoportrait ou Portrait de Charles Barraud portent aussi autant la marque de son génie particulier que celle de la «gens» Barraud.

Mais ce qu'en dit M. Paul Seylaz nous paraît juste: Une technique fort rusée au service d'un esprit assez fruste, le goût des arrangements classiques dans l'ex-

pression de ce qui est simple et quotidien, voilà, nous semble-t-il, ce qui explique en partie la peinture des quatre frères au début. Cela fut poussé par François à un point de perfection d'exécution qui confère un style extraordinaire à quelques-unes de ses œuvres maîtresses. La passion artisanale, alliée à pas mal d'audace dans la déformation expressive, caractérisent les œuvres de François et leur assure cette présence mystérieuse de la peinture accomplie. Aimé Barraud pourrait, lui aussi, être ainsi défini, à cela près que l'artisan, sûr d'un langage bien possédé, fut davantage soumis aux automatismes de ce langage. Les plus remarquables eaux-fortes d'Aurèle, ce sont celles où il développe ses idées politiques, avec férocité et humour. Charles, c'est une certaine lumière intérieure, une chromatique irrédelle, un monde éclairé par d'étranges projecteurs...

Bref, l'exposition «Les quatre frères Barraud» est certainement l'une des manifestations les plus originales, en ce temps, de la peinture suisse, surtout si l'on ajoute aux quatre Janebé, femme de Charles, qui ne figure pas à l'exposition, mais dans la peinture helvétique. J. M. N.

Basel

19 junge Basler Künstler

Kunsthalle

11. März bis 9. April

Für diese Ausstellung war die Altersgrenze mit 35 Jahren festgesetzt worden. Es stellten zwölf Maler und sieben Bildhauer 188 Arbeiten aus, und was die Maler betrifft, so waren sie durchgehend Vertreter der informellen Kunst. Dem Konservator Arnold Rüdinger, der die Ausstellung zusammenstellte, war es offenbar am Herzen gelegen, zu zeigen, inwiefern die *Peinture de geste* in Basel Wurzel geschlagen und welche Früchte sie bereits gezeitigt hat.

Da jeder Künstler mit mehreren Arbeiten zu Worte kam, konnte sich der Betrachter ein Bild von der jeweiligen Entwicklung machen. Auch hier ließ sich feststellen, daß die Aneignung der Kunstmittel von den jungen Malern mit Eifer und auch Erfolg betrieben wird, während die eigentliche malerische Geste oft noch im ungewissen verbleibt. Drei der Maler nehmen die Basler Tradition der Graumalerei erneut auf: Theo Gerber, Werner von Mutzenbecher und Marcel Schaffner, der auch mit Bildern vertreten ist, die seine frühere Begegnung mit Poliakoff und Riopelle dokumentieren. Während Wolf Barth Bilder aus zwei

Entwicklungsphasen zeigte, wobei die letztere ein sehr dichtes und ästhetisch voll artikuliertes Gefüge darbot, war Samuel Buri mit Bildern vertreten, die eine konsequent impressionistische Weiterentwicklung verraten, betrieben mit Mitteln, die von Sam Francis herkommen. Sehr eigenwillig nahm sich in dieser Umgebung Lenz Klotz aus, dessen stachelige und voll durchkonstruierte Strukturbilder im Stilwandel zu Arbeiten überleiten, auf denen weiche, geschwungene und geradezu lyrische Sgraffitiformen erscheinen, auf mauerartig angelegtem Grund, was zuweilen an gewisse Bilder von Dubuffet erinnert. Bemerkenswert waren auch die Arbeiten von Bruno Müller, der ein fleischiges und fleischliches Rot als Grundfarbe bevorzugt, wobei in großen Formaten Formkonstruktionen erscheinen, die ebenso pflanzlicher wie tierischer Artung sind. Weiter stellten hier aus Niklaus Hasenböhler, Konrad Hofer, Philippe Pilliod, Hans Remond und Bernd Völkle.

Es ist im Basler Kunstleben ein seltenes Ereignis, daß, wie im vorliegenden Fall, die Plastik gewissermaßen den Vorrang vor der Malerei beanspruchte. Unter den jungen Bildhauern waren es vor allem zwei, die die Aufmerksamkeit auf sich zogen. Walter Gürtler verleugnet in keiner Weise die Herkunft vom Brancusi der archaischen Holzplastiken, die so weit geht, daß Gürtler seine Arbeiten auf Sockel placiert, die ebenfalls aus Brancusis Stilarsenal herkommen. Was alles Gürtler nicht hindert, zu sehr selbständigen Formulierungen vorzustoßen, die dann auch rein formal befriedigen können. Der Griff zum archaischen Emblem, zur völlig in sich ruhenden und daher stark plastisch ausstrahlenden Form gelingt ihm wiederholt, etwa in der großen Holzplastik «Die Sonne» oder in der Granat-Zirkon-Syenit-Plastik «Die Geschlechter oder Sich-Erinnern ist die Sendung der Menschen auf Erden».

