

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **51 (1964)**

Heft 9: **Expo II : die Kunst des Ausstellens**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

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.

bastischer oder unsachlicher Gestaltung, zum Teil wegen der oberflächlichen oder propagandistischen Auslegung des Themas «Freizeitgestaltung», traf man sich in der schweizerischen Abteilung, die sozusagen am Schluß des Rundganges gelegen ist. Dort orientierte Architekt Hans Fischli, der für Idee und Gestaltung des schweizerischen Beitrages zeichnet, über seine Absichten. Der Kerngedanke Fischlis war, den Besucher der Ausstellung nicht nur lediglich über Freizeitgestaltung in der Schweiz zu orientieren, sondern den Besucher der Ausstellung selbst Freizeit und Sammlung genießen zu lassen. Er machte deshalb einen Ruheraum, der zur Besinnung einladen sollte, ferner aber auch zur Lektüre eines originell konzipierten Katalogs, in dem Fischli in trefflichen Formulierungen sein Bekenntnis zur Freizeitgestaltung niedergelegt hatte.

Am Sonntagmorgen startete man zu einer dreistündigen Führung durch die neueste Architektur Mailands. Für die Führung konnte Architekt Angelo Mangiarotti gewonnen werden. Er zeigte zuerst ein negatives, jedoch typisches Beispiel heutigen großstädtischen Bauens, den Sitz des Istituto Autonomo Case Popolari. Anschließend machte er mit dem von ihm und B. Morassutti gebauten Apartmenthaus in der Via Quadronno bekannt – aus Zeitmangel und Bescheidenheit leider nur vom Bus aus. Um so näher wurde daraufhin die neue Stazione Garibaldi, unter der Leitung von Architekt E. Gentili Tedeschi, begutachtet. Den Höhepunkt dieser gut aufgebauten Führung bildeten indessen die vorfabrizierten Schulhäuser in Bruzzano, am Rande Mailands, die durch Kompromißlosigkeit wie auch durch phantastisch kurze Bauzeit sehr beeindruckten.

So kurz dieser Besuch in Mailand war, so dicht waren jedoch die Eindrücke, die man nach Zürich und Luzern mitnahm – andere Ortsgruppen waren leider nicht vertreten. Es wurde als bedauerlich empfunden, daß sich nicht mehr Werkbündler dem Ausflug angeschlossen hatten, da er wie nur selten Gelegenheit zu Gespräch und Geselligkeit bot. Es wurde sogar spontan gewünscht, daß solche Fahrten vermehrt durchgeführt würden

Go.

Ausstellungen

La Chaux-de-Fonds

Artistes de La Chaux-de-Fonds de Léopold Robert à Le Corbusier

Musée des Beaux-Arts
du 13 juin au 30 août

L'exposition par laquelle la Société des Amis des Arts a commémoré le centenaire de son musée présente en un raccourci saisissant la place de La Chaux-de-Fonds et des chaudfontonniers d'origine ou d'adoption dans la vie artistique depuis plus de cent ans. Ville jeune, née de l'industrie horlogère liée à des métiers d'art comme la gravure, la bijouterie, l'émail, ouverte sur le monde par son commerce international de montres, elle a tour à tour attiré, formé, «exporté» un grand nombre d'artistes, dont une bonne demi-douzaine travaillent actuellement à Paris. Si, pour Lamartine déjà, La Chaux-de-Fonds c'est Léopold Robert et l'horlogerie, tout le monde connaît aujourd'hui un de ses citoyens illustres: Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret).

Dès 1864, quelques amis des arts organisèrent, d'abord en collaboration avec Neuchâtel, puis seuls, des expositions de peinture qui eurent un tel succès qu'ils purent acheter quelques œuvres et constituer une collection publique, le bâtiment actuel du musée n'ayant été inauguré qu'en 1926. Longtemps essentiellement une collection d'art local, dominée cependant par le génie de Léopold Robert, mais où manquait la peinture de Le Corbusier, le musée de La Chaux-de-Fonds s'est enrichi depuis une vingtaine d'années, grâce au flair et à l'enthousiasme de l'actuel conservateur M. Paul Seylaz, et malgré des moyens financiers très modestes, d'un ensemble intéressant d'œuvres européennes contemporaines où figurent par exemple Zadkine, Adam, Kemeny, Manessier, Bissière, Singier, Reggiani, etc.

L'exposition permet de saisir dans la vie artistique liée de près ou de loin à La Chaux-de-Fonds une sorte de rythme profond, de dialectique entre le goût horloger de la précision, du «fini» et la passion du rêve, entre la prudence et l'audace, la discipline et le lyrisme, que les plus grands savent concilier, non sans une alternance significative de l'accent. La quarantaine de toiles de Léopold Robert, réunies autour de l'apport propre du musée de La Chaux-de-Fonds, grâce à la collaboration de nombreux musées dont le Louvre et de collectionneurs privés, présente une image complète du

génie de ce grand artiste, des premiers portraits, aigus et précis, proches de sa formation de graveur, aux grandes toiles où le sujet anecdotique est magnifié par une composition musicale, rigoureuse et émue, dont on comprend qu'elle ait été chère à la sensibilité de Lamartine.

La partie de l'exposition consacrée à Le Corbusier présente, alternées selon le désir de l'artiste avec des photographies géantes, près de quarante peintures de l'artiste, plus significatives d'être à la fois isolées et insérées dans le rappel de ses autres formes d'expression. De la poésie calculée des peintures des années vingt encore signées Jeanneret, au lyrisme explosif, presque brutal et toujours monumental, des toiles plus récentes où dominent les signes du taureau et du sexe, le mouvement est celui d'une libération, qui touche parfois au débridement et à la gratuité.

Le reste de l'exposition est d'une variété et d'une richesse telles qu'il est difficile d'en donner une idée en quelques lignes. Parmi les vivants, le non figuratif domine, mais avec quelle diversité, de l'élégante et sûre écriture de Nicoidski au beau coloriste Froidevaux et à l'originale gravure d'Augsburger. Il faut relever spécialement les admirables dessins de Monney, qui expose aussi une sculpture attachante, les peintures d'invention géométrique de Claude Løwer, les toiles très personnelles de Baratelli, le talent de Hauser, de Cottet, de la très jeune cartonnrière Claire Schneider, les recherches de Matthey-Jonais, Cottet, Evrard, Jacques Guyot, et parmi les sculptures, les œuvres mûries et pensées de W. Egger et surtout de Condé, enfin parmi les aînés, Lucien Schwob et André Evard. Adrien Liengme se fraye une voie personnelle dans une sculpture figurative renouvelée. Charles et Aurèle Barraud, Maurice Robert, Jean Cornu, l'excellent dessinateur Jean-François Diacon et le sculpteur Léon Perrin restent attachés au figuratif.

Les salles du rez-de-chaussée sont consacrées aux artistes décédés. Elles sont dominées par le puissant tempérament de Charles Humbert, par la poésie délicate de Madeleine Woog, par L'Eplattenier, créateur du Cours supérieur de l'Ecole d'art où Le Corbusier et beaucoup d'autres ont trouvé leur première formation artistique. On y trouve des chefs-d'œuvre d'Aimé et de François Barraud, en particulier «Les Songes creux» de ce dernier, toile digne d'Ingres par son dessin, ses tons froids et son érotisme raisonné, de beaux Dessoulavy et enfin une peinture étonnante d'un inconnu, le maître de dessin Ernest Guy, œuvre surréaliste avant la lettre (elle est de 1901).

J.S.

Genève

Jean Pougny

Galerie Krugier et Cie

du 9 juillet au 9 septembre

Pougny, fils d'un musicien italien, né en Finlande, près de Pétrograd, a fait partie de la peinture d'avant-garde russe avant de figurer en bonne place à Berlin dans l'équipe de la fameuse galerie «Der Sturm». Ses œuvres ont été exposées plus ou moins dans le monde entier, mais il est resté surtout jusqu'à maintenant un peintre parisien. Il s'est moins imposé que beaucoup de ses camarades au public international auquel son œuvre n'est pas aussi familière. L'importance de son travail est pourtant depuis longtemps reconnue, et depuis plus de trente ans, il compte des collectionneurs enthousiastes.

Il s'est signalé tout d'abord par son goût de la recherche et des formes neuves, et son nom a été lié à ceux de Malevitch, du «suprématisme» de 1916. Dada et le cubisme l'ont attiré et il a laissé des créations de ces temps anciens. Mais il fut avant tout un indépendant, une de ces personnalités qui ne peuvent que suivre leur propre route, loin de tous les groupes. Et dès 1923, il a été, jusqu'à sa mort en 1956, l'une des figures les plus représentatives de Montparnasse où il fut l'ami de Léger, Marcoussi, Severini, Ozenfant, de bien d'autres encore. C'est en 1949 que ses œuvres figurent pour la première fois dans une exposition aux Etats-Unis, et par la suite, elles s'y retrouveront à mainte reprise, comme dans la plupart des pays d'Europe et au Japon. En Suisse, le Kunsthaus de Zurich lui consacra une rétrospective en 1960. Mais il a fallu attendre cet été et l'exposition de la Galerie Krugier pour que le public de Suisse romande entre en contact avec cet art si original.

L'ensemble est important puisque le catalogue compte plus de cent-cinquante numéros. Il est aussi très complet puisqu'il embrasse une activité qui va de 1910 à l'année de la mort de l'artiste. Huiles, sculptures, dessins, lithographies évoquent successivement les périodes dadaïste (montages, collages), cubiste, abstraite, puis celle qui dès 1933 vit éclore et s'affirmer son style caractéristique. Dans ce dernier, le sujet et l'objet subsistent, mais leur apparence originelle est à ce point transformée par le sentiment du peintre qu'il est souvent à peine identifiable. Qu'il s'agisse d'une nature morte, d'un paysage, d'une scène de rue ou de plein air – il est peu de tableaux de Pougny sans personnages – on assiste à une transformation fondamentale qui, partant du sentiment de l'artiste, aboutit à une composition rigoureusement pic-

turale où l'âme de créateur s'exprime pleinement. La forme est allusive, les tons de la palette sont amortis comme ceux du pastel. Tout est suggestion, émanation, dans une œuvre cependant pleine de vigueur et qui ne manque pas d'humour. Pougny a peint souvent des arlequins. Devant l'éparpillement des taches, la fragmentation des formes de tous ses tableaux, on est tenté de voir dans ce personnage de comédie italienne la clé de son style. En fait, jamais triste, mais d'une mélancolie souriante, Pougny s'est livré lui-même dans une peinture dont le charme le plus certain vient d'une certaine atmosphère intérieure. G.Px.

Edouard Pignon

Musée d'Art et d'Histoire

du 11 juillet au 6 septembre

Edouard Pignon, qui avait exposé dès 1932, fut l'une des révélations à Paris de l'immédiat après-guerre. Ses tableaux portèrent un certain temps l'empreinte visible de ses idées sociales, et ses premières recherches sur le plan esthétique le plaçaient dans le sillage du post-cubisme. C'est peut-être pendant sa période d'Ostende, à partir de 1947, que sa peinture atteint au style personnel. La leçon du cubisme est toujours présente, mais nourrit une écriture nouvelle où les formes articulées selon un rythme ample et ferme deviennent plus souples, plus déliées. Mais l'ordonnance du tableau est encore soumise à un besoin de clarté dans l'exposé, de synthèse dans la forme, qui par la suite cédera le pas à un style plus lyrique, souvent emporté, fougueux. L'une des bases essentielles de l'œuvre de Pignon est l'observation de la nature et de la vie, et sous ce rapport, il est figuratif. Le besoin cependant d'atteindre à une réalité d'existence plutôt que d'apparence le conduit à transposer beaucoup, et ce que ses tableaux gagnent en puissance d'expression, ils le perdent en lisibilité. Mais la force de cette peinture, c'est précisément de pénétrer au centre des phénomènes dont notre œil ne perçoit généralement que les effets. C'est l'esprit et l'atmosphère des choses observées, leur signification profonde dans le cœur et la sensibilité de l'homme, le monde d'émotions qu'elles suscitent qui font l'intérêt de ces tableaux et conditionnent leur caractère. En réalité, Pignon est guidé dans le choix de ses thèmes par ses propres tendances intimes, même lorsqu'il semble ne se soucier avant tout que de trouver l'aliment nécessaire à une évolution logique de son esthétique. Pignon est un homme de tempérament, tourmenté par l'angoisse que suscite en

lui la connaissance de la cruauté humaine. Sa révolte contre la guerre est plus forte et surtout moins passive que celle du commun. Il ne veut pas s'accommoder de l'idée de la souffrance et de la mort, et sa peinture, qu'elle s'arrête aux lignes torturées des oliviers, au spectacle frénétique et sanglant des combats de coqs, aux visions de batailles, en est profondément marquée. Il n'est pas jusqu'à ses toiles consacrées aux moissons et au battage du blé qui ne prennent un accent hautement dramatique. L'exposition du Musée d'Art et d'Histoire, avec une centaine d'huiles, gouaches, aquarelles et lavis, belle sélection s'il en fut, constitue une remarquable démonstration de cet art qui respire une vie intense: ample, puissant et en même temps profondément humain. G.Px.

