

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 50 (1963)
Heft: 9: Altstadtprobleme ; Drei Schweizer Bildhauer
Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.07.2025

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

gen meist nur «Nachrufe», aber keine ausführlicheren Voranzeigen bringen kann. Auch auf den Konsulaten im Ausland mangelt es oft an Informationen. Der Geschäftsausschuß erhielt den Auftrag, die finanziellen Belastungen eines eigenen Informationsblattes zu überprüfen und einen Vorschlag auszuarbeiten.

Im Anschluß an die Sitzung führte Prof. Dr. Naegeli die Teilnehmer durch die Handelshochschule zur Besichtigung der – hier schon besprochenen – Architektur und vor allem auch des für die Schweiz ganz einzigartigen Programms des von einheimischen und internationalen Künstlern für diese Gebäude geschaffenen künstlerischen Schmuckes. Wenn im einzelnen vielleicht nicht jede Platzierung ideal gelöst erscheint, so muß doch vorbehaltlos die Leistung der Planer gelobt werden, die mit beispielhaftem Einsatz das Abgleiten ins Provinzielle vermieden und die Mittel für die großzügige, ungeschmälerte Durchführung ihrer Projekte herbeigeschafft haben.

P. F. Althaus

Ausstellungen

Aarau

Preisträger des Bundesstipendiums seit 1951

Aargauer Kunsthaus
26. Juni bis 25. August

Die Aarauer Ausstellung wollte nicht nur über den Stand des schweizerischen Kunstschaffens, sondern auch über eine wesentliche Sparte eidgenössischer Kulturpolitik Rechenschaft ablegen: über die Stipendienaktion des Bundes seit 1950, für die jedes Jahr bis zu einem Drittel des ordentlichen Kunstkredits aufgewendet wird. Wenn man vernimmt, daß dieser Stipendienaktion jährlich bis 120 000 Franken zufließen, so wäre allerdings zu fragen, ob ein Kunstkredit, der nur das Dreifache dieses Betrages ausmacht, nicht doch minimal ist: was unter solchen Umständen an Stipendien entrichtet wird, ist, absolut genommen, erfreulich hoch, scheint aber, prozentual gesehen, übersetzt. Wäre nicht ein Auftrag an Le Corbusier oder ein Ankauf von Giacometti-Plastiken, wie er neulich zur Diskussion stand, von größerer kultureller Tragweite als die Unterstützung einzelner hoffnungsvoller Talente? – Freilich könnten sich solche hochbedeutende Gesten gegenüber dem skeptischen Bürger, der die Leistungen des

frei schaffenden künstlerischen Nachwuchses – begreiflicherweise und nicht immer zu Unrecht – als private künstlerische Manifestationen wertet, die sich an einzelne Liebhaber wenden, nicht mit dem karitativen Alibi der «Nachwuchsförderung» rechtfertigen. Die Frage stellt sich vom Wesen heutiger Kunstbetätigung her, die in der Sphäre des Individuellen wurzelt und nur relativ selten in den Bereich einer von jedermann spontan verstandenen Sprache, in die Zone des Monumentalen vorstößt. Mit anderen Worten: es wäre zu den kulturellen Verpflichtungen auch eines Wohlfahrtsstaates zu rechnen, nicht nur das hoffnungsvolle Talent vor dem materiellen Ruin zu bewahren, sondern dem Genie, das heute allein in der Lage scheint, die Leitbilder zu formen, mit denen sich eine Gemeinschaft identifizieren kann, die führende Rolle in der Gesellschaft zurückzugeben. In den Zusammenhang der gesellschaftlichen Relevanz staatlich zu fördernder Kunst stellt sich auch die Architektur: daß man, wie schon in Schaffhausen (bei der Ausstellung der diesjährigen Prämierten), aus Platzgründen auf eine Ausstellung der prämierten Architekturentwürfe verzichtete, ist lebhaft zu bedauern: ist doch gerade die Architektur, wie die Erziehungen an Kunstgewerbe- und Architekturschulen, besonderer staatlicher Förderung (unter anderem auch durch Aufträge) wert, weil «angewandte Kunst» von der unmittelbaren Beziehung zur Öffentlichkeit lebt, um deren optische Kultur es jeder staatlichen Kunstförderung gehen sollte.