Alfred Gruber andererseits kommt mehr vom rein Konstruktiven her und zeigte in der Eisenplastik «Horizontale Komposition» oder etwa in «Persönlichkeiten» Arbeiten, deren Statik gleichsam sich aus der Summe von Bewegungen und Bewegtheiten ergibt. Die rein konkrete Plastik vertraten gekonnt Maria Vieira, etwa in «Kubus ausgedehnt», und Paul Talman. Hier erweisen sich die gebohrten Plexiglasreliefs als beachtenswert. Aber auch Hans Christens Eisenplastik «Hurluberlu» oder «Offener Kern» von Alois Michael Grossert sind Arbeiten, die das übliche Durchschnittsniveau beträchtlich hinter sich lassen.

Vermittelten die hier ausgestellten Bildhauer einen guten Überblick über das plastische Geschehen innerhalb der jungen Generation Basels, so blieb der

Ausweis der jungen Malerei Basels hier auf die programmatische Plakatierung des Action painting beschränkt. Insofern standen diese zwölf jungen Maler für einen Teilaspekt der Basler Malerei in unseren Tagen, ohne daß dieser in der Ausstellung erschöpfend zum Ausdruck kam.

C.R. Stange

Emil Kretz. Buchbinder – Lehrer – Sammler

Gewerbemuseum

11. März bis 23. April

Emil Kretz, der während 34 Jahren Lehrer für Buchbinden und Kartonage an der Allgemeinen Gewerbeschule Basel war, hatte diese Ausstellung, die sich so instruktiv und für jeden Bücherfreund genüßreich in den Räumen des Gewerbemuseums darbot, noch selbst vorbereitet. Sie sollte als eine Art Rechenschaftsbericht den Abschluß seiner Tätigkeit an der Schule bilden und zugleich eine Kundgebung für die modernen Aufgaben des alten Handwerks sein. Aber dann erlag Emil Kretz am 30. Dezember 1960 einem plötzlichen Herztod, und die Ausstellung mußte von seinem Nachfolger, Alfred Furler, vollendet werden.

Die interessante und schöne Ausstellung entfaltete sich nach drei Seiten, den drei Tätigkeitsgebieten von Emil Kretz. Im ersten Saal wurden seine vielen, von 1919 bis 1960 entstandenen eigenen Arbeiten gezeigt. Sein Sinn für das schöne Material und seine materialgerechte Verarbeitung kamen eindrucksvoll zur Geltung. Neben den prachtvollen Einbänden für Luxusdrucke – von denen eine ganze Anzahl für den anspruchsvollen Bibliophilen Richard Doetsch-Benziger geschaffen wurden – lagen aber auch die sorgfältig und schlicht eingebundenen Bücher für den täglichen Gebrauch. Denn von jeher war es das Anliegen dieses außerordentlich vielseitigen Handwerkers, das schlichte Alltagsgewand des gewöhnlichen Buches richtig und im guten Sinne «modern» zu gestalten. Der im Ausstellungskatalog abgedruckte letzte Aufsatz von Kretz trägt bezeichnenderweise ja auch den Titel «Gebrauchsbuch = Gebrauchsgut», und was er dort über die Aufgaben und Möglichkeiten des Handwerkers in unserer Zeit schreibt, geht weit über sein eigenes Gebiet hinaus und sollte deshalb auch von anderen Vertretern handwerklicher Berufe zur Kenntnis genommen werden. Auch über die Verteilung der Rollen zwischen dem Handwerker und dem heute so allmächtigen Graphiker bei der Gestaltung des Maschineneinbandes sagt Kretz dort kluge und abgewogene Dinge.