Grenchen

Kumi Sugai

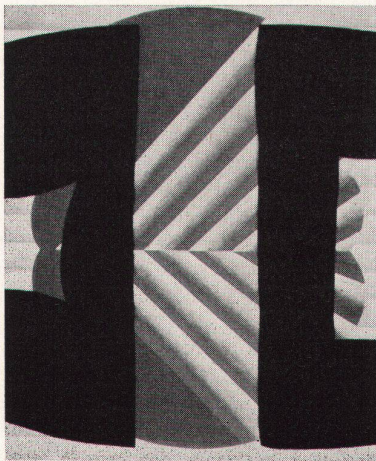
Galerie Toni Brechbühl

20. Juni bis 31. August

Kumi Sugai verließ 1952 Japan, weil er sich durch die traditionsverpflichtete japanische Malerei eingeengt gefühlt hatte. 1954 trat er mit der Ausstellung in der Galerie Craven erstmals vor das Pariser Publikum. Jene Ausstellung muß wirklich beachtet worden sein; neben den vielen japanischen Schriftzeichen, neben den Unterschriften einer großen Zahl jüngerer Künstler sind im Besucherbogen auch Poliakoff, Dubuffet, Zadkine, Pignon, Francis, Appel und Atlan, die Naiven Vivancos und Vandersteen, die Schweizer Moser, Robert Müller und Max Kohler, bekannte Sammler und Händler, auch Breton und Paulhan eingetragen. Die von Sugai erhoffte gegenseitige Auseinandersetzung begann in außerordentlichem Maß. Durch die Vermittlung des in Paris lebenden Solothurner Malers Max Kohler waren in der Galerie Brechbühl seit jener Zeit ständig Werke Sugais – Bilder und Graphik – zu sehen, so daß man hier einen guten Überblick über sein Schaffen und seine Entwicklung hatte. Man wußte um den Weg von der traditionsbeladenen Gegenständlichkeit und Bildordnung der Kleinstformate zu den freieren Zeichen und der gesteigerten Symbolik der größeren Bilder. Man hatte Sugai noch vor vier Jahren in seinem neuen, großen Atelier ratlos vor unbewältigten Großformaten gesehen. Darum war man beim Betreten dieser Ausstellung völlig überrascht. Man stand im Banne einer grundsätzlichen Wandlung im Schaffen Sugais. Ersten Halt bot «Nuage noir, 1962». In



1



2

1 Kumi Sugaï, Nuage noir, 1962

2 Kumi Sugaï, 130 km/h, 1964

seinem Thema, mit seinem mächtigen Zeichen und der malerischen Handschrift entstammte dieses Bild jener Schaffensphase, die Sugaï internationale Anerkennung gebracht hat. Die neuern Bilder standen zu ihm in deutlicher Distanz. Die freien Zeichen waren zu beinahe geometrischen Formen, zu rechteckigen, dreieckigen oder runden Bändern gestrafft. Große Flächen waren homogen in klarem Blau, Rot, Grün und Schwarz satt durchgemalt. Das für Sugaï typische transparente, von einem fast trockenen Pinsel über eine andere Farbe geriebene Schwarz, seine frühere Malart überhaupt, war verschwunden. Und doch war Sugaï's östliche Welt noch fühlbar und wurde etwa im sonderbaren Zusammenklang eigenartig geprägter Farben augenfällig. Am deutlichsten konnte

der Wandel in Sugaï's Schaffen an den Bildthemen festgestellt werden. Es waren «130 km/h» und «Autoroutes» anstelle der frühern «Samouraï», «Onna» und «Oni». Während früher lediglich die Erscheinungsform des Bildes der westlichen, europäischen Welt angenähert gewesen war, fand Sugaï auch die Vorwürfe zu den neuern Bildern in unserer Welt, in unserem Denken, die nun die seinigen geworden sein mögen. Ob Sugaï's gegenwärtiges Schaffen momentan – am Menschen Sugaï gemessen – ebenso authentisch ist wie das frühere, läßt sich nicht absolut ermesen. Trotzdem faszinierten diese neuen Bilder. a.k.

Lausanne

Georges van Haardt

Galerie de l'Entracte
du 11 juillet au 5 août

Georges van Haardt est encore peu connu en Suisse où il n'avait jamais exposé jusqu'ici, et pourtant il occupe dans le monde des arts une place considérable. Ses travaux ont depuis longtemps retenu l'attention en Europe, aux Etats-Unis et dans les pays du Proche-Orient, dans de nombreux pays où il est considéré comme l'un des esprits les plus originaux de l'art contemporain. Il est l'inventeur d'une technique qui a fait l'objet de plusieurs études et d'un film de court métrage, et certaines de ses considérations sur les problèmes de la peinture ont une autorité qui n'a pas échappé à des commentateurs aussi avertis que Michel Seuphor et Jean Cassou qui l'un et l'autre les ont cités dans leurs propres ouvrages.

C'est donc un artiste hors série et un peintre de premier plan que la Galerie de l'Entracte a présenté récemment. Un homme aussi à la personnalité complexe déchirée, comme sa vie elle-même, par le combat des puissances de l'ombre et de la lumière. Sa destinée a été celle de ceux que les tourmentes historiques déracinent et projettent dans un monde perpétuellement instable. Universitaire, juriste et philosophe, il a été magistrat en Pologne jusqu'en 1939, a fait la guerre en Europe. En dépouillant l'uniforme, il abandonne aussi la toge, et c'est en peintre qu'il fait un nouveau départ en Palestine, puis au Liban, avant de venir se fixer à Paris. Mais peintre, il l'a toujours été, et trois expositions avant la guerre en avaient déjà témoigné, où étaient révélés ses fameux découpages «noirs». Depuis, son nom a figuré à l'affiche des plus célèbres galeries de Paris, d'Allemagne, des Etats-Unis, d'Italie et

du Japon, et de plusieurs salons d'avant-garde.

C'est dire l'intérêt que présente son exposition à Lausanne où une excellente sélection donnait un juste aperçu des différents aspects de ses travaux. Dans les huiles, on reconnaissait un vrai peintre rompu aux finesses du métier, savant constructeur de compositions aux rythmes pleins et richement différenciés, qui fait sourdre le drame par les décrochements et les ruptures de formes énergiques et cependant subtilement allusives. Le tout se pare de couleurs chatoyantes et lumineuses où il nous semble déceler les signes d'un optimisme survivant à tous les conflits. A l'encontre de ses découpages, ces tableaux à l'huile peints au couteau et dont les taches sont souvent irisées comme sous l'effet d'un lavage sont traités en des harmonies claires et soutenues dans un style plutôt mouvementé. Les découpages présentent des dominantes noires rehaussées de quelques tons subtilement accordés, selon une palette chaque fois très restreinte, la tension essentielle étant apportée par le blanc absolu d'un papier de fond introduit dans la composition par le découpage de la surface peinte. L'effet est d'un grand raffinement et d'une intense émotion. C'est à la fois beau et tragique comme pourrait l'être le somptueux plumage d'inquiétants oiseaux, symboles des mystérieux et angoissants secrets du destin. G.Px.

Jean-Jacques Keck

Galerie Melisa
du 4 juin au 11 juillet

La Galerie Melisa a présenté en juillet un ensemble de Jean-Jacques Keck dont c'était la première exposition, et depuis le pays de Vaud compte un sculpteur de plus, et un sculpteur de talent. Keck, qui vit et travaille à Montreux, a fait ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Lausanne, ville où depuis il enseigne le dessin. Ses premiers travaux personnels, en raison sans doute des influences du moment, l'ont orienté vers le métal soudé. Mais il s'est rapidement convaincu de son erreur, bien que ces travaux aient été fort satisfaisants. En peu de temps, il est parvenu à définir la voie dans laquelle ses dons naturels et ses aspirations profondes parviendraient le plus harmonieusement à s'épanouir, et la douzaine de pièces de bronze poli et les dessins qu'il a présentés à Lausanne ont d'emblée retenu l'attention.

Ce sont les formes pleines, bien modelées, qui font chanter la matière en même temps qu'elles offrent à la lumière mille occasions de jeux. De dimensions

moyennes, ces sculptures se ressentent certes de la leçon de Hans Arp, mais se différencient assez nettement des créations du maître alsacien pour que soit écartée toute idée d'imitation. En fait, tout en conservant beaucoup de densité, elles sont moins ramassées; d'aucunes sont même nettement aériennes (l'une d'entre elles est placée sous le vocable d'Icare). La masse n'est pas absolument ronde, mais parcourue d'accidents, de dépressions, et propose une silhouette assez animée. La rigueur d'une pureté facilement un peu hautaine fait place ici à un sentiment très humain, une sensibilité libérée qui laisse soupçonner une pointe de lyrisme baroque. Bien équilibrées, harmonieusement composées, exécutées avec une sûreté de main remarquables, ces œuvres très attachantes peuvent être considérées comme des réussites qui laissent beaucoup espérer d'un artiste aussi jeune. G.Px.

Lenzburg

Glasmalerei des Aargaus
Schloß Lenzburg
6. Juli bis 1. November

Von der Kantonalen Historischen Sammlung auf Schloß Lenzburg ist zum fünftenmal eine Sommerausstellung durch-

geführt. Die früheren Veranstaltungen über die gotische Plastik, über Rittertum und Hochadel, die aargauischen Gold- und Silberschätze sind unvergessen. Die diesjährige, von Konservator Hans Dürst mit aller Gewissenhaftigkeit vorbereitete Schau mit mittelalterlichen Glasmalereien darf wohl als im künstlerischen Sinn bisher schönste angesprochen werden. Sie hat als erster Teil einer Darbietung über die Glasmalerei des Aargaus zu gelten und vereinigt mit Beispielen von vier verschiedenen Orten wertvollstes Gut.

Schon die Glasmalereiausstellung im Zürcher Kunstgewerbemuseum 1945 ließ erkennen, daß der Aargau an Glasmalereien besonders reich ist. Die Lenzburger Veranstaltung bestätigt dies und läßt in zwei Erdgeschoßräumen des Ritterhauses Proben aus der Zeit zwischen 1280 und 1420 zu großartigem Gesamtklang zusammentreten, wobei auf die Schaubarmachung in verdunkeltem Raum und auf ausgezeichnete Anordnung Sorgfalt verwandt wurde. Ein wissenschaftlich mustergültig redigierter, mit schwarzweißen und farbigen Wiedergaben reich ausgestatteter Katalog hält die Zusammenfassung der so bedeutsamen Werke fest.

Die mit dieser Ausstellung erstrebten Ziele: einerseits Gegenüberstellung zeitlich auseinanderliegender Glasmalereien, andererseits die Möglichkeit, sie aus der Nähe und im Detail betrachten zu können, sind auf überzeugende Art erreicht worden. Das instruktive Moment und das des reinen Kunstgenusses sind auf ebenso selbstverständliche Weise vereint. Daß die Werke aus Königsfelden Mittel- und Höhepunkt der Schau ausmachen, ist bei der überragenden Qualität dieser Glasbildwerke nicht erstaunlich. Sie sind von höchstem Rang und mußten allererste Meister zu ihren Schöpfungen haben.

Dies wird aus der Gesamtanlage der elf Fenster wie aus der Einzelheit erkennbar. Herrlich das vollkommene Spiel zwischen architektonisch strengem Rahmen und Eingliederung der figürlichen Szene; nicht minder schön die Verwendung der Farbe. Bestechend vollends die zeichnerische Einzelheit, in Gesichtern, in der Darstellung von Augen, überschlanken Händen, von Waffenzierat. Interessant im übrigen, wie sich hier schmale Fensterpartien mit Wimpergen und Fialen, dann wieder bildhaft szenische Ausschnitte folgen, eine höchst lebendige und tief faszinierende Gegenüberstellung.

Grablegung Christi. Aus dem Passionsfenster in der Klosterkirche Königsfelden

Stammen die Fenster aus Königsfelden aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts, so die Beispiele aus der Stiftskirche St. Mauritius in Zofingen und die provinzieller anmutenden, doch nicht weniger suggestiv wirkenden Fenster aus der Pfarrkirche auf dem Staufberg aus der Zeit zwischen 1400 und 1420. Sie gehören stilistisch der Spätgotik an, während die Maßwerk-Glasbilder aus dem nördlichen Kreuzgang des Klosters Wettingen spätromanisch sind und in ihrer Provenienz vorläufig unbestimmt bleiben. Die Werke aus Königsfelden, Zofingen, vom Staufberg ihrerseits müssen oberrheinischen Ursprungs sein, wobei Straßburg, Konstanz, Bodenseegebiet als damalige Zentren glasmalerischer Tätigkeit maßgebend gewesen sind. -g.

Luzern

ART : USA : NOW
Kunstmuseum
25. Juli bis 25. August

Die Johnson Company hat ihre kulturelle Tätigkeit auch aufs Feld der Kunst ausgedehnt und beauftragte 1962 Lee Nordness, durch eine Sammlung amerikanischer Bilder einen repräsentativen Querschnitt durch die Malerei der USA im Jahre 1962 zusammenzustellen, wobei die Pop Art – bis auf Rauschenberg – offenbar zum vornherein ausgeklammert wurde. Die Wanderausstellung wurde als Kunderin nordamerikanischer Kultur auf die Reise um die Welt geschickt; zwei Jahre soll sie in Europa gastieren, und diesen Sommer erreichte sie Luzern. Gerade hier ging ihr ein sonderbarer Ruhm voraus, war doch im Luzerner Verlag C.J.Bucher der umfassende zwei-bändige Katalog dieser Sammlung in luxuriöser Aufmachung erschienen. Bereits beim Erscheinen dieses Buches war man erstaunt darüber, daß bei dem hier gezeigten Querschnitt durch die amerikanische Gegenwartskunst (genauer: Gegenwartsmalerei) Namen wie Pollock, Rothko, Newman oder Still fehlten und daß an ihre Stelle eine Fülle von offenbar eher USA-internen Berühmtheiten traten.

Die Ausstellung, die nun die 102 Maler in 102 Originalen vorstellt, ist denn eher ein allgemein kulturgeschichtliches Dokument als ein künstlerisches Ereignis. Da die Sammlung nicht Ausdruck einer bestimmten individuellen Sammlerleidenschaft ist, fehlt ihr jede künstlerische «Linie»: wegleitend war die Ambition einer «objektiven», allseitig gerechten Bestandesaufnahme, die für die heutigen Tendenzen der amerikanischen Ma-



lerei stellvertretend sein soll. Dies hat zur Folge, daß in dem Gesamtbild, das entworfen wird, die wirklich originalen Kräfte gegenüber den mehr stationären, reproduktiven und retardierenden Elementen in der amerikanischen Kunst nicht aufkommen können.

Unter den Abstrakten, die zum Teil wenigstens in der Großzügigkeit ihrer Formate ein typisch amerikanisches Klima der Freiheit und Unbefangenheit dokumentieren, blieben außer Sam Francis und Franz Kline als ausgeprägte künstlerische Individualitäten Jack Youngerman und Ellsworth Kelly in Erinnerung, die Arpsche Collagen aufs monumentale Großformat zu transponieren scheinen; Adolph Gottlieb überraschte mit seinem poetischen und monumentalen Japonismus, Stuart Davis mit einem an die «Jazz»-Serie von Matisse erinnernden Ölbild; Robert Motherwell, Reuben Tam und Calcagno verleihen dem «abstract expressionism», der ja durch Hans Hofmann in direkter Verbindung mit dem deutschen Expressionismus steht, wertvolle Aspekte. In einer Fülle von «Ecole de Paris»-Nachwirkungen war es tröstlich, Tobey, de Kooning, Gyorgy Kepes und Marca-Relli zu begegnen: um nur die gewichtigen und wirklich interessanten Erscheinungen anzuführen. Rauschenberg fasziniert einmal mehr durch die pikurale Festlichkeit, mit der er seinen Schabernack inszeniert.