Die von Guido Fischer zusammengestellte Ausstellung beschränkte sich auf die Stipendiaten – ließ also die Empfänger von eidgenössischen Aufmunterungspreisen beiseite – und entschied sich von den 181 seit 1950 prämierten Künstlern für 45 Maler und Bildhauer, die so mit repräsentativen Werkgruppen vorgestellt werden konnten, bisweilen, aber nicht durchwegs, mit Werken, die seinerzeit für das Stipendium den Ausschlag gegeben hatten.

Im Parterre sah sich die etwas blutrünstige Vitalität Bruno Müllers der beherrschteren, bei aller Großzügigkeit der tachistischen Gestik im Sinne von Landschaftsmalerei «stimmungsvollen» Malerei Marcel Schaffners gegenüber; die feintonigen, dem Unbekannten offenen Kompositionen W. O. Leuenbergers und Roland Werros fanden – auf gleicher Ebene subtilen farblichen Geschmacks – ihre Ergänzung im Dumpf-Mythischen der farblich – bei aller Monochromie – äußerst differenzierten figürlichen Evokationen von Marietta Gulotti, während Matias Spescha in seinen transparenten Visionen, die an Urvorstellungen von

Säule, Baum oder Figur gerade noch anklingen, die Sphäre einer Rothko verpflichteten sakralen Monumentalität anstrebt. Bernasconi ist von seinem tragischen Realismus abgewichen und malt heute nicht weniger düstere, gewittrige Kompositionen, in denen sich ein unbestimmter Konflikt zwischen zuckender Vitalität und tragischem, unentrinnbarem Schicksal darzustellen scheint. Bei Terbois wiederum dominiert die Sensation kräftig gemalter Flächen, die sich zum intensiven Klanggebilde verdichten. Neben dem jungen, noch undefiniert amerikanisierenden Baeriswil und neben Baratelli behauptet sich Emanuel Jacob mit reifen Kompositionen, in denen sich die Farbe aus der Fläche zu subtil modulierenden, pastosen Strichlagen konzentriert: eine äußerst ergiebige, ganz im Pikturalen verwurzelte Synthese von malerischer Zuständlichkeit und Dynamik. Schurtenbergers vollendeter zeichnerischer «nouveau réalisme», Max Frühaufs versponnener Surrealismus und Wyrchs neuerdings pastos beinahe überbordende barocke Monumentalität, die die meditative Innerlichkeit zu gefährden droht, setzten – neben Baier – weitere Akzente.

Die «Gegenständlichen» füllten den ersten Stock: Heinrich-Samuel Senns expressiv wiedergegebene, Gubler verpflichtete Landschaften hoben sich von den architektonisch dicht gefügten, motivisch etwas überladen wirkenden Darstellungen Ammanns, erst recht von den ebenso unbeherrscht wie banal wiedergegebenen, tragisch-sakral verbrämten Schauversionen Willy Kaufmanns ab. Bessons Intérieurs führen eine von Auberjonois herkommende malerische Tradition fort; Bouchardys Akte weisen hin auf die Skulptur eines Laurens. Interessant war die Gegenüberstellung der magischen Realisten Jean Roll und J. C. Stehli: während bei Roll noch das Erbe Vallottons und sogar Cézannes nachklingt, stößt Stehli, auf die nachtschaurigen Stimmungseffekte Rolls verzichtend, in nüchternere Bereiche präziser, beinahe photographischer Bestandesaufnahmen isolierter Gegenstände vor, die er in abstrakt gegliederte Räume stellt: die Pole letzter Abstraktion und exakter Gegenstandswiedergabe zu einer Synthese zwingend, die nicht zu überzeugen vermag. Meystre und Le Coultre halten sich aufs schönste die Waage. Im hintersten Saal begegnen sich Truninger und Rolf Meyer, also wiederum zuverlässige Exponenten hoher malerischer Kultur: beim einen begründet in nachkubistischer Umdeutung und mythologisierender Schau der Dinge, beim andern in der Synthese von naïv-rustikaler Motiwelt und male- rischem Raffinement. Rolf Spinnler wirkt

daneben – wohl zu unrecht – flau, Willi Meisters branstig-illustrative Industrielandschaften penetrant.