Die zweite Ausstellungsabteilung zeigte dann an zahlreichen Beispielen die Tätigkeit des Lehrers Emil Kretz. Materialübungen, Lehrpläne und die Restaurierung wertvoller alter Einbände waren hier zu sehen. Die dritte Abteilung schließlich bot eine besondere Überraschung mit der sehr schönen und vollständigen Darbietung der Sammlung alter und neuer Bucheinbände, die Kretz im Laufe der Jahre zusammengestellt hat. Eine einleitende Abteilung galt den Grundformen des Buches – von der Buchrolle bis zum Ringbuch. Der Hauptteil jedoch zeigte an prächtigen Exemplaren eine historische Übersicht über den Bucheinband, die vom spätgotischen Stundenbuch von 1480 bis in die Gegenwart führt.

Die sehr schön und klar aufgebaute Ausstellung wurde begleitet durch Beispiele von alten und neuen Buntpapieren, die Kretz zum Teil gesammelt, zum Teil selbst entworfen hat. Einband- und Buntpapiersammlung könnte man sich gut als Einführungsabteilung in das – trotz der Schenkung von Richard Doetsch-Benziger – noch immer nicht Wirklichkeit gewordene Basler Buchmuseum vorstellen. m. n.

Panorama

Galerie Beyeler

5. März bis 30. April

«Panorama» lautete der Titel einer Ausstellung, in der an die dreißig Maler aus Europa und Amerika mit Einzelstücken oder kleineren Kollektionen vertreten waren, Werken, welche die unermesslichen darstellerischen Möglichkeiten und die so verschiedenen Ausdruckssphären der Kunst vergegenwärtigten. Daß sich spezifische nationale Eigen-

schaften noch erkennen ließen, wird man nicht behaupten können: die Malerei unserer Tage ist übernational, was zu einem Teil auch darin begründet sein mag, daß viele sich in einem geistigen Zentrum wie Paris angesiedelt haben, ob es sich nun um Deutsche, Spanier oder Amerikaner handle.

Poliakoff, von Geburt Russe, gehört zu den Wahlfranzosen. Seine starkfarbige Komposition, wie immer durch die Gewichte der zueinander in Beziehung gesetzten Formen bestechend, lebte durch einen aus Gelb-Orange-Rot entwickelten Akkord; rötliches Crémeweiß und Schwarz traten als Kontraste hinzu.

Die Spanier, durch ein ganzes Kontinent ihrer markantesten Maler anwesend, ließen in den stolzen und harten Kompositionen vielleicht am deutlichsten auf bestimmte nationale Züge schließen, etwa in dem heftigen Schwarz-Weiß des Bildes «Noa» von Saura, den krustigen Kraterlandschaften aus pastigem Material von Feito, den schwarz-weißen oder schwarz-roten Gouachen von Millares. Das Tápies mit seinen Collagen, etwa aus grauem Karton auf schwarzem Grund, oder der großen Komposition auf Leinwand mit der reliefierten, sandig grauen Fläche und den Ritzzeichnungen am oberen Bildrand, zu den ausgeprägtesten Begabungen zählt, wurde auch hier erkennbar.

Burri, der Italiener mit den verbrannten und durchlöcherchten Materialien, die Holländer Appel (mit Proben kraftvoller Bewegtheit) und Kooning (mit sparsam zeichnerischen Öl-Papierbildern), der aus Bukarest gebürtige Damian mit technisch eigenartigen Tafeln, die durch ihre welligen Perlschnurstrukturen wirkten, der französisch naturalisierte Deutsche Hartung, der Deutsche Schumacher mit einem wolkg dunkelroten Querformat «Rubernos», nicht zu ver-