Auch bei den mehr Konstruktiven oder Konkreten ist die künstlerische Herkunft von Europa unbestreitbar; bei Josef Albers ist sie wiederum bereits im Biographischen begründet. Die Exponenten sind hier Ad Reinhardt und Will Barnet – der eine an Bill, der andere an Herbin gemahnend.

In erstaunlicher Breite werden nun auch Einzelercheinungen, die an Surrealismus oder magischen Realismus anknüpfen, vergegenwärtigt. Eine ganze Reihe von ihnen stammt aus ähnlichen künstlerischen Bezirken wie die typisch amerikanische Gebrauchsmalerei im «Time»-Magazin oder im «Life». Da und dort wird noch von Impressionismus und Nabis gezehrt: aber Wonnens «Schlafzimmer» gemahnt nur noch motivisch an Bonnard. – In dieser Sphäre ist der künstlerische Konservatismus besonders peinlich, wo er das Parfum aufgewärmten spätbürgerlichen Genres oder nachromantischer Schwulstigkeit verströmt.

In einigen magisch-realistischen Werken – George Tookers «Wartezimmer» ist eines der intensivsten unter ihnen – vollzieht sich in vielfältigen Schattierungen die Umschmelzung des Süßlichen zum Grauenhaften und Entsetzlichen. Nicht zufällig scheinen viele dieser Werke der Sphäre amerikanischer Horror-Kari-

katuren aus Kriegszeiten verwandt. Das Erbe der «Neuen Sachlichkeit» eines Grosz und Dix tritt in der beißenden, brillant gemachten Veronese-Travestie von Paul Cadmus («Bar Italia») auf. In David Aronsons «Garden Eden», der von monströsen Embryopräparaten und Kindsleichen mit Heiligenscheinen bevölkert ist, zeigt sich ein kultivierter, beinahe zynischer Pessimismus, wie er offenbar für eine wesentliche Strömung amerikanischer Gegenwartsmalerei bezeichnend ist. S.v.M.

St. Gallen

Sophie Taeuber

Kunstmuseum

19. Juli bis 6. September

Sagen wir es gleich rundheraus: es ist eine großartige Ausstellung, deren stille Heiterkeit sich auf den Betrachter überträgt. Zwar sind die Schweizer Museen anständig mit Werken Sophie Taeubers versehen, doch ergibt sich jetzt, wo man das Werk im wesentlichen beisammen sieht, ein ganz anderes Bild.

Die Lebensdaten: 1889 in Davos geboren. Gewerbeschule St. Gallen. Seit 1915 (bis 1932) Mitglied des Werkbunds. 1916–1929 Lehrerin für textiles Entwerfen an der Zürcher Kunstgewerbeschule. 1915 erste Begegnung und 1921 Heirat mit Hans Arp. 1916–1920 Teilnahme an der Dada-Bewegung in Zürich (bei Dada-Abenden Auftritte als Tänzerin). Wohnt 1928–1940 in Meudon bei Paris. 1940 Auszug aus Paris. Ab 1941 in Südfrankreich. 1943 in Zürich gestorben.

Die Disposition der Ausstellung hatte mit den vorhandenen Ausstellungsräumen auszukommen. Sie hat darunter keineswegs gelitten, sondern nur davon profitiert, daß die fest gebauten Räume zur klaren Gliederung des Ausstellungsgutes zwangen: als Gegenstück zur ausschließlich variablen Museumsarchitektur, die zurzeit Mode ist, sehr zu bedenken.

Das Œuvre hebt um 1916 an mit ganz unpräzisen Kompositionen aus farbigen Rechtecken, zum Teil als Entwürfe für Webereien entstanden, andere wohl als einfache Kompositionsübungen. Es ist schön, zu beobachten, wie diese Studien fast unmerklich geistiges Gewicht ansetzen und zu autonomen Kunstwerken werden.

1918 entstanden die zauberhaften Marionetten zum «König Hirsch» von Carlo Gozzi – quasi eine Enklave im Werk, doch von ganz entscheidender Bedeutung. An diesen Figuren legitimiert sich die *abstraction géométrique* aufs deutlichste als

Ausdruck höchster menschlicher Geistigkeit, sichtbar für alle, die noch immer das angebliche Verschwinden des Menschen aus der modernen Kunst beklagen.

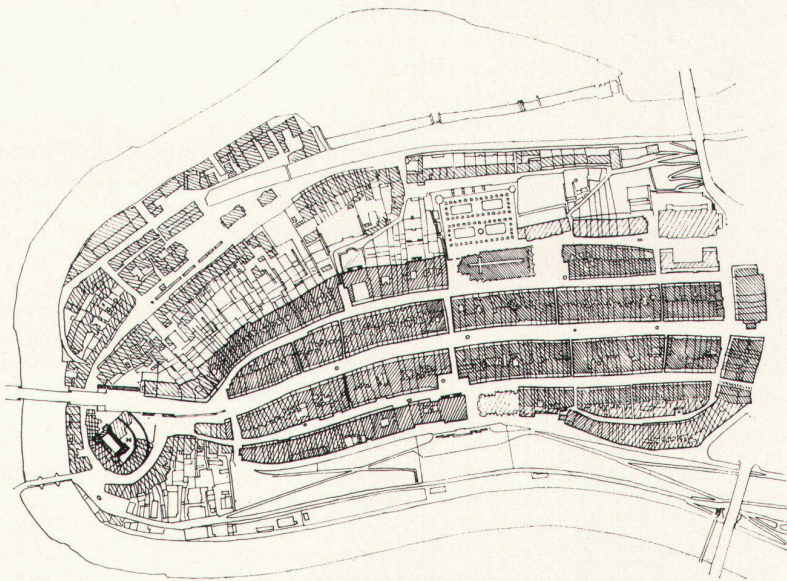
Die rechten Winkel der ersten Kompositionen runden sich ab in den kostbaren Gouachen von 1920/21, die starren Achsen geraten in Bewegung als melodisch flüssige Abläufe von Farbreihen, gegliedert von rhythmischen Stauungen und Entspannungen. An dieser Stelle des Œuvre sind im wesentlichen die formalen Elemente vollzählig beisammen, und in der Folge wundert man sich nach solchen Erfüllungen, daß es nun erst richtig beginnt. Es ist der Vorteil der zweiten Generation der Ungegenständlichen, daß sie sich die freien künstlerischen Mittel zwar zu eigen machen, aber nicht erobern müssen. Auch Sophie Taeuber braucht ihre Kraft nicht im Durchbruch aufzureiben; sie kann sie zur stillen Sublimierung vertiefen.

Eine Reise nach Pompeji (1926) löst ein neues Motiv aus: die Interpretation menschlicher Darstellungen, bis aufs Zeichen geläutert, fast zum Ornament stilisiert und dennoch unverwechselbar von pompejanischer Wandmalerei geprägt.

1927/28 entstehen aus der Zusammenarbeit von Sophie Taeuber, Hans Arp und Theo van Doesburg Architektur und Ausstattung des Restaurants «Aubette» in Straßburg (kurz vor dem Krieg total umgebaut). Die Berichte der Zeitgenossen an die Nachgeborenen weichen erheblich voneinander ab. Je nach Engagement wird die Aubette als *das* Gesamtkunstwerk der Moderne oder als absonderliche, unbewohnbare Kaverne geschildert. Dem zeitraffenden Rückblick unserer Generation erscheint Sophie Taeubers Beteiligung jedenfalls als ein zweites Noviziat, als Disziplinierung freier Malerei durch die konstruktive Konsequenz der Architektur. Die Beschäftigung mit Räumen und Wänden wirkt sich in der Malerei deutlich darin aus, daß von nun an keinerlei räumliche Diskrepanz mehr in den Bildern vorkommt: es sind nicht mehr nur die positiven Formen vor dem Grund wirksam; der Grund ist als Negativform aktiviert und ebenso bedeutsam.

Es folgt nun jene Phase der *Compositions dynamiques* (1931–1934) und der *Compositions statiques* (1931–1939), die den Hauptteil von Sophie Taeubers Werkausmachen. In ihnen wird bewußt einer wirren Zeit eine geistige Ordnung entgegengehalten, der in der Malerei herrschenden expressiven Subjektivität eine «Objektivität», die in unserem zeitlichen Rückblick auf merkwürdige Weise zugleich allgemein gültig und doch wieder aufs feinste persönlich erscheint. Die

Heiterkeit dieser Werke ist nie billig. Sie wird gehaltvoll dadurch, daß sie nicht zufolge einer glücklichen Übereinstimmung der Person mit der Zeit geschenktweise eintritt, sondern durch die geistige Verarbeitung des Zeitgeschehens erkaufte wird. Nur so ist derartige Makellosigkeit erträglich. Wie wenig Sophie Taeuber die Einheit von Künstler und Mensch geschenkt wurde, zeigt sich 1939 in den *Lignes perdues sur fond chaotique*: plötzlich bricht da durch den Krieg etwas auseinander; der künstlerischen Lebensäußerung ist plötzlich der gesicherte Lebensgrund entzogen. Form und Grund sind wieder voneinander gelöst und werden bis zum Tod der Künstlerin, 1943, nicht mehr ganz zur Einheit verwachsen.
c. h.



Stadtplan von Bern

Thun

Die Zähringer-Städte

Schloß Thun

12. Juni bis 20. September

Anlässlich des Jubiläums «700 Jahre Thuner Handveste» ist im Schloß Thun vom 12. Juni bis am 18. Oktober dieses Jahres eine kleine, graphisch wie räumlich sehr angenehm arrangierte Ausstellung zu sehen mit dem Titel «Die Zähringer-Städte; Dokumente zum Städtebau des Hochmittelalters aus 15 Städten Süddeutschlands und der Schweiz».

Diese kleine Schau hat etwas Ungewöhnliches an sich. Tatsächlich wurde von dem Arbeitsausschuß, bestehend aus Dr. Paul Hofer, Professor an der Universität Bern, Gymnasiallehrer Hermann Buchs, Stadtbaumeister Karl Keller, dipl. Architekt Rolf Hager und Graphiker Knud Jakobsen, etwas ganz Neues versucht. Erstens wird nicht die Stadt Thun als Jubilarin besonders gefeiert, wie dies bei derlei Anlässen sonst die Regel zu sein pflegt, sondern es wird eine eigenartige Verwandtschaft aufgezeigt zwischen einigen mittelalterlichen Städten, die trotz den völlig verschiedenen Schicksalen, die sie erlitten, ihre Ähnlichkeit bis heute erhalten haben. Und zweitens ist diese Ausstellung, ebenfalls im Gegensatz zu bisherigen Usancen, nur spärlich kommentiert und überhaupt nicht interpretiert. Der eigentliche Grund, warum diese Verwandtschaft heute noch besteht, wird nirgends gesagt. Es ist tatsächlich, wie Professor Hofer in der Einleitung zum Katalog schreibt: «Die Ausstellung hat Experimentalcharakter.»

Es bleibt jedermann selbst überlassen, sich seine eigenen Gedanken dazu zu machen. Zum Beispiel folgende: Man kann das Ausstellungsgut durch eine

historisierende oder durch eine aktualisierende Brille betrachten. Tut man das erste, so wird man ein wenig enttäuscht sein über eine gewisse Spärlichkeit des Materials, das keine zusammenhängende, geschweige denn lückenlose Rekonstruktion erlaubt. Versucht man's jedoch auf die zweite Art, so erscheint einem das Material plötzlich äußerst ergiebig. Eines der größten Probleme des heutigen Städtebaues bildet die Konstruktion eines Systems, in dem sich die heutige Stadt organisieren und in einer größtenteils unbekanntem Zukunft entwickeln kann. Die heutigen Städtebauer haben sich noch auf keine Lösung geeinigt. Ja es ist noch nicht abgeklärt, ob das System ein räumliches, ein konstruktives, ein juristisches, ein soziologisches, ein ökonomisches oder eine Mischung von allen sein soll.

Mit dieser Ungewißheit vor Augen wird die Ausstellung der fünfzehn mittelalterlichen Städte hochinteressant. Denn ganz offensichtlich ist den Leuten vor 800 Jahren genau das gelungen, was zu erreichen uns heute so große Schwierigkeiten bereitet: Die Zähringer-Städte sind (meist ganz, hie und da zum Teil) zum Voraus geplant und dann aufgebaut worden.

Im Gegensatz zu den meisten damals bekannten Städten gaben die Zähringer ihren Gründungen eine indifferente Einteilung. Die Straßen sind nicht so angelegt, daß ein besonderer Effekt für große Einzelbauten (Schlösser, Kirchen) erzielt werden kann, sondern völlig gleichmäßig. Die dazwischen liegenden Grundstücke sind alle gleichwertig und können für die verschiedensten Zwecke verwendet werden. Wählen wir Bern als Beispiel: Dort, wo das Berner Münster

steht, könnte, vom betrieblichen Standpunkt aus gesehen, ohne weiteres eine Reihe Wohnhäuser die Lücke schließen. Oder: das Münster und das Rathaus könnten – was das System betrifft – auf ihren Standorten ausgetauscht werden. (Erst eingehende Studien von Prof. Paul Hofer decken den tieferen Grund auf für diesen oder jenen Standort öffentlicher Bauten.) Dies bringt uns zu einer heiklen Frage: Es macht doch ganz den Anschein, als ob das Straßennetz das Unveränderliche und Dauernde sei, im Gegensatz zu den Gebäuden, die, wie gesagt, da oder dort errichtet werden können. Heißt das nun, die Straßen müssen nach eigenen Gesetzen angelegt werden, oder haben sie doch auf den kürzeren Lebensrhythmus der Gebäude abzustellen? Gerade die Unbeständigkeit und in Zukunft immer größer werdende Flexibilität der Gebäude formen die Gesetze für die Anlage der Straßen. – Wie? – Darauf gibt die Ausstellung im Thuner Schloß am Beispiel von fünfzehn zähringischen Städten einige interessante Hinweise. Diese Ausstellung ist aktuell.