Die Plastikausstellung in der Eingangshalle, im Keller und im Hof zwischen Kunsthaus und Regierungsgebäude konfrontiert das sich in der Formsprache kaum mehr modifizierende Pathos Luginbühls mit den geistreichen und handwerklich perfekten Spielen Voegelis; was Jean Baier mit seinen Spritzmalereien in der Fläche vorstellt, das zeigen Klaus Brodmann und Christian Megert in der Dreidimensionalität der Plastik: Zonen, in denen scheinbar aus dem Raum eintreffende Flächen aufeinanderstoßen und zueinander in ein dynamisches Gleichgewicht gebracht werden; bei Brodmann vollzieht sich das in überzeugenden, pathetisch raummodellierenden Fäلتungen, bei Megert in doppeldeutigen, aus Spiegelfragmenten zusammengestellten Objets und Totems. Rouillers ruinöse Materialstudien (Beton, Aluminium, Stahl) scheinen chthonische Energien bloßzulegen (ein aktueller Beitrag zum «ästhetischen Materialismus» heutiger Kunst), während Schmid, Cleis und Suter vom Erlebnis der geballten Leiblichkeit des Körpers, der Frucht ausgehen und bisweilen zu Vitalzeichen von starker Symbolkraft vorstoßen. Unter den «Gegenständlichen» dominiert Peter Moilliet nach wie vor; Brem, Schüler Geisers, gesellt sich ihm unter anderem als äußerst sensibler Porträtist bei, während der larmoyanter wirkende Schwarz und der zögernd abstrahierende Annoni weniger zu überzeugen vermögen.

S. v. M.

Basel

Alberto Giacometti

Galerie Beyeler

20. Juni bis 30. September

Vor etwa drei Jahren bereitete die Galerie Beyeler schon einmal eine Giacometti-Ausstellung vor, als ein amerikanischer Sammler in einem Nachmittag fast die ganze Kollektion zusammenkaufte. Doch zum Glück kommt es auch vor, daß Kunstwerke den Ozean gegen den Strom überqueren: G. David Thompson aus Pittsburgh hat nach dem ersten Teil seiner Sammlung (1960 in Zürich ausgestellt) und nach einer zweiten Tranche mit 88 Werken von Paul Klee (jetzt in der Staatlichen Kunstsammlung des Landes Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf) nun auch seine Giacometti-Sammlung nach Europa verkauft. Einige Werke aus den Beständen der Galerie sind dazugekommen, und das Ganze bil-

det jetzt eine stattliche Ausstellung von 61 Plastiken, 18 Bildern und 35 Zeichnungen.

Der Anteil der frühen Werke ist groß: von den Plastiken entstanden 25 zwischen 1925 und 1935; die ersten 21 Zeichnungen verteilen sich auf die Spanne von 1913 bis 1938. Die Sammlung ist deshalb ungewöhnlich repräsentativ. Dazu und zu ihrer durchgehend höchsten Qualität kommt als besonderer Reiz, daß ein Drittel der Plastiken im Katalog mit «plâtre original» oder «pièce unique» bezeichnet ist.

Es ist noch nicht entschieden, ob es möglich sein wird, die ganze Sammlung für die Eidgenossenschaft anzukaufen. Gelingt es nicht, so hat die Schweiz eine weitere große Gelegenheit verpaßt, und es ist so gut wie sicher, daß sich dieses großartige Ensemble in alle Welt zerstreut: auf Beyelers Interessentenliste stehen jedenfalls neben Sammlern aus allen Ländern auch mehrere Museen des In- und Auslandes.