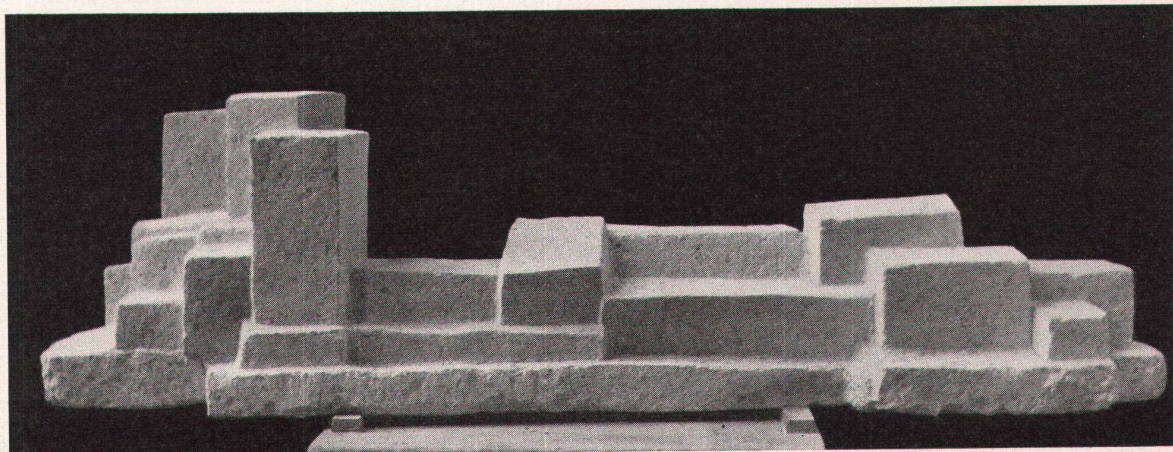
kennen als einziger Schweizer Lenz Klotz, dann die Franzosen Dubuffet (mit einer der dicht von Formpartikeln übersäten «Bartvasen»), Fautrier, Soulages und Riopelle standen den Amerikanern gegenüber. Blum mit einem buntlebendigen «Zirkus», Sam Francis mit weiträumigen Aquarellen, Kline, Kraner, Little (dessen wildrote Komposition dem Besucher entgegenleuchtete), Rauschenberg und Tobey: sie alle traten als fesselnde Persönlichkeiten auf. -g.

Pariser Kunstchronik

Im März/April stand im Pariser Kunstleben wiederum die Plastik im Zentrum des aktuellen Interesses: Wotruba in der Galerie Claude Bernard, Henry Moore im Musée Rodin und Paolozzi im Musée des Arts Décoratifs. Was die zwei letzteren Ausstellungen anbelangt, so waren sie bereits anderswo (Moore in Zürich und München, Paolozzi an der Biennale von Venedig) und wohl auch besser zu sehen. Hingegen ist die Ausstellung von Wotruba ein Vorbote seiner großen Ausstellung, die er diesen Sommer (Juni/Juli) haben wird. Fritz Wotruba nimmt eine interessante Schlüsselstellung in der modernen Plastik ein. Er hat nicht nur die junge österreichische Plastik mit neuen Impulsen belebt; er hat auch ganz allgemein die Probleme: Abstraktion und Figürlichkeit und: Architektur und Figur in interessanter Weise aufgeworfen. Seine anthropomorphen Architekturgebilde zeigen uns, welche starke Wirkung möglich wird, wenn sich Architektur und Plastik zu einem untrennbaren Ganzen verschmelzen.

Bei der Malerei wurden die Akzente gesetzt durch die Ausstellungen von Assetto in der Galerie Stadler, Afro in der