Martin Geiger

Winterthur

Karl Gerstner

Galerie ABC

6. Juni bis 4. Juli

In der Winterthurer Galerie ABC zeigte der Basler Graphiker und Maler Karl Gerstner insgesamt 15 neuere Arbeiten, die er in drei Gruppen gliederte, nämlich Serielle Bilder, Serielle Bilder zum Ver-

ändern, Serielle Bilder mit verschiedenen Ansichten. Aus den Titeln geht schon das von ihm abgewickelte Programm einigermaßen hervor. Es handelt sich also um Reihenwerke, die als Sequenz nebeneinander zur Wirkung gelangen oder aber eine Variierung gestatten und anregen. Gerstner ist ein typischer Experimentator, der innerhalb des Bildgeschehens und in der Abwandlung stets neue Möglichkeiten einer Wirkung abtastet, die manchmal außerhalb einer visuellen Absicht liegen. Die Versuche genügen nicht sich selber; sie dienen dem Zweck des Eindringens in die Materie. Fast alle seine neuesten Werke sind dreidimensional, transparent, auswechselbar in den Teilen. Man kann sie ohne weiteres als interessante Versuchsobjekte bezeichnen, wobei das Spiel je nach Intensität der Gestaltung einen selbstzweckhaften oder dienenden Wert bekommt. Bei den letzten Anwendungen hat auch das Glas und der mit diesem Material erzielbare Leuchteffekt Eingang gefunden. Es ist zu verstehen, daß der durch konkrete Überraschungsmomente nicht geizende Gerstner im Glas ein neues, faszinierendes Element sieht, mit dem er beispielsweise mittels rotationaler Brechung Umschichtungen, fluktuierende Überblendungen vollziehen kann. Ohne Zweifel sind die in Winterthurausgestellten Arbeiten Zeugen eines Übergangsstadiums. Das Spielerische, das er mit einem gewissen konstruktivistischen Ernst betreibt, dem er indessen durch elegante Materialisierung die Schwere nimmt, scheint auch in Zukunft Gerstners kreative Grundhaltung zu bestimmen. Wer jedoch in diese Kunst partout allzu viel Weltanschauliches oder Programmatisches hineinprojizieren will, fällt auf sich selbst oder den Gestalter hinein. Gerstners Werke ertragen keine intellektuelle oder intellektualisierende Belastung. Dies festzustellen, erscheint dem Berichterstatter, auch wenn Gerstner ihm darin nicht folgen möchte, notwendig. Ja er steht auf dem ketzerischen Standpunkt, daß man dieser Kunstgattung mit einer analytischen Betrachtungsweise nicht beikommt, sondern ihr nur durch das Medium der unbeschwerten, auf die reine Schaufreude abgestimmten Gesinnung gerecht werden kann, die hinter den Dingen nicht mehr sucht, als sie kraft ihres künstlerischen Gehalts auszusagen vermögen.

Hans Neuburg

Zürich

Varlin – Neapel 1961

Galerie Charles Lienhard

16. Juli bis 31. August

Malerei mit Öl auf Leinwand ist immer noch aktuell und voller unausgeschöpfter Möglichkeiten. Sie hat trotz der enormen Erweiterung und Vermehrung der Mittel, mit denen künstlerische Gebilde geschaffen werden können, nichts von ihrem Reiz auf Auge und Seele eingebüßt. Sie erscheint heute in gewissem Sinn begrenzt, aber unter der Hand des wirklichen Künstlers intensiv. Diese Erfahrung ergibt sich vor den Bildern Varlins.

Lienhard zeigte eine Gruppe von zweiundzwanzig Bildern, die Varlin 1961 in Neapel gemalt hat. Er begibt sich zum Motiv wie in den «guten alten» Tagen der Malerei. Nicht weil er einem alten Brauch frönt, sondern weil ihn das Motiv entzündet. Er schreibt seine Bilder in der uns bekannten Weise; aber obwohl man glauben sollte, man kenne das zur Genüge, ist nichts matt. Es sprüht, die Bilder attackieren, kleine – wie es scheint kleine – Einfälle haben große Wirkungen. Nicht nur der Motivfinder Varlin, auch der Peintre ist unterwegs und findet Töne, Striche, Flecke, die unverbraucht sind und in denen etwas steckt. Was? Eine immer wieder erstaunliche Zusammendrängung von Inhalt und Materie, so daß die Wahrnehmung stets vom Auge in den Geist und in das Zwischenreich der Überschneidung von Psyche und Physis wandert. Auch in bezug auf den Inhalt, den Bildstoff wandert das Auge Varlins und wir mit ihm: eine Ladenfront, die fast menschenleere Galerie in Neapel, eine steile, gänzlich unnaturalistische, enge Straße, die zu einem Bildgerüst wird, schlaffe und beobachtende Menschenfiguren – immer geht es von der Farbe zum Ausdruck, der heftig ist, ohne eigentlich kraß zu werden. In diesen Menschenfiguren geht immer etwas vor, die Gesten sprechen eine knappe, aber bededte Sprache, die Sprache zugleich des nervösen, sensiblen Menschen, der sie erkennt, roh und mitleidsvoll in merkwürdiger Mischung verteilt. Das alles springt in die Augen. Aber seine Konsistenz erhält das Bild durch seinen Bau, in dessen Konzeption Varlin nicht weniger phantasievoll ist. Bei den Neapeler Bildern scheint uns die Bildarchitektur besonders stark, ja großartig zu sein. Und durchaus dem künstlerischen Lebensgefühl unsrer Zeit adäquat. Daher kommt es, daß sich Varlin ohne weiteres neben den populären Großen unsrer Tage hält,

H. C.

Bewegung

Gimpel & Hanover Galerie

3. Juli bis 26. August

Der Raum war hell, blitzendes Metall, Plexiglas; einiges bewegte sich, teils leicht schwebend gemessen langsam und auch müde matt. Es kam einem das Wort «Musical» in den Sinn. Nicht die leichtfüßige Wiener Schmalzoperette, sondern das perfekte, tänzerische, schnittige «Musical» amerikanischer Prägung. Keine Analogie in dem Sinne, als strömten die gezeigten Arbeiten Musikalisches aus, sondern die Assoziation liegt in der Leichtigkeit, dem Spaß, der sich mit Ironie mischt, und dem gelegentlichen Griff in ernstere Gegenden. Es handelt sich also nicht, wie mancher leicht glauben mag, um Unsinn. Im Gegenteil: bei aller Spielerei sind die Dinge sehr überlegt, ausgetüftelt und ausgekostet; vielleicht zu viel ausgekostet. Man stellte verschiedene Gruppen der dinglichen – man kann auch sagen artistischen und künstlerischen – Vorstellung fest.

Rein optische Scherze unter Einbeziehung von Perzeptionstäuschungen, Tricks mit Glas, Metall und Magnetismus, Spiegeleien mit bewegten Farben, moderne Ausgaben des guten alten Kaleidoskops. Alles sehr glatt im wörtlichen, nicht im übertragenen Sinn. Angenehm, lustig fürs Auge und für die Hand (wenn sie darüber zu streichen wagt). Man könnte sagen, eine moderne Salonatmosphäre, jugendlich, chic und gepflegt frech zugleich. Dann kommen die optischen Virtuosenstücke, in denen Yaacov Agam Meister ist. Transformationsbilder wie in der bayrischen Devotionalkunst, nur sind es bei Agam geometrische Wechselspiele, wo es in der Volkskunst Heiligenbilder lyrischer und grauenhafter Prägung sind. Aber die Agamschen Spiele fesseln und lassen, wie mir scheint, auch à la longue nicht nach; sie entspannen den Betrachter und konzentrieren ihn, wenn er versucht, ihren Grundlagen auf die Spur zu kommen.

Eine weitere Gruppe: die skurrilen Basteleien. Harry Kramers Drahtfabriklein, altmodisches Velo, zwerghafte Mühlräder und Transmissionsübertragungen in sanfter Bewegung, die zufallsweise bremst und innehält, um dann wieder sich mit leichtem Aufatmen zu bewegen. Eine Seite Paul Klees ist hier zu einem Maschineninsekt geworden, das Übergewicht erhalten hat. In diese Gruppe gehört natürlich auch Tinguely mit seinen attraktiv heimtückischen Späßen. Einschließlich der Malmaschine, die sich so gar nicht in künstlerische Positur wirft, dafür auch recht harmlose Produkte abwirft.

In dieses Milieu – ohne Anspielung gesagt – sind drei Bildermänner gestellt gewesen, bei denen zwar Bewegung, optische Aktion oder innere Dynamik eine Rolle spielt, die aber mit der großen Tradition dessen, was Bildnerie genannt wird, unmittelbar verbunden bleiben. Vasarely mit einer großen Gruppe von Malereien, Collagen und einigen Plexiglasarbeiten, Nikolas Schoeffer mit Werken aus Plexiglas und Metall, Gottfried Honegger mit einem stillen monochromen Bild. Bei diesen drei Männern wurde ein anderer Ton vernehmbar. Nicht *Homo ludens*, sondern *Homo faber*, der aus tieferen Zentren schafft. Und zwischen allem stand der Klassiker der Gattung Kinetik, Alexander Calder – hübsch, angenehm und mehr als das: auf stille und unmittelbare Art aufs intensivste mit Naturvorgängen verbunden. Statt Naturbild Naturvorgang? Sollte man diese Frage nicht einmal genau untersuchen? H. C.

Ignaz Epper

Stadthaus Zürich

29. Juni bis Ende August

In zwei Wandelgängen des Zürcher Stadthauses wurden 65 Holzschnitte aus der Hand des 1892 in St. Gallen geborenen Ignaz Epper ausgestellt; ein Drittel stammt von 1917 bis 1920, diesen Jahren des Zusammenbruches und der Auflösung, beinahe die Hälfte ist bis 1930 und nur wenige Stücke sind nach 1950 entstanden. Sie lassen sich in drei Gruppen gliedern: Porträt, figürliche Szenen und Landschaft. Der porträtierte Mensch ist von ganz nahe ins Auge gefaßt, so daß der Betrachter ganz in den Bann der starken Persönlichkeit tritt und das Gespannte ihres auf denkendes Durchdringen der Lebenserscheinungen gerichteten Wesens, ihr schöpferisches Wirken offenbar werden. So porträtiert er August Forel, Max Pulver, den Radierer Rabinovitch, ein Mädchen im Pelzmantel, sich selbst. Strahlung geht von diesen Menschen aus, und Eppers entscheidendes Mittel der Gestaltung ist es denn auch, den Kern einer Form hinter Hüllen und Bündel gespannter und wie Pfeile schnellender Striche zurücktreten zu lassen, so daß die Oberfläche aufs äußerste gespannt wird. Die raschen Linien, welche die Falten des Gewandes begleiten, nehmen in geistreicher Weise die Kurvaturen auf dem Antlitz des Dargestellten auf. Die figürlichen Szenen haben fast immer einen Innenraum zum Schauplatz: ein Krankenzimmer, einen Eisenbahnwagen, ein Café oder ein Treppenhaus. Die Menschen sind vom Schicksal aufeinander verwiesen, aneinandergekettet; sie sind Getriebene, Ge-

jagte, Opfer, die vergeblich dem Sog, der rasenden Bewegung, dem Verhängnis widerstehen. Der zeichnende Strich hat die Form eines Strahles oder einer dolchartigen Klinge. Ruckartige Wechsel versetzen alles in Ruhelosigkeit. Ein Gedränge und wirbelnder, kreisender Tanz erfüllt den Raum, wo die Verfolger ihr Opfereinholen. «Ikaros», «Gethsemane», «Mord» sind Beispiele solcher zugespitzter Bildhandlungen. Doch welche eine feine Anmut vermag Epper dem «Sich auskleidenden Mädchen» (1928) zu schenken; die Linien sind von sanfter Dehnung und Spannung, die Gestalt von kurzen stoßartigen Strichen in flimmernde Vibration versetzt. Es versteht sich leicht, daß die Landschaft als eine Wiedergabe eines Zustandes zurücktreten wird; in der hier dargebotenen Werkauswahl finden sich zwei Blätter «Kiesgrube»; die Böschungen fallen in steilen Stufen ab, und etwas Starres und Blockartiges ist allem auferlegt. P. W.

Phantastische Kunst

Galerie Obere Zäune

1. bis 30. Juni

Werke von etwa vierzig Künstlern, meist Malern, gaben in oft prickelnder, dann wieder packend dramatischer Folge einen gedrängt gehaltenen Rundblick auf die letzten fünfzig Jahre phantastischer Kunst. Der Surrealismus mit seinem nicht selten rezepthaft bunten Gemisch von Traum und Wirklichkeit, von irrationaler Phantastik und effektvoller Konstruktion gab den Grundton an. Eigenständige Außenseiter kamen hinzu, zurückreichend bis auf Ensor, Klee, Kubin. Arp und Tanguy waren mit frei erfundenen Schöpfungen von klassischer Formreinheit gegenwärtig. So reichte der Pendelschlag des Phantastischen vom billigen Rezept zum fröhlichen Ulk, vom Grotesken zum Sarkastischen, schließlich zu schöpferischer Verwandlung und visionärer Ergriffenheit.

In dieser kurzen Besprechung soll vor allem der Beitrag der Schweizer Künstler etwas näher anvisiert werden, unter Beschränkung auf jene, die mit mehr als einem Werk vertreten sind. Unter den nicht mehr Lebenden sind Wiemken und Soutter Gestalter des Phantastischen aus Passion, gelockt vom inneren Ruf. Sie gestalten als Versinkende, geheimnisvoll in Dimensionen des Abgründigen. In Louis Soutters Selbstbildnis mit Geige wird die dunkle Gestalt in ein dichtes, noch zitternd bebendes Strichnetz eingesponnen. Die noch heute Schaffenden, und unter diesen vor allem die junge Generation, erleben den Bereich des Phantastischen nicht mehr elementar als

Gefahror übermächtigen Sog, sondern als willkommene Ausweitung des Herkömmlichen, auch als Möglichkeit, Allzubekanntes zu sprengen. Der Vogel-mensch Mattiolis, als Eisentorso gestaltet, hält explosiv-dramatischer Raumspannung mit zäher Kraft realistisch stand. Bis zu Wirkungen des Realen gesteigert ist in dunklen Blättern mit verglühendem Rot bei Max von Moos vor allem das Kolorit. Wilhelm Rieser kann irrational gespannten Bildbau kühl berechnen, ein vogelartiges Maskengesicht innerhalb eines Dreiklangs von Schwarz, Rot und Weiß dann bis zum Glaubhaften verdichten. Meret Oppenheim baut aus plastischen Materialien und dekorativ verwendeter Farbe Kunst Dinge, die zwischen nachempfundenem und echter Symbolik etwa die Mitte halten. Alex Sadkowsky liebt in seinen Graphiken sprunghaften Wechsel, sowohl in der Handschrift wie im Motivischen, gibt dann aber in der großformatigen Radierung «Baum mit Vogel» Idyllisches in monumentaler Ruhe. Dies alles sind bei uns mehr oder weniger bekannte Namen.