Fritz Wotruba, Große Liegende, 1960. Kalkstein



Arbon	Schloß	Albert Schnyder-Delsberg	7. Mai – 4. Juni
Aarau	Kunsthaut	Aus aargauischem Privatbesitz II	7. Mai – 18. Juni
Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Museum für Volkskunde Galerie d'Art Moderne	Louis Moilliet Moderne Malerei seit 1945. Sammlung Dotremont Osterbrauchtum Eduardo Bargheer Jaroslav Serpan Peter Bruening Phillippe Stoll Roman Valles – Jean Leppien	22. April – 23. Mai 22. April – 28. Mai 15. März – 15. Juni 8. April – 25. Mai 27. Mai – 29. Juni 21. April – 31. Mai 29. April – 27. Mai 20. April – 20. Mai
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Auriga Galerie Verena Müller Galerie Schindler	Elisabeth Stamm – Trudy Schlatter – Elsbeth Gysi Martin Lauterburg Ben Nicholson Rolf Dürig Wilhelm Gimmi Martin Christ Yargo de Lucca Mumprecht. Monotypien	26. April – 28. Mai 15. April – 22. Mai 27. Mai – 2. Juli 18. April – 13. Mai 14. April – 14. Mai 27. Mai – 25. Juni 22. April – 13. Mai 16. Mai – 3. Juni
La Chaux-de-Fonds	Galerie Numaga	Philippe Saby-Viricel Verstockt	3 mai – 28 mai 1 ^{er} juin – 25 juin
Chur	Kunsthaut	Wandmalereientwürfe	14. Mai – 11. Juni
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Konkrete Poesie, Dichtung und Typographie Carl Roesch	7. Mai – 26. Mai 28. Mai – 16. Juni
Genève	Athénée Galerie Motte	James Pichette Paul Matthey – Claire Lise Monnier Caubère	29 avril – 18 mai 20 mai – 8 juin 11 mai – 31 mai
Hergiswil	Galerie Belvedere	Jean Bünler	20. Mai – 16. Juni
Lausanne	Musée des Beaux-Arts Galerie L'Entracte Galerie Kasper Galerie des Nouveaux Grands Magasins S.A. Galerie Paul Vallotton	Louis Soutter Franco Meneguzzo Urban Neue europäische Schule Artistes vénitiens contemporains Blanc-Gatti Edmond Chauvet Charles Clement	3 mars – 28 mai 29 avril – 12 mai 13 mai – 26 mai 29 avril – 17 mai 20 mai – 7 juin 4 mai – 20 mai 25 mai – 10 juin
Locarno	Galleria La Palma	Arte Precolombiana	13 maggio – 30 giugno
Luzern	Kunstmuseum Galerie an der Reuß Galerie im Ronca-Haus	Albert Servaes Gertrude Hürlimann Camille Graeser Imre Reiner	9. April – 13. Mai 22. April – 15. Mai 22. April – 17. Mai 20. Mai – 17. Juni
Olten	Aare-Tessin AG	Victor Surbeck – Marguerite Frey-Surbeck – Violette Diserens – Emilio Bonny	22. April – 14. Mai
Pully	Maison pulliérane	Paul Klee	20 mai – 18 juin
Rheinfelden	Kurbrunnen	Willy Hege – Hans Hessen – Ernst Wolf Trudy Colomb – Miquette Thilo – Burga Ober- rauch – Marco Richterich – Maria Übersax	23. April – 24. Mai 28. Mai – 22. Juni
Rorschach	Heimatismuseum	Max Hunziker	7. Mai – 4. Juni
St. Gallen	Kunstmuseum	Charles Hug	7. Mai – 11. Juni
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen Munot-Galerie	Helmut Ammann Paul Conzelmann Eugen Sommerhalder	23. April – 28. Mai 21. April – 13. Mai 19. Mai – 10. Juni
Thun	Galerie Aarequai	Gustav Stettler	5. Mai – 7. Juni
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC	Der Blaue Reiter Roger Bezombes	23. April – 11. Juni 6. Mai – 27. Mai
Zofingen	Kunstkommission	Max Truninger – Max Hegetschweiler	6. Mai – 14. Mai
Zürich	Kunsthaut Kunstgewerbemuseum Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Galerie Daniel Keel Galerie Läubli Orell Füssli Galerie Palette Rotapfel-Galerie Galerie am Stadelhofen Galerie Walcheturm Galerie Wenger Wolfsberg Galerie Renée Ziegler	Pierre Soulage Meisterwerke des deutschen Expressionismus Stile Olivetti, Geschichte und Formen einer italienischen Industrie Aus Zelt und Wigwam (Indianer Nordamerikas) Reinhard Stutz – Katja von Greyerz – Werner Hilber Rolf Lipski Carl Nissen Sonja Sekula Internationale Graphik Walter Meier Nell Walden Karl Landolt Franz Fedier Gina Zangger Lovis Corinth – Max Liebermann Behrndt – Bowen – Spieß – Williams Clavé. Lithographies anciennes M. Hegetschweiler – O. Dalvit – E. Zwahlen Bernhard Luginbühl Javier Vilato	4. Mai – 31. Mai 18. Mai – 18. Juni 9. April – 20. Mai 30. April – 25. Juni 10. Mai – 28. Mai 9. Mai – 30. Mai 31. Mai – 20. Juni 5. Mai – 31. Mai 12. Mai – 30. Mai 2. Mai – 20. Mai 23. Mai – 10. Juni 29. April – 27. Mai 11. Mai – 6. Juni 6. Mai – 3. Juni 6. Mai – 25. Juni 15. Mai – 17. Juni 1. Mai – 31. Mai 4. Mai – 27. Mai 24. März – 20. Mai 2. Juni – 24. Juni
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9 Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30-12.30 und 13.30-18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr



1



2

Galerie de France, Millares in der Galerie Daniel Cordier, Hultberg in der Galerie du Dragon und den beiden Schweizer Malern Moser bei Jeanne Bucher und Arthur Aeschbacher in der Galerie Marcel Dupuis. Die Ausstellung Assetto ist eine der eindrucklichsten Ausstellungen, die die Galerie Stadler in den letzten Jahren zeigte. Millares – eine spanische Variante von Alberto Buri – wirkt mit den Effekten wütend zerrissener Leinwände. Aeschbacher bringt es in seinen Collagen zustande, aus aufgerissenen Plakatwänden eine sehr differenzierte expressionistisch-abstrakte Malerei zu komponieren. Die einzigartige Ausstellung der großformatigen Gouaches découpées von Henri Matisse im Pavillon de Marsan wirkt gleich einer Hymne auf die natürlichen Schönheiten der Welt. – Die Maison de la Pensée Française zeigte eine Retrospektive des Malers André Lhote. In den Werken der letzten Jahre hat er sein systematisch-theoretisches Formennetz aufgelöst. Im übrigen ist der jungen, etwas flüchtig gebildeten Malergeneration die Lektüre seines «Traité du Paysage» und «Traité du Portrait» weiterhin zu empfehlen. – Ob Lapoujade (Galerie Pierre Domet) die brillante Präsentation durch Jean-Paul Sartre verdiente, ist fraglich. – Obwohl Chillida schon mehrere Jahre nicht mehr in Paris ausstellte, vermochte die Präsentation seiner neueren Entwicklung den starken Eindruck, den er damals an der Triennale von Mailand und später an der Biennale von Venedig erweckte, nicht zu über treffen (Galerie Maeght). Auch die sehr sympathische Malerei von Philip Martin in der Galerie H. Legendre zeigt keine neuen Ansätze. – Die Vernissage des italienischen Malers Baj bei Raymond Cordier (nicht zu verwechseln mit Daniel Cordier) führte eine exzentrische, surrealistisch-neodadaistische Gesellschaft der Rive Gauche zusammen. Baj wurde erstmals von Iris Clert in Paris gezeigt. Seine Malerei könnte man auch als einen kultivierten Ausläufer des Art Brut betrachten. – Ferner sind zu erwähnen: die auf rechteckige Holztafeln geschnitzten Torsoreliefs des Italieners Tavernari in der Galerie Paul Facchetti, die erste Pariser Einzelausstellung des griechischen Bildhauers Sklavos in der Galerie des Cahiers d'Art, Bilder von Luis Feito von 1953 bis 1961 in der Galerie Arnaud,

1
Arthur Aeschbacher, Collage. Galerie Marcel Dupuis, Paris

2
Assetto, Matiera rossa No 1. Galerie Stadler, Paris

Photos: 1 Robert David, Paris; 2 Augustin Dumage, Paris

Ascaïn in der Galerie du Faubourg, neue Bilder des 1928 in Kyoto geborenen und seit 1952 in Paris arbeitenden japanischen Malers Imai in der Galerie Stadler. Unter den Retrospektiven sind zu erwähnen die reich dokumentierte Ausstellung Berthe Morisot (1841 bis 95), die im Musée Jacquemart-André 200 Bilder der Malerin zeigt, und die Eröffnung eines Saales Kandinsky im Musée d'Art Moderne, wo einige Leihgaben von Frau Nina Kandinsky neben staatlichen Ankäufen figurieren. Es sei beiläufig erwähnt, daß man hier den Usus von privaten Leihgaben in staatlichen Sammlungen kaum kennt.

F. Stahly

Wien

Adolf Loos

Galerie Würthle
April/Mai

Vor bald dreißig Jahren ist Adolf Loos gestorben. Wer so lange tot ist, scheint ungefährlich, er steht – wie beruhigend für die Überlebenden, die nun den Stachel seiner unbestechlichen Kritik nicht mehr zu fürchten haben! – gleichsam au-dessus de la mêlée. Man kann ihn feiern und in seinem riesigen Schatten weiterhin architektonischen Unfug anrichten. Der Herold-Verlag kündigt für den Herbst die von Franz Glück besorgte Neuauflage der Schriften von Loos an, ergänzt durch bisher unveröffentlichtes Material. Die Galerie Würthle zeigt gegenwärtig eine Ausstellung aus den Beständen des Loos-Archives, die dessen Gründer, Ludwig Münz, leider nicht mehr erleben durfte. Was zeigt diese Ausstellung, welche architekturgeschichtlichen Fragen wirft sie auf? Zur ersten Frage: Gezeigt werden Photographien und Pläne aller ausgeführten und projektierten Bauten, eine Reihe von bisher unbekannten Entwurfszeichnungen (von denen der Katalog einige abbildet), zwei Modelle (für das Hotel auf dem Semmering von 1913 und für das Haus von Josephine Baker in Paris, 1928), schließlich Erstausgaben, Kernsätze aus den Schriften, Photos aus dem Freundeskreis und persönliche Dokumente. Zur Frage nach der Stellung, die Loos in der Architektur des 20. Jahrhunderts einnimmt, wird nur äußerst mangelhaftes Vergleichsmaterial beige stellt. Der Betrachter muß die vermutlichen Querbeziehungen von sich aus ergänzen. Was gezeigt wird, genügt jedoch voll und ganz, um eine Revision des Loos-Bildes einzuleiten, das sich noch immer auf die 1931 erschienene Monographie von Heinrich Kulka stützt. Wieder einmal hat