An einer Zürcher Ausstellung erstmals mit einer umfangreicheren Werkgruppe beteiligt war der noch nicht dreißigjährige Winterthurer Ernst Steiner. In Zürich künstlerisch, auch musikalisch geschult, lebt er seit 1956 in Österreich, in einem Waldhaus, abgelegen von Wien. Studienreisen der letzten Jahre führten ihn ins Seengebiet von Finnland und Lappland, nach Schottland, Irland, in die Türkei. In seinen kleinformatigen Kompositionen entstehen, abgeschirmt gegen alles Laute, matt gestimmt auf graue, grüne, erdige Töne, abgehoben gegen das Gold des Rahmens oder Hintergrundes, aus pflanzlichen Formen seltsame, sakral empfundene Gebilde. Tropisch schwellende Fruchtbarkeit des Vegetativen entfaltet sich spiralig, strahlenartig, in Kreuzform, als vielarmige Kandelaber, dann wieder als miniaturhafte Arabeske, als aufstrebendes, architektonisches Filigranwerk oder in phallischer Kraft. Die Bildstruktur, vom Sinnbildlichen und Dekorativen her manchmal überlastet, bleibt im Zustand keimhaften Werdens, nach allen Richtungen Wandlungsfähigen. H. D.

Florenz

Mostra dell'Espressionismo

Palazzo Strozzi

2. Mai bis 20. Juni

Zunächst muß festgestellt werden, daß der Hauptakzent der Expressionisten-

ausstellung, die im Palazzo Strozzi stattfand, nicht so sehr auf dem Phänomen des Expressionismus als einer Weltbewegung lag, als vielmehr auf dem deutschen Expressionismus, nicht so sehr auf den gegenwärtigen Trends zu einer expressionistischen Abstraktion oder der Kunst eines Francis Bacon, Karel Appel oder Asger Jorn, als vielmehr aus den Künstlern aus der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg, mit besonderer Betonung der Einflüsse, die etwa Edvard Munch, Van Gogh, Gauguin, James Ensor und die Fauves auf diese ausgeübt haben. Insgesamt waren 38 Künstler vertreten, wobei das Hauptgewicht Ernst Kirchner, Erich Heckel, Emil Nolde, Schmidt-Rottluff und Max Pechstein zugestanden worden war. Paula Modersohn-Becker kann wohl kaum als eine expressionistische Künstlerin bezeichnet werden. Sie gehörte dem mehr lyrischen Worpsweder Kreis an, über den der Dichter Rainer Maria Rilke, der selber eine Zeitlang in Worpswede wohnte, einen rührenden Bericht geschrieben hat. Rohlf's ist so wenig ein Expressionist wie der mildere Otto Müller, obwohl er der «Brücke» angehörte. Wie seltene exotische Fische in einem Aquarium muteten die paar kleinen frühen Zeichnungen und Aquarelle von Paul Klee an, die ebenfalls in der Ausstellung zu sehen waren.

Die Ausstellung unternahm den Versuch, die expressionistischen Künstler auch gleich in einem expressionistischen Milieu zu präsentieren. Zu diesem Zweck waren dekorative Gipswände und Gipsrahmen aufgestellt worden, in denen Aquarelle entweder in wechselnden Winkeln zu den Hauptwänden gehängt oder fest auf erhöhten Gründen aufgezogen waren. Der damit provozierte Eindruck erinnerte stark an frühe expressionistische deutsche Filme wie etwa «Das Kabinett des Dr. Caligari».

Ist Lyonel Feininger ein Expressionist? In jungen Jahren hatte er einige dynamische Figurenkompositionen geschaffen, die neue Raumaspekte eröffneten und von denen einige in der Ausstellung zu sehen waren. Aber warum fehlte dann Ludwig Meidner, der zwar nicht den Rang eines Kokoschka erreichte, aber dennoch ein eigenmächtiger Vertreter des frühen Expressionismus war? Und warum war Beckmann nicht vertreten, wenigstens mit einem seiner frühen Werke? Und Georg Grosz? Macke, Jawlensky und Gabriele Münther waren gut vertreten. Kandinsky kam mit einigen frühen gegenständlichen Gemälden, die den Einfluß russischer Volkskunst erweisen, und einigen seiner abstrakten Gemälde zu Wort, die einst den Ruhm für sich in Anspruch nahmen, die ersten abstrakten Kunstwerke zu sein (um 1910). Inzwi-

schen ist erwiesen, daß sie Vorgänger hatten. Auch Campendonck war mit einigen Werken vertreten. Aber warum kein einziger Chagall, ohne den Campendonck undenkbar ist? Die Maler der Wiener Schule mit Kokoschka an der Spitze, mit Egon Schiele und – für viele eine Entdeckung – Gerstl und Kubin entfalten eine größere Subtilität als ihre deutschen Zeitgenossen. Das gilt vor allem und unzweifelhaft für Kokoschka, der mit seinem imponierenden Œuvre inzwischen Weltruhm erlangt und die mehr provinziellen Aspekte der deutschen Expressionistenschule weit hinter sich gelassen hat.

Unter den anderen unzulänglich vertretenen Malern befanden sich: Van Gogh (ein Ölgemälde), Gauguin (ein Ölgemälde) und Dufy (ein Ölgemälde in der Manier des frühen Matisse, der ebenfalls überhaupt nicht vertreten war, obwohl Kirchner, Macke und Marc ohne ihn völlig undenkbar wären und obwohl die gesamte expressionistische Farbvorstellung von der des Fauvismus abhängig ist). Ein Marquet, drei Van Dongen, eine Zeichnung von Rouault, zwei frühe Vlaminck, ein Derain, ein Friesz, ein fauvistischer Braque, ein nicht-expressionistischer Hodler von 1905, fünf zum erstenmal ausgestellte und in der Tat sehr feine fauvistische Kupka von 1907 bis 1910 und schließlich vier Delaunay repräsentierten den etwas unausgeglichenen Aufstieg des Expressionismus in den Deutschland benachbarten Ländern. Nur Munch und Ensor erhielten einen angemessenen Akzent.

Ein paar Skulpturen rundeten das Bild ab: fünf von Kirchner (à la Gauguin), vier von Archipenko, sechs von Barlach (höchst dynamisch und eigengeartet) und eine von Schmidt-Rottluff (von der Negerkunst beeinflusst). J. P. Hodin

Mailand

XIII Triennale di Milano

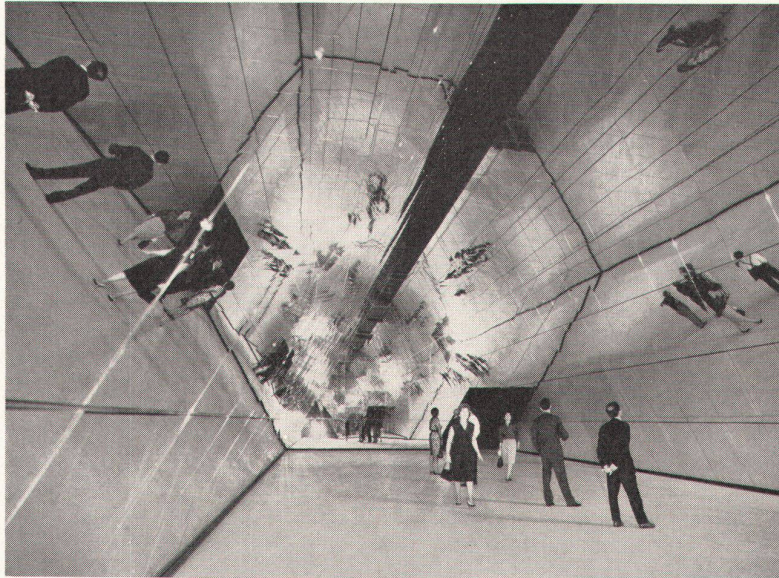
Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali e dell'architettura moderna

*Palazzo dell'Arte al Parco
12. Juni bis 27. September*

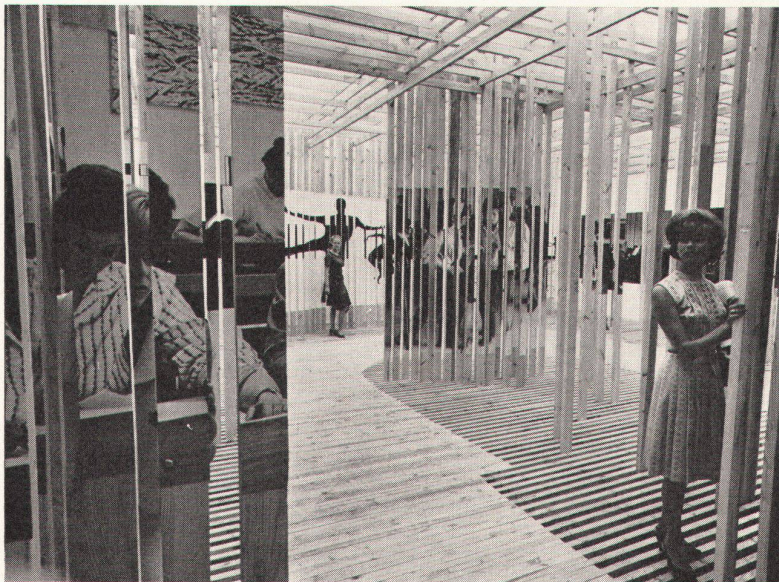
Die Triennale des Jahres 1960 war so matt, daß man der Zukunft dieser während Jahrzehnten anregenden Institution nur noch wenig Chancen gab. Um so lebendiger, phantasievoller, angriffiger erscheint, was – unter fast völligem Verzicht auf das nur noch im Untertitel vorhandene Programm – in diesem Jahr gezeigt wird. Das Einzelprodukt ist so gut wie verschwunden, Formfragen sind

nicht mehr hochgespielt. Die generelle Veränderung, die einer Regeneration gleichkommt, ist das erfreuliche Resultat kritischer Auseinandersetzungen innerhalb des internationalen Gremiums der Triennale, das ihr jeweiliges Programm bestimmt. In der Erkenntnis, daß in der heutigen Situation Lebens- und Verhaltensprobleme, das heißt der Gebrauch der Dinge, wichtiger sind als die speziell gewordenen Fragen der formalen Gestaltung, wurde aus diesen Problemkreisen das Thema «Freizeit» gewählt.

Der Traum der Verkürzung der Arbeitszeit hat sich (partiell) verwirklicht. Was sind die Folgen der rechnerisch und statistisch nicht leicht zu erfassenden freien Stunden? Statt Entfaltung der individuellen Initiative Organisation und (damit verbunden) Lenkung, statt Intimität weitere Vermassung wie im Berufsleben. Mit verführerischen Vorschlägen und kommerziellen Massenangeboten werden den Freizeitleuten – eine scheußliche Abstempelung – mit Sirenentönen der Himmel auf Erden, «Traum»-Gegenstände vom Hemd bis zum Wohnwagen, künstlerische, das heißt künstliche Panerotisierung des Lebens offeriert und vorgegaukelt. Eine Flut von Produkten für die Bedürfnisse der Freizeit überschwemmt den Markt. Teils Derivate der Gegenstände des täglichen Bedarfes, teils mit List erfundene neue Dinge. Es bestand die Möglichkeit, die Welt von Produkten unter ästhetischer und funktionaler Perspektive zu zeigen. Der Hauptnenner der Triennale lautet jedoch anders. Er ist im wesentlichen von italienischen Teams bestimmt worden. Was sie zeigen, ist die bisherige Nichtbewältigung der Freizeitprobleme, die Kehrseiten der Freizeitaktionen, Unsinn, Chaos, Streit, die anstelle von Entspannung, Belebung, freiem Spiel entstanden sind. Für die allgemeine Abteilung zeichnet eine Gruppe internationaler Fachleute. Die Ausführung lag jedoch im wesentlichen in italienischen Händen. Als Ouvertüre ein schmaler, dunkler Eingangsschlauch mit wechselnd aufblitzenden Photos, Television, Lichtspielen, kinetischen Effekten, die sich direkt und indirekt auf Freizeitsituationen beziehen. Dazu – wie es sich gehört und wie es auch nur zu oft der Realität entspricht – amorphe Geräusche, gesprochene Kommentare, Verkehrsbefehle, elektronische Musikketzen, Jazz und Schnulzen. Ein Jahrmarkt sich überstürzender Teile, vielfarbig zwar, aber gewiß dem Menschen nicht bekömmlich. Die Freizeit als Parallele zum hektischen Berufsleben. Offenbar mit kritischem Witz gemacht. Das Krasse wird vorgeführt. Auch im silbernen Wohlstandstreppehaus, in dessen schweren Kuben eine Reihe von surrealistischen, neodadaistischen Ka-



1



2

1
XIII Triennale di Milano. Spiegelgalerie in der Allgemeinen Abteilung. Architekten der Allgemeinen Abteilung: Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, Peppo Brivio

2
Pavillon Jugoslawien. Photos und Montagen in Holzstruktur. Architekt: Vjenceslar Richter

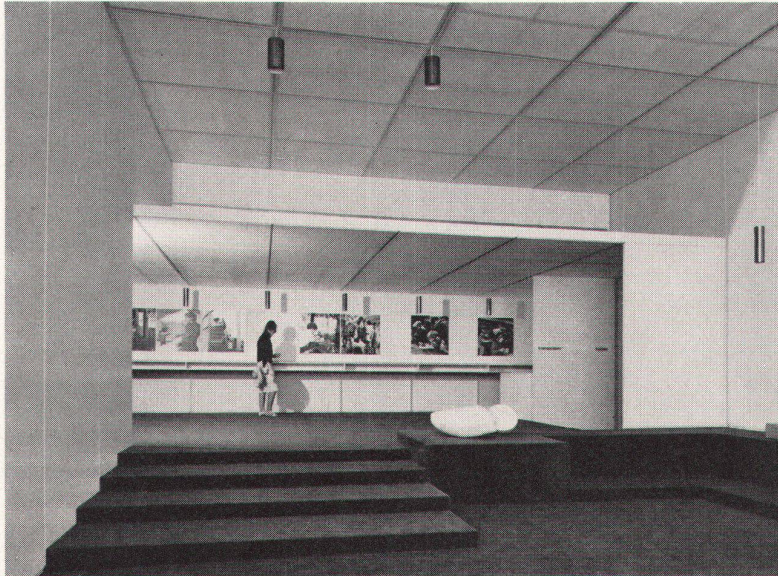
das verlorene Gleichgewicht, das am Bild der Ferien am Meer dargestellt wird. Die Anfahrt: sinnlos gepackte, übereinander stehende Autos. Die Verstopfung des Verkehrs wird dargestellt, nicht das elegant blitzende Chrom oder die schnittige «gute Form» der Karosserie. Es folgt das trostlose Panorama des früheren verfallenen Meeresstrandes, dem die nicht weniger trostlose Überfülle von heute gegenübergestellt wird. Mit geistreichen Mitteln: Vervielfachung zweier rennender Strandfiguren Picassos (vom Vorhang des Ballettes «Train bleu»), ins Unendliche vermehrt durch raffinierte Spiegelstellungen plus Trompe-l'œil-Wellen nach der Art altmodischer Theater-technik als weiteres Element der Unruhe. In halbdunklen Gängen die Freizeitkonsumgüter der Badeferien vom Gummischuh über die Badekleider, das Angelzeug zu den Schiffchen und Schiffen in bewußt grotesker Verfremdung. Grau gespritzt, unbrauchbar vorgeführt, wieder im Anklang an Pop Art oder an die mysteriösen Kästchen der Louise Nevelson.

Dem Besucher wird unbehaglich zumute. Gerade das ist die Absicht der mit höchster Virtuosität erzeugten Ausstellungssituation. Montage, Collage, Assemblage, Photo, Kinetik – alle Mittel, die sich in den vielen Verästelungen der modernen bildenden Kunst herausgebildet haben, werden mit höchstem Graphiker-Raffinement dienstbar gemacht. Es entsteht eine merkwürdige, zwielichtige Atmosphäre. Der schlagende visuelle Einfall steht neben dem zweideutigen Witz; die Grenzen von seriös, zynischer Kritik und optischem Reiz überschneiden sich, und man weiß oft nicht, wo Ernst, wo Witz, wo graphischer und ausstellungstechnischer Selbstzweck gelten. Die Abteilungen der einzelnen Länder setzen sich auf ihre Weise mit dem Thema Freizeit auseinander. Im Vergleich zum temperamentvollen Schwung und zu der im positiven Sinn frechen Attacke der Italiener sind sie ruhiger. Die große Überraschung ist Frankreich mit dem strengen, formal asketischen Teil eines Kulturhauses. Wenige einfach geformte Sektoren des Lesens, Spielens, Musikhörens; dazu ein vorzüglicher Hörsaal für Vorträge und Diskussionen. Unverständlich jedoch die Bevorzugung alten, fast biedermeierlichen Spielzeugs in den Vitrinen. Auf knappe Formeln haben Jugoslawien und Finnland das

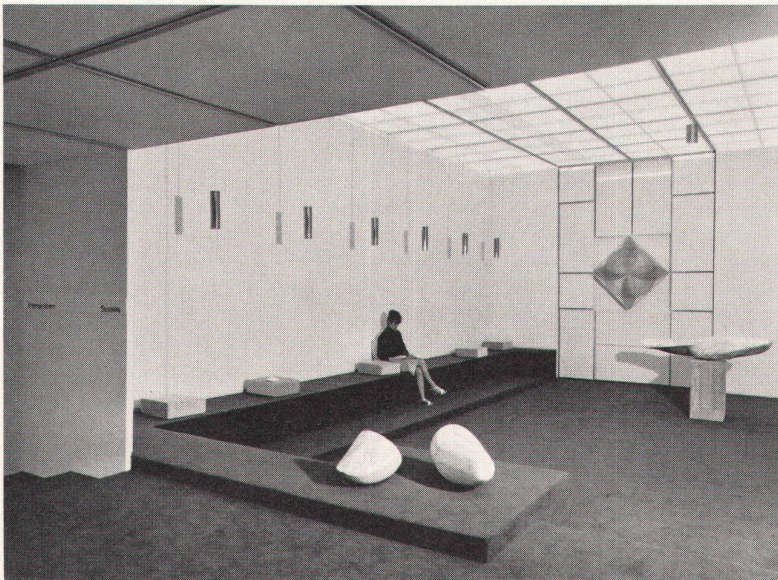
binetten untergebracht sind, in denen avantgardistisch bissig die Presse, der Film, das kindliche konstruktive Spiel, die Freizeiterotik angeschossen werden. Kulmination in einem Spiegelsaal mitschräggestellten Wänden, in dem sich der Besucher ebenso vervielfältigt wie verzerrt begegnet. Phantastische Dynamik und Unruhe, gesteigert durch technische raffinierte Zufügung von Lichtwechsel, Projektion und Cinéma mitsamt ohrenbetäubenden akustischen Effekten. Symbolisierung des Sensationellen und Grotesken, der Paradoxie heutiger Lebensformen. Zur internationalen Abteilung gehört auch der Sektor mit der visuellen, durch Texte und Statistiken unterstützten Analyse der Freizeitsituation in verschiedenen Städtetypen. Eine außerordentlich gründliche, lehrreiche Doku-

mentation, die ausstellungstechnisch einwandfrei ist. Im Rahmen der allgemeinen Dokumentation erscheint der Sektor «Hobby» und seine Pièce de résistance, eine Riesenwand mit Hobby-Produkten von der Kitschpostkarte über selbstfabrizierte Gartenzwerge und unzählige unwahrscheinliche Dinge abstrusen Spieltriebes zu geschnitzten plastischen Porträts, das Ganze eine – gewollte oder ungewollte? – Apotheose eines Pop-Art-Reliefs, dem mit ironischer Verbeugung vor dem Trieb zum Eleganten ein Motorboot höchster Perfektion gegenübergestellt ist.

Die wie immer sehr umfangreiche italienische Abteilung schließt sich in der Themenstellung dem allgemeinen Sektor an. Auch in ihr herrscht der kritische, ironische Ton vor. Das Thema selbst:



3



4

Thema gebracht. Vorzüglich Jugoslawien mit einem aus Stäben aufgeteilten Raum und einigen wenigen Großphotos und Photomontagen und einer Texttafel mit knapper Erläuterung der dortigen Freizeitmöglichkeiten. Finnland schön, sympathisch, aber schon etwas schabloniert mit Heraushebung einiger einheimischer Sportgattungen. Holland zeigt einen klar und reizvoll disponierten architektonischen Raum, der auf dem Element des Backsteins aufgebaut ist, mit paraventartiger Gliederung und einem architektonisch-plastischen Mittelteil, der zugleich als Etalage für einige Gegenstände dient. England gibt sich im Hauptteil überraschend heiter: ein ansteigender stilisierter Rasen, auf den wie aus einem großen Samichlaus-Sack Freizeitgüter ausgeschüttet sind, zu viel, als daß

man das Einzelne einer genauen Betrachtung unterziehen würde. Konventionell sind Deutschland und Österreich. Deutschland konzentrierte sich auf den Sektor Theater (wo sich Freizeit und Profession schneiden). Das Professionelle – Bühnenmodelle, Typen von Theatergestühl, Theaterbauten – steht etwas selbstgefällig im Vordergrund. Im Rahmen der Triennale eher ein Fremdkörper. Österreich zeigt in feierlicher Aufmachung Produkte, die (teilweise) schön sind, aber mit dem Thema Freizeit nur peripher sich berühren. Wie weit das Geschmäckerliche, Pseudoelegante geheißen kann, sieht man bei Plexiglas-Notenpulten und -Stühlen für Streichquartettspieler; präntöse Wirtschaftswunder-Atmosphäre.

Der Schweizer Pavillon ist ein Werk

3, 4
Pavillon Schweiz. Architektur, Skulpturen und Wandbild: Hans Fischli, Arch. BSA

Photos: Publifoto, Milano

Hans Fischli, der in der doppelten Funktion als Kommissar und Architekt gewirkt hat. Die Grundidee ist gut: als Kontrast zum riesigen Freizeitbetrieb ein Raum der Ruhe. Sehr streng, etwas japanisch in der Anlage mit Abtrepung und streng geometrischer Aufteilung von Wänden und Decke. Im Resultat aber mehr ein Raum der Feierlichkeit, in den Fischli einige eigene Plastiken und ein Bild ausstellungsmäßig integriert hat. Die Dokumentation von Freizeitorganisationen der Schweiz und einige etwas verlorene Gegenstände spielen eine ganz untergeordnete Rolle. Einige Saarinen-Stühle sind an dieser Stelle ebenfalls nicht ganz verständlich. Seine Gedanken zum Problem Freizeit hat Fischli in einer graphisch höchst gepflegt gedruckten Broschüre niedergelegt, die viele beherzigenswerte, gute Gedanken enthält, aber durch den halb primitiven, halb feierlichen Ton von einer Weihestimmung durchdrungen ist, die der Wirkung nicht sehr zuträglich ist.

Wie verloren sind in einigen wenigen Räumen italienische Produkte (Möbel, Apparate, Geräte) ausgestellt. Eine Konzession, die um so sinnloser wirkt, als die Möbel teils konventionell, teils ausgesprochen daneben geraten sind – zum Beispiel die in Plastik gegossenen Exemplare in wulstigen, wie aufgeblasenen Neo-Art-Nouveau-Formen.

Die Bauten im Park – diesmal im Parco Sempione, der neu angelegt wird – sind Schatten dessen, was in früheren Jahren an interessanten Beispielen gezeigt wurde. Ein paar Häuser von mehr oder minder geringer Qualität, ein elegantes modernes Freizeitschlößchen, das Kanada zeigt, einige plastische Werke und eine zwar weiträumige, aber doch zu knappe Darstellung der Reorganisation einer touristischen Zone der Provinz Trento. Gut der Umbau eines alten Holzstalles (oder kleinen Bauernhauses) in ein modernes Ferienrefugium – sympathische Synthese des historischen Bestandes mit Elementen der neuen Architektur.

Zurück zur eigentlichen Physiognomie der diesjährigen Triennale. Man kann viel einwenden. Vor allem, daß wesentliche Aspekte der Freizeit, und vielleicht die wichtigsten, nicht in Erscheinung treten. Vor allem die «stille Freizeit», das heißt der Rückzug des Einzelnen in eine gelockerte private Aktivität intimen Charakters und die dazu gehörende Ding-

umwelt. Man kann auch sagen, daß die großen italienischen Sektoren zu laut, zu modernistisch, daß sie ein graphischer Rummel seien, eine billige Ausnützung avantgardistischer Prinzipien. Aber im ganzen ist die Veranstaltung positiv zu werten. Sie wagt den Schritt aus der Routine, sie regt zum Denken und auch zum Widerspruch an, sie zeigt Tatsachen, die zu zeigen nötig ist. Von der diesmaligen Lösung ergeben sich neue Möglichkeiten für die Zukunft der Triennale.

H. C.

Kassel

documenta III

Museum Fridericianum

Alte Galerie

Orangerie

27. Juni bis 5. Oktober

Die dritte documenta findet als erste in einem geraden und darum Biennale-Jahr statt. Im zeitlich nahen Vergleich wird noch deutlicher, wie sehr sie grundsätzlich eine Anti-Biennale ist: einheitlich organisiert und bewußt über die nationalen Grenzen hinweg geplant, diesmal aber auch von der Abgrenzung der Tendenzen und Strömungen möglichst wenig Notiz nehmend, nach Haftmanns Erklärung im Vorwort ausgehend von der persönlichen Leistung des Einzelnen: «Sie setzt auf die einzelne Persönlichkeit. Sie läßt sich nicht mehr auf Argument und Gruppe ein.» Dieser Vorsatz wurde auch für die räumliche Präsentation gefaßt. «Die Präsentation läßt jede nationale Gruppierung außer acht und erkennt einzig die Nachbarschaft der Persönlichkeiten und ihrer bildnerischen Ideen an.»

Der Anspruch der Organisatoren auf Unparteilichkeit ist ein hoher Anspruch, und es stellt sich sofort die Frage nach der Zuverlässigkeit ihrer Maßstäbe. Konnte es Alfred Bode und seinen Mitarbeitern gelingen, die Voreingenommenheiten der individuellen Aspekte, die Lückenhaftigkeit der Information, die Zufälle der Erhältlichkeit von Leihgaben zu überwinden?

Man darf bezeugen, daß von diesem Ort – Westdeutschland – und von diesem historischen Zeitpunkt – 1964 – aus wirklich das Menschenmögliche geleistet wurde, ja daß die organisatorische Arbeit schlechthin bewundernswürdig ist. Diese dritte documenta wird vielleicht einmal als ein Höhepunkt in der ganzen Reihe gelten. Selbstverständlich werden Neigungen und Abneigungen der Kommissionen sichtbar; natürlich werden, wie in jeder Anthologie, jeder Kunstge-

schichte bewußte und unfreiwillige Auslassungen sichtbar – die Organisatoren haben zum Beispiel auf den neuen Realismus wie auf die Combine paintings und die vulgären Formen von Pop Art verzichtet; Mark Rothko gab keine Bilder nach Deutschland; von Brancusi war wie immer keine zahlenmäßig befriedigende Vertretung zu erreichen, Pevsner, Fontana, Newman, Fautrier fehlen –. Aber das sind Details, die verschwinden. Was dominiert, ist der Eindruck einer vertrauenerweckenden Ausgeglichenheit und Zuverlässigkeit der Wahl.

Eines hat die documenta mit der Biennale gemeinsam: Sie besteht in Wirklichkeit aus einer Gruppe von Ausstellungen und vermeidet damit die Ermüdungsgefahren eines ununterbrochen kontinuierlichen Ablaufs. Auch in Kassel geht man zwischen verschiedenen Gebäuden, dem Museum Fridericianum am Friedrichsplatz, der Alten Galerie an der Schönen Aussicht und der Orangerie an der Karlsaue hin und her, und selbst in den einzelnen Häusern kann das Programm von Etage zu Etage wechseln. Das Erdgeschoß der Alten Galerie enthält eine großartige Ausstellung von Zeichnungen, beginnend mit Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Redon, Seurat (noch weiter zurück wurde gegriffen, um Rodolphe Bresdin präsentieren zu können) und endend mit einer Reihe junger Zeichner, wobei diesmal auch dem Surrealismus ausführlicher Gerechtigkeit widerfährt. Auberjonois ist hier annähernd richtig, Meyer-Amden etwas kärglich vertreten.