es die Kritik – ähnlich wie bei Kandinsky und Mondrian – mit einem Lebenswerk zu tun, zu dem die theoretischen und polemischen Schriften nur scheinbar den Schlüssel in die Hand geben. Der Architektur- und Kunstkritiker Loos ist keineswegs mit dem Baumeister und Architekten identisch. Man darf nicht dem Praktiker die vornehmen Fesseln des Theoretikers anlegen. Dieser nutzte seine kluge und scharfe Feder zur Zeitdiagnose, zur Selbstbehauptung und zur Klärung des Prinzipiellen. Auf diesen fanatischen Grundlagenproklamationen erheben sich, sie zum Teil dementierend, die Bauten und Projekte. Dazu ein Beispiel: Eine bekannte Maxime von Loos lautet: «Die Architektur gehört nicht unter die Künste. Nur ein ganz kleiner Teil der Architektur gehört der Kunst an: das Grabmal und das Denkmal. Alles, was einem Zweck dient, ist aus dem Reich der Kunst auszuschließen.» Die Wirklichkeit verfährt weniger streng. Akzeptiert man diese Trennung in der Praxis, so sind Entwürfe wie die dorische Wolkenkratzerssäule für die Chicago Tribune – ein Zweckbau! – oder die Stufenpyramide des Grandhotel Babylon (die auch am Grabmal für Max Dvorák verwendet wird) architektonische Zwitterbildungen, in denen sich die Sphären von Mal und Zweckbau vermischen. Die Ausstellung zeigt, wie stark Loos bei der Prägung des Baukörpers von malartigen Elementen, dem rechteckigen Pfeiler und der Säule, beeindruckt war; sie gibt überdies einen klassizistischen Zug zu erkennen, den übrigens die Bewunderung, die Loos für Schinkel empfand, bereits ahnen ließ. Das zeigt auch die axialsymmetrische Anordnung der Baublöcke, in der die österreichische Barocktradition weiterlebt, die Betonung der Gesimse und das des Rundbogens entkleidete palladianische Säulenmotiv. Wohlgeordnet: diese Merkmale betreffen die großen, nicht ausgeführten Anlagen (Projekt für die Bebauung der Gartenbaugründe, 1916, Karlsplatzregulierung, Umbau der Nationalbank, Verbauung der Modenagründe), nicht aber die Geschäfts- und Wohnhäuser, auf die sich Loos' Ruhm gründet.

Bei diesen Bauaufgaben ist er für kompromißlose Anerkennung der praktischen Bedürfnisse eingetreten und hat daraus ein neues Raumkonzept, den Staffelfraum, entwickelt. Schon der abgetreppte Raum des «Theaters für 4000 Personen» (1898) deutet das an; er wurde drei Jahrzehnte vor dem Totaltheater von Gropius entworfen. Mittels der Raumstaffelung wird in den Wohnhäusern eine sowohl praktische wie ästhetische Differenzierung der Räume erzielt; es entstehen organisch miteinander kommunizierende Raumgruppen,

schöne, doch niemals «malerische» Durchblicke. Der Raum wird multiform, die geschlossenen Wände büßen ihre strukturelle Betonung ein. Ich vermute, daß Loos, der ein großer Traditionalist im echten Wortverstand war, auch darin barocke Lösungen – etwa das Treppenhaus – neu aufgegriffen, das heißt rationalisiert hat.

Zur Erkenntnis der Genesis dieser Formensprache bleibt noch viel zu tun. Loos bedarf dringend einer Monographie. Sein Verhältnis zur Wiener Secession wird man entpolemisieren und aus der Befragung des formalen Bestandes neu bestimmen müssen. Hoffmann und Loos standen einander näher, als sie wahrhaben wollten. Auch die Stellung zum Spätwerk Wagners harret der Klärung. (Das hufeisenförmige Dach der Villa in der Sauraugasse könnte auf Olbrich zurückgehen, mit dem sich Loos übrigens in der Rezeption des islamischen Baublocks trifft.) Was hat Loos während seines Aufenthaltes in den USA (1893/96) gesehen? Wahrscheinlich das Charnley House (1891/92) von Wright (vgl. Haus Steiner, Wien, 1910) und sicherlich Bauten von Richardson. Die Projekte von Boullée und Ledoux, zu denen es mannigfache Berührungspunkte gibt, waren ihm sicher nicht zugänglich.

Mit Recht dürfte die Villa Scheu (1912) als das erste Terrassenhaus gelten, die Entwürfe von Sant'Elia folgen zeitlich knapp darauf. In der Entwicklung der Raumdifferenzierung mittels Niveauverschiebung besitzt Loos kaum einen echten Vorläufer, obzwar Ansätze bei Gaudi (Haus Guell, 1885) und Hennebique (Villa in Bourg-la-Reine, dort auch Terrassengärten) vorliegen. Die Genesis des architekturtheoretischen Gedankengutes reicht tief ins 19. Jahrhundert zurück. Daß der Architekt dem Menschen helfen soll, ist ein Gedanke, der alle utopischen Stadt- und Gemeinschaftsarchitekturen des 19. Jahrhunderts adelt. Von Ledoux und Fourier führt eine gerade Linie zu dem Loos-Projekt für die Modenagründe (1922), das eine Zusammenfassung von Luxushotel, Spielbank, Theater, Eispalast, Grottenbahn, Schwimmbad usw. vorsieht. Und an William Morris, den Sozialisten, der «idleness» dem «work» vorzog, erinnert die Inschrift, die Loos sich für seinen Grabstein gewünscht hat: «Adolf Loos, der die Menschen von überflüssiger Arbeit befreit hat.» Die zwanziger Jahre feierten in ihm den Befreier vom «Überflüssigen» in der Architektur; vielleicht wird sich die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts stärker von den weniger bekannten Zügen beeindruckt lassen, die über das Zweckdienliche hinaus gehen und in die Sphäre des Architekturmals reichen.

Werner Hofmann

Bücher

Künstlerlexikon der Schweiz XX. Jahrhundert. Lieferung 6

Bearbeitet von Eduard Plüss.

Mitarbeiter: Margot Seidenberg, Johannes Dobai

Huber & Co. AG, Frauenfeld, Fr. 11.–
64 Seiten mit 46 Abbildungen

Die beiden ausführlichsten Artikel dieser Lieferung gelten Ferdinand Hodler und (von Doris Wild bearbeitet) Hermann Haller. Diese Texte ergänzen ein weitschichtiges Schrifttum durch übersichtliche, mit Entstehungsjahr und Standortbezeichnung versehene Aufzählung von kennzeichnenden Einzelwerken und durch umfängliche Literaturverzeichnisse. Abgeschlossene Kurzbiographien erhielten ferner die Architekten Max Haefeli und Hans Hofmann, die Bildhauer Karl Hänny, August Heer, Arnold Hünenwadel sowie die Maler Charles Häusermann, Abraham Hermanjat, Charles Hindenlang, Ernst Hodel und Emile Hornung. Gut überschaubar ist bereits auch das Schaffen von Künstlern wie Walter Helbig, Adolf Holzmann, Hermann Hubacher, Hermann Huber, Fritz Huf, Karl Hügin und von Architekt Walter Henauer. Aus der großen Zahl weiterer Namen seien genannt: Eugen Häfelfinger, Robert Hainard, Max Hegetschweiler, Adolf Herbst, Hildi Hess, Felix Hoffmann, Adrien Holy, Karl Hosch, Charles Hug und Arnold Huggler sowie die Architekten M. E. Haefeli und Hans Hubacher. Der Dichter Hermann Hesse, Freund vieler Künstler, wird um seiner Aquarelle willen ebenfalls gewürdigt.

E. Br.

Luc Mojon: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern. Band IV.

Das Berner Münster

452 Seiten mit 432 Abbildungen
Birkhäuser, Basel 1960. Fr. 56.–

Innerhalb des Gesamtwerkes «Die Kunstdenkmäler der Schweiz» hat nach der Kathedrale von Lausanne (1942) und dem Kloster Königsfelden (1954) nun auch der bedeutendste spätgotische Kirchenbau der Schweiz, das Berner Münster, einen ganzen und zwar sehr voluminösen Band zugeteilt erhalten. Für diese Monographie leistete Dr. Luc Mojon eine außerordentlich exakte und umfassende Inventararbeit, wobei ihm der vortreffliche Photograph Martin Hesse und die Planzeichner mit ebenso sorgfältiger Mühewaltung zur Seite