In den Kabinetten des Obergeschosses folgen «Die Meister», eine vorzügliche Auswahl von Malereien und Plastiken der großen Erscheinungen unseres Jahrhunderts, von Matisse, Bonnard, Picasso bis Giacometti und Wols. Gerade hier wird deutlich, wie sehr bewußt die Auswahl der Kunstwerke getroffen wurde, und es ist dem Fachmann fast unbegreiflich, daß es in den meisten Fällen gelingen konnte, das vorgefaßte Programm so kompromißlos durchzuführen, gerade diese Leihgaben zu bekommen und keine anderen: Kirchner zum Beispiel erscheint ausschließlich mit Bildern seiner Berliner Zeit, Corinth umgekehrt nur mit spätesten Werken, Klee mit großformatigen Bildern der letzten Jahre (um die Legende vom «Kleinmeister» zu widerlegen), ebenso Wols, Beckmann dagegen mit Werken aller Zeiten seit 1923. Wie schon früher zeigt die Orangerie eine Freilichtschau zeitgenössischer Plastik, die von Henry Moore eindrucksvoll dominiert wird. Es ist die Ergänzung zu der Ausstellung in den zwei mittleren Geschossen im Museum Fridericianum, die von den Veranstaltern als «Museum zeitgenössischer Kunst» kon-

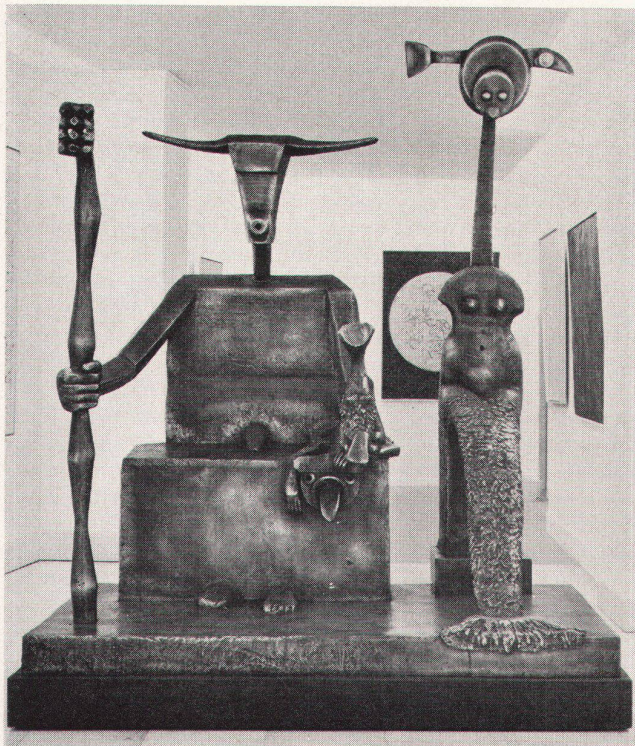
zipiert wurde. Beide Abteilungen zusammen zeigen aus der Generation der Vierzig- bis Fünfzigjährigen «die Künstler, die wir als repräsentativ für die Gegenwart ansehen» (Haftmann im Katalogvorwort). Gleichzeitig wurden diese Teile der Ausstellung unter das Motto «Bild und Skulptur im Raum» gestellt. Arnold Bode schuf hier denn auch als Ausstellungsarchitekt eine mustergültige Präsentation, brachte Schaugut und räumliche Gliederung zu einer nahtlosen Einheit. Einige wenige Maler – Pollock, de Stael, Riopelle, Pasmore, Davie, Alfred Jensen – erscheinen mit einem einzigen großen und vielsagenden Bild. Für die meisten wurde ein eigener Raum geschaffen, in strenger sachlicher Komposition, ohne ablenkende Inszenierungskünste. Für etwa ein Dutzend wurde eine eigentliche Bild-Raum-Architektur gebaut, besonders betont und eindrücklich für die drei großen Panneaux von Sam Francis aus der Basler Kunsthalle, etwas sensationell für Nay. Forciert und verunglückt erscheinen die tachistischen Leinwandkulissen, die Vedova als «Absurdes Berliner Tagebuch 1964» gemalt und hier aufgestellt hat, ein reines Mißverständnis dreidimensionaler Malerei. Erdgeschoß und Dachgeschoß des Museum Fridericianum suchen die jüngste Entwicklung darzustellen. Hier erscheinen die Dreißig- bis Vierzigjährigen, gelegentlich angeführt durch einen der Meister, wie die jungen Amerikaner im Erdgeschoß durch die großartige Komposition «Number 32» von Jackson Pollock. Hier treten nun viele neue Namen auf, und es wird etwas von der Entdeckerfreude der Veranstalter und ihrer Berater in einzelnen Ländern (Jugoslawien hatte einen merklichen Vorzug) spürbar. Die Abteilung «Aspekte» im Erdgeschoß ist dabei der Malerei im herkömmlichen Sinne – vor allem tachistischer Prägung – vorbehalten. Der Sektor «Licht und Bewegung» im Dachgeschoß dagegen stellt die Experimente der Kinetiker dar. Die antirationalen Äußerungen – eine Antimaschine von Tinguely und die poetisch-humoristischen Drahtkäfige Harry Kramers – treten zahlenmäßig stark zurück gegenüber den Lichtmaschinen von Schoeffer, Mack-Piense-uecker und des Pariser Groupe de recherche d'art visuel. Auch hier wird – gegenüber der Überfülle im Dachgeschoß der documenta von 1959 – eine wohlthuend klare und klug dosierende Organisation deutlich.

Ein letzter Gegensatz zur Biennale: das Publikum. Während dort nur in den Eröffnungstagen die Fachleute und Freunde moderner Kunst überwiegen, später zur Hauptsache die Italiens Touristen als Schlachtenbummler auftreten, herrscht an der documenta bei den Besuchern ein



1 Robert Rauschenberg, *Retroactive II*, 1964. Galerie Ileana Sonnabend

2 Max Ernst, *Le Capricorne*, 1948/64. Bronze. Galerie Alexandre Iolas



ausgesprochenes sachliches Interesse. Das Durchschnittsalter kann nur wenig über zwanzig liegen, und wo sich die älteren Besucher vor dem konkreten Schaugut gerne in profunde Kulturgespräche oder in eine unverbindliche Skepsis flüchten, herrscht bei den in Scharen auftretenden Jungen ein unbeschwertes Informationsbedürfnis. Was um die Biennale immer wieder aufflackert, die Diskussion um die Daseinsberechtigung der Ausstellung, ist hier in weiter Ferne.

Heinz Keller

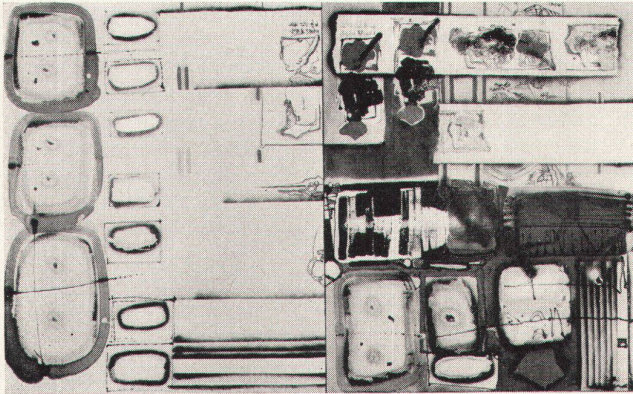
Pariser Kunstchronik I

Wer nach den zwei kürzlich eröffneten großen internationalen Ausstellungen, der Biennale in Venedig und der documenta III in Kassel, rückblickend das Pariser Kunstgeschehen der letzten fünf Monate zusammenfassend bedenkt, kann die schon seit längerer Zeit auffallende Verschiebung gewisser Kunstkriterien und der damit verbundenen Notwendigkeit des Künstlers, eine neue Form für eine neue Wirklichkeit zu suchen, genau verfolgen. Wie übrigens in anderen Manifestationen internationalen Charakters in London, in Gent und in Holland konnte man jene Suche der Künstler nach neuen Inhalten feststellen. Nachdem Erlebnisarmut, Wiederholungszwang, zu viel guter Geschmack und Routine oft zu einem Leerlauf geführt haben, konnte man beobachten, wie in verstärktem Maß in Einzelausstellungen und in den verschiedenen Salons, in Paris nun ein Bedürfnis entstanden ist, Ausdrucksform und Bildinhalte durch eine neue Wirklichkeitsauffassung zu beleben. So zum Beispiel wird ein neues Bildobjekt oder das Objekt selbst wieder entdeckt, wobei oft ein Objekt durch spezielle Techniken seiner bekannten Bedeutung entfremdet oder gar aus seiner Umwelt in das «Kunstwerk» tatsächlich hineingenommen wird.

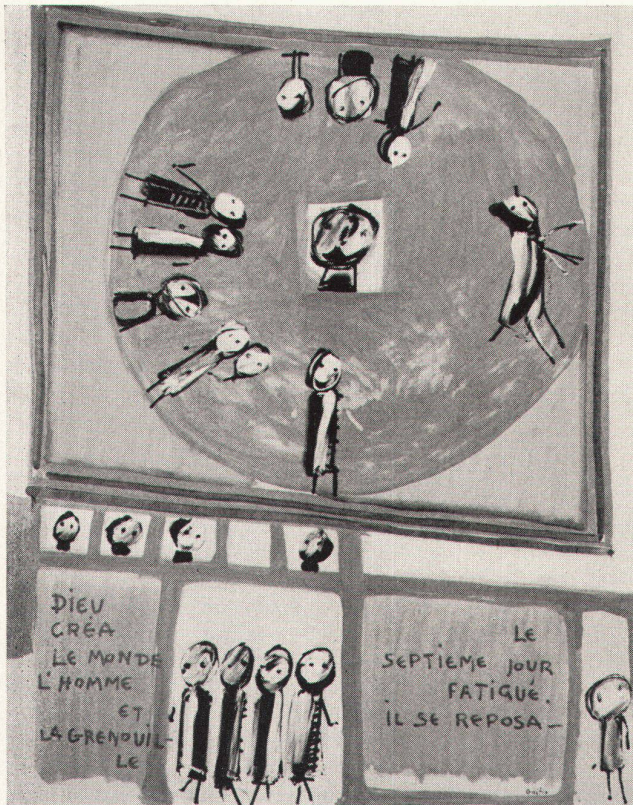
Der Salon des Réalités Nouvelles, der seit seinem Bestehen durch eine orthodoxe abstrakte Haltung gekennzeichnet war und seine Auswahl der auszustellenden Werke unabhängig von den Kunstgalerien trifft, hat dieses Jahr die ihm neu erscheinende Fragestellung nach einer «Réalité Nouvelle» berücksichtigt und Werke, die zum Teil an die Nouvelle figuration denken lassen, in die Ausstellung aufgenommen. Wenn in diesem Salon auch gewisse Versuche sichtbar geworden sind, mit echt malerischen Mitteln neue, noch schwer zu definierende Werte in einer neuen Sprache auszudrücken (Werte, die übrigens selten vom großen Publikum erkannt werden),

so sind sie doch weniger sensationell als die in den nach ihm eröffneten Salons unternommenen Wagnisse. Der gleich nachfolgende Salon «Comparaisons», der immerschon alle jeweils bestehenden Kunsttendenzen einander gegenüberzustellen pflegte, hat auch bei der diesjährigen Auswahl der 470 Teilnehmer die eher langweilig wirkenden Nachfolger oder die sich gleichbleibenden, in Routine entarteten Tachisten, Naturalisten, Lettristen, Figürlichen, Paysagisten, Anhänger der Action painting, die Abstrakten und vor allem die Nouveaux Réalistes und wie sie noch alle heißen mögen, in einer verwirrenden Fülle gezeigt und so eine Verschiebung der Wertskala zuungunsten der wenigen Maler von größerem Format offensichtlich gemacht. Eigenartig zu beobachten war übrigens oft eine Ähnlichkeit in den bevorzugten Sujets gewisser «trompe-l'œil»-Gemälde und der Werke der Nouveaux réalistes, die eine gleiche Welt der Objekte (allerdings in verschiedenen Techniken) anvisierten. Allein, die diesjährigen Gäste, «L'art jeune contemporain en Allemagne 1964», bildeten dank der sorgfältigen, durch Franz und Juliane Roh getroffenen Auswahl ein homogenes Ensemble, obschon auch hier die streng Abstrakten sich von den Matieristen, Tachisten usw. abhoben.

Zum Erstaunen der an die Routine des Salon de Mai gewöhnten Kunstliebhaber hat das Komitee des diesjährigen Salon de Mai, um der heutigen, in Paris schon längst bekannten amerikanischen Schule des Pop Art und der komplexen Situation auch in Europa zu entsprechen und auch um sich zu erneuern, Künstler wie Rauschenberg (man sah seine bekannten Serigraphien mit Kennedy), Lichtenstein, Niki de Saint-Phalle und andere eingeladen. Auf diese Weise hat dieser Salon auch viel von sich sprechen gemacht. In Reaktion auf gewisse einfache «antimalerische Sensationen» und auf das Überhandnehmen der Routine ist ein junger Salon «Schèmes 64» (Galerie Creuze, Salle Balzac) entstanden. Was diese jungen Maler etwa im Alter von 30 bis 35 Jahren charakterisiert, ist ihr Bedürfnis, mit rein malerischen Mitteln und kraft ihrer Vitalität eine neue Sprache zu finden. Wo sonst, außer in den Salons, deren Existenznotwendigkeit so oft bestritten wird, konnte eine Übersicht über die so verschiedenartige Entwicklung so ausgiebig gewonnen werden? War es wohl ein Zufall, daß die zwei Ausstellungen «Le Surréalisme» (Galerie Charpentier) und «Les Tendances Nouvelles» (Musée des Arts Décoratifs) gleichzeitig stattfanden? Beide Richtungen wollen auf verschiedene Art eine ästhetische Konvention zerstören, um ein Terrain für neue Wege in der Kunst



3



4

3 François Arnal, Analogies IV & V, 1964. Galerie André Schoeller

4 Gaëtis, La Loterie de Dieu. Galerie A

freizugeben. Die Manifestation «Le Surréalisme» war vor allem eine Retrospektive, feierte sie doch das vierzigste Jubiläum der surrealistischen Revolution. (André Breton hat sein Manifest im Jahre 1924 verfaßt, zehn Jahre vorher sind die «Readymades» von Marcel Duchamp und des Dada entstanden.) Die Riesenausstellung – 550 Katalognummern, die auch die Vorläufer des Surrealismus, von Bosch, Arcimboldo, Brueghel, Caron, Moreau, Redon, dem Surnaturalisme von Victor Hugo bis zu den heutigen Verlängerungen des «Para-» oder «Kryptosurrealismus», umfaßte, stellte

auch Gegenstände, «objets sauvages», aus Neuirland und sogar ausgestopfte Tiere usw. aus und wies so auf die Immanenz des surrealistischen Elements innerhalb der Geistesgeschichte seit eh und je hin. «Les sources, l'histoire et les affinités du Surréalisme» hieß die von Patrick Waldberg organisierte Retrospektive, in der neben Werken von Arp, Miró, Delvaux, Chirico leider andere große, für den Surrealismus typische Werke fehlten. Noch mehr fiel die Abwesenheit von André Bretons wichtigen theoretischen, kritischen und poetischen Schriften auf, da ja die wenigen gezeigten Dokumente die ganze Bewegung des Surrealismus nicht vertreten konnten. Dank gewissen großen Werken, die wir nur von Reproduktionen her kennen, und dank einigen jungen Gästen, die den surrealistischen Geist unter der Führung Bretons noch weiter vertreten, bezeugte diese große Manifestation die starke Vitalität des Surrealismus.

Auch in den Galerien traf man in dieser Zeitspanne Surrealisten. So zum Beispiel zwei sehr eindringliche Max Ernst-Ausstellungen. Die erste, in der Galerie Le Point Cardinal, umfaßte hauptsächlich Schriften und das graphische Werk neben ein paar wenigen Gemälden aus verschiedenen Schaffensperioden des Meisters. Diese Ausstellung war die Illustration zu einem wertvollen Katalog über die Schriften und das graphische Werk von Max Ernst, der von Jean Hugues und M. Poupard-Lieusou als Zeugnis der dadaistischen und surrealistischen Epoche gültig bleiben wird. Die zweite Max Ernst-Ausstellung fand kürzlich zur Eröffnung der neuen amerikanischen Galerie Iolas (Boulevard Saint-Germain) statt. Es wurden hier des Meisters letzte Werke und seine riesige Bronzeplastik «Capricorne 1964» gezeigt.

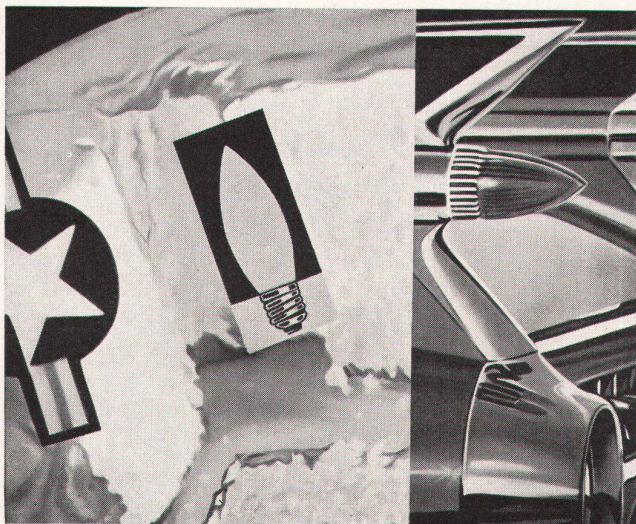
In der Galerie Daniel Cordier wurden Gemälde von Matta und in der Galerie du Dragon dessen zarte spielerische Skulpturen aus Draht gezeigt. Collagen von Prévert (Galerie Knoedler) zeugen neben anderen surrealisierenden Versuchen, wie einer kleinen Schau von Janson (Galerie Weiller), vom Weiterwirken des Surrealismus.

Ein ganz anderer Geist der Revolte bestimmt die zweite internationale Manifestation «Nouvelle Tendance» im Musée des Arts Décoratifs mit dem Untertitel «Propositions Visuelles», die auf eine im Jahre 1961 in Zagreb organisierte Ausstellung zurückzuführen ist (welche übrigens im Jahre 1963 zu einer Biennale wurde); sie soll hier die vollständigste in ihrer Art gewesen sein. Sie will eine ebenso revolutionäre Haltung der heutigen Kunst gegenüber einnehmen, wie es damals die Vorläufer unserer Zeit ihrer Zeit gegenüber getan haben. Diese Ten-

denz will das Material, die Farbe und die Form neu aufleben lassen, erklärt Michel Faré, der Konservator der Arts Décoratifs. «Ce groupe compte fur autant le naturalisme non figuratif que le néo-dadaïsme... Les membres de la "Nouvelle Tendance" prétendent aussi bien dépasser les notions d'un art informel que celles d'un art constructif... Ils reconnaissent qu'abstraction lyrique et abstraction géométrique neutralisent, car au-delà des principes qui les contraignent, d'autres valeurs plus neuves interviennent: Mouvement, Lumière, Espace Monumental.»

Wir haben solche Versuche streng abstrakter, sich bewegender Reliefs, optischer Lichtspiele, sich ständig wandelnder Filmwände usw. schon seit längerer Zeit in Gruppen, «le Cinétisme» oder gar im «Groupe de recherche d'art visuel» in der Biennale des Jeunes et vor allem in der spektakulären Schau Nicolas Schöffers (Musée des Arts Décoratifs), kennengelernt. Die Ausstellung «Hard Edge I» in der Galerie Denise René wollte die Vorgänger dieser jüngsten amerikanischen Richtung der älteren europäischen Generation: Arp, Mortensen, Vazareli, Baertling und anderen, gegenüberstellen. Die sorgfältig organisierte Retrospektive für Sophie Taeuber-Arp im Musée d'Art Moderne wies ja auch auf eine Vorläuferin hin. Man konnte übrigens in dieser Schau neben den abstrakten Werken Sophie Taeubers auch deren Marionetten und deren poetische Gouachen entdecken.

Wenn man schon alle diese Kundgebungen auf längst bestehende Entwicklungen zurückführt, so dürfte auch auffallen, daß die Sprache des «Art Naratif», in welcher sich heute gewisse Künstler aus verschiedenen Ländern ausdrücken, einem dauernden menschlichen Wunsch entsprechen, Geschichten durch Bilder zu evozieren. Hier werden meistens fabulierende Bilder aneinandergereiht oder in einem folgerichtigen Ablauf gezeichnet, oft nur als poetische Stimmung angetönt. «Je me raconte des histoires», ist ein häufig gewordener Slogan der Künstler. Der Maler und Bildhauer Arnal hat in zwei Ausstellungen solche Additionsgeschichten erzählt; in der Galerie André zeigt Schoeller seine Gemälde, in der Galerie H. Legendre seine aus verschiedenartigen Materialien zusammengefügte Skulpturen. – Der in Paris tätige griechische Maler Gaëtis (Galerie A) drückt sich in naiven, farbfreudigen, oft an byzantinische Gemälde erinnernden Phantasiebildern aus. Mit einer etwas künstlerischen Naivität schildert der Deutsche Jan Voss (Galerie Fleuve) begabt in Graffiti-technik eine Folge kleiner anekdotischer Vorgänge mit Figuren, und in der Galerie



5

5
James Rosenquist, Countdown, 1964. Galerie Ileana Sonnabend

Photos: 1 Shunk-Kender; 2 Jacqueline Hyde, Paris; 3 André Morain, Neuilly, Seine; 5 Rudolph Burckhardt

Claude Bernard zeigt der amerikanische Bildhauer griechischer Herkunft Rosta Alex seine verschiedenartigen, oft archaisierenden Köpfe, die er in vielen Variationen abwandelt.

Anders behandeln die Pop Artists bei ihrer «Narration» das menschliche Element, dessen Präsenz oder dessen Alltagswelt eines ihrer Hauptanliegen ist. Die Galerie Ileana Sonnabend, die ja die meisten Pop-Art-Künstler in Paris lanciert hat, präsentierte den in Paris noch weniger bekannten James Rosenquist (um nur einen Vertreter dieser Richtung zu nennen). Er stellt Objekte surrealisierend, pseudopoetisch, in zarten Farben gemalt, in ungewohnter Weise zusammenhangslos dar, eine Tomate, einen Autoreifen neben einer im Grase suchenden Hand, aus welchem «Unzusammenhang» der Betrachter sich selbst eine Geschichte komponieren soll.

Jeanine Lipsi

Bücher

Giorgio Morandi. Pittore

Introduzione di Lamberto Vitali
106 Seiten und 129 ein- und 123 mehrfarbige Tafeln
Monografie di Artisti italiani contemporanei 7
Edizioni del Milione, Milano 1964

Am 17. Juni 1964 ist in Bologna der stillste aller großen Maler dieses Jahrhunderts gestorben: Giorgio Morandi. Noch vor

zehn Jahren hätte ihm in der weiten Welt ein zwar erlesener, aber kleiner Kreis von Anhängern nachgetrauert; heute sind Nachrufe, die von echter Einsicht und Bewunderung zeugen, in den großen und in vielen kleinen Zeitungen der westlichen Kulturwelt erschienen.

Kurz vor Morandis Tod kam auch das Standardwerk über sein Schaffen in den Monografie di Artisti italiani contemporanei der Edizioni del Milione heraus. Der gewichtige Band gibt mit 252 Abbildungen, von denen fast die Hälfte Farbtafeln sind, einen prachtvollen, reichen und vor allem gültigen Überblick über Morandis malerisches Schaffen zwischen 1911 und 1961. Besonders für die Zeit vor 1920, aus der der Künstler selbst vieles zerstört hat, wurde möglichste Vollständigkeit angestrebt. Das Werk nach 1946, mit seinen Variationenreihen, zwang zu einer stärkeren Selektion, da die leisen Änderungen der Komposition und des Farbklimas von Bild zu Bild in der Reproduktion weniger entscheidend zur Wirkung gelangen.

Den grundlegenden Begleittext schrieb Lamberto Vitali, ein langjähriger Freund und intensiver Sammler des Künstlers. Ihm sind mehrere Aufsätze über Morandi (so schon 1946 im WERK) und vor allem der große *Œuvre*katalog seines graphischen Schaffens (erschienen 1957 bei Einaudi, Turin) zu verdanken. Vitalis Studie ist aus der engsten Vertrautheit mit Morandis Werk heraus geschrieben. Besonders wertvoll ist es heute, daß es Vitali noch gelang, durch Befragung des Malers und sorgfältige Benützung der Quellenliteratur in Zeitschriften und Ausstellungskatalogen die Geschichte von Morandis frühen Kunsteindrücken abzuklären und die Legende von dem einsamen Künstler, der sich in Bologna ohne alle Berührung mit dem Auslande seinen Stil schuf, auf den Boden der Realität zu stellen.

Vitali beginnt mit einer Skizze der künstlerischen Situation in Mailand und Florenz zu Beginn des Jahrhunderts. Der Divisionismus berührte Morandi nicht mehr. Die drei großen Franzosen Cézanne, Rousseau und Seurat, die für seine Entwicklung entscheidend wichtig wurden, lernte er durch Abbildungen in Zeitschriften («La Voce», Florenz) und Büchern kennen. Die ersten Aquarelle von Cézanne sah Morandi 1914 in Rom, ein Ölbild von Rousseau erst um 1924; Originalen Renoirs begegnete er dagegen schon 1910 und 1911 in Venedig und Rom. Das Frühjahr 1913 brachte die persönliche Berührung mit den Futuristen, der jedoch keine Auswirkung auf seine Malerei folgte. Klarer sind die Zusammenhänge seines Schaffens in den Jahren von 1914 und 1915 mit den ebenfalls durch Zeitschriften vermittelten Bestre-

bungen des Kubismus. Mit den großen Stilleben des Jahres 1916 datiert Vitali die ersten großen künstlerischen Eroberungen Morandis.

Spezielle Sorgfalt verwendet Vitali auf die Abklärung des Wesens von Morandis vielzitierte Beziehung zur Bewegung der Pittura metafisica. Mit vorsichtiger Einschränkung spricht er von der sogenannten metaphysischen Malerei Morandis von Mitte 1918 bis Mitte 1920. Vermittler von Photographien metaphysischer Malereien De Chiricos war anfangs 1918 der junge Bologneser Literat Giuseppe Raimondi, Herausgeber der interessanten, aber kurzlebigen Zeitschrift «La Raccolta». Carrà und De Chirico lernte Morandi erst nach Kriegsende, 1919, persönlich kennen. Hier setzt nun Vitali das Mittel der Stilanalyse ein, um zu zeigen, wie Morandis Zugehörigkeit zur Bewegung der Pittura metafisica durch eine ganz persönliche Anverwandlung der Leitideen modifiziert wird.

Die Bildanalyse wird auch im Fortgange der Studie immer wesentlicher, da es sich nun darum handelt, die innere Gesetzmäßigkeit in Morandis künstlerischem Alleingang aufzuzeigen. Die Berührung mit den Kreisen um die Zeitschrift «Valori plastici» (1918–1921) und des «Novecento» sind nur noch äußerlich-praktischer Art. Stilübergänge und Wachstumskrisen datiert Vitali in die Jahre 1920, 1929 und 1945/46, um im übrigen Eigenart und Problemkomplexe dieser Reifezeit (Licht, Landschaft, Radierungen, Variationenreihen) in konzentrierten Exkursen klug und sensibel zu umschreiben.

Die anschließende Anthologie von Texten über Morandis Werk ist ertragreicher als die im lateinischen Sprachgebiet sonst üblichen, mehr dekorativen Sammlungen von Hommagen. Schon 1918 schrieben Riccardo Bacchielli und Raffaello Franchi erstaunlich treffende und weitsichtige Charakteristiken Morandis. Es folgen Texte von Künstlern wie De Chirico, Maccari, Soffici, großen Kunsthistorikern und Kritikern wie Roberto Longhi, Lionello Venturi, Raghianti, Palucchini. Ab 1955 treten auch ausländische Stimmen hinzu: James Thrall Soby, André Chastel, Pierre Courthion, Georg Floersheim, Werner Haftmann.

Für den deutschen Leser gibt der Verlag eine integrale Übersetzung der Texte als 82 Seiten starke Broschüre bei. Schade nur, daß die Übertragung nicht auf der Höhe ist; sie ist mehr als holperig, oft auch sachlich oder grammatikalisch falsch und begnügt sich gerne damit, Wörter zu übersetzen statt Gedanken. Glücklicherweise ist sie der einzige Schönheitsfehler an dieser wertvollen, grundlegenden Monographie des italienischen Meisters. Heinz Keller