Die Befürchtung, die Räume der Galerie könnten für die monumentalen Werke Giacomettis zu eng sein, erwies sich als unbegründet. Im Gegenteil: gerade durch die wohlproportionierte und beim Aufstellen geschickt einkalkulierte Enge wird die unerhörte Spannung zwischen Figuren und Raum besonders deutlich spürbar. In einem Zimmer von bürgerlichen Ausmaßen unvermittelt einem gut mannshohen «Homme qui marche» zu begegnen, raubt den Atem. Der Betrachter ist viel direkter betroffen, als wenn er in einer geräumigen und zu schön beleuchteten Ausstellungshalle alles aus unbeteiligter Distanz überblicken kann. Er kann sich dem Erlebnis des Raumes nicht entziehen, den Giacometti gewaltsam streckt oder rafft, indem er ein winziges Figürchen ans Ende einer Perspektive oder ein über zwei Meter hohes Bein im kleinsten Zimmer unmittelbar vor den Besucher stellt.

Der fabelhaft ausgestattete Katalog enthält neben verschiedenen Texten Giacomettis das Faksimile des berühmten Briefes an den Kunsthändler Pierre Matisse in New York, in dem der Künstler seine eigene Entwicklung darstellt. In diesen Texten zeigt sich Giacometti als ein regelrecht philosophischer Frager, dem nichts von seiner Welt als gesichert gilt, der sich den Problemen, die er allerorten findet, ehrlich stellt. Der lebenslange Kampf um den Körper, der vor den Augen des Künstlers ständig zu zerrinnen droht, wird beim Lesen dieser Aufzeichnungen deutlich. Doch Giacometti besteht seinen täglichen Kampf siegreich, wenn ihm auch der Ausgang immer wieder völlig ungewiß erscheint. Daß seine Menschengestalten dem bedrohenden, ja zersetzenden Raum stand-

zuhalten vermögen, ist das Zeichen für Alberto Giacomettis hohen Humanismus.

c. h.

Bern

Victor Pasmore – William Scott

Kunsthalle

12. Juli bis 18. August

Im letzten Jahr hatten wir nach längerer Zeit die Möglichkeit, in den schweizerischen Kunsthallen einen recht guten Überblick über die jüngere Malerei aus Großbritannien zu gewinnen. – Mich selber überraschte dabei die Feststellung, daß unter all diesen interessanten, experimentierenden Künstlern der wohl am wenigsten sensationelle, ja der traditionellste Bildermaler als die bedeutendste künstlerische Persönlichkeit hervorsticht; ich möchte William Scott sogar zu den bedeutendsten internationalen Malern seiner Generation zählen.

Scott (geboren 1913 in Greenock, Schottland) wirkt ganz einfach als ein reiner Maler, der einen lebendigen, vielschichtigen Farbaufrat, eine sehr ausgeglichene, nie spekulative Komposition und ebenso einfache, verhaltene Farb- und Valeurszusammenstellungen liebt. Wenn man von «typisch englisch» sprechen will, so denkt man vielleicht an die Zurückhaltung (Beschränkung der formalen und farbigen Bildelemente), an die Unaufdringlichkeit der Farbraumwirkung, an die Reinheit, Präzision und Gegenwärtigkeit seiner Sicht. Sollte dabei aber der Eindruck entstanden sein, es handle sich um eine asketische Kunst, so beweist das nur die Unzulänglichkeit der Beschreibung. Im Gegenteil, hinter den annähernd rechtwinkligen Flächen und Kreisen mit lebendigem, nie konstruiertem Umriß, hinter den Farbflächen, die so geruhsam im Bilde «lagern», vibriert eine ganz außerordentliche Wärme; eine tiefe Vitalität kommt zum Ausdruck, ein selbstverständliches, ja beglückendes Sein. Worin mag das liegen? doch nur in den altvertrauten, reinen malerischen Mitteln, im Verhältnis von durch Umriß ausgezeichnete Form zum Farbraum, in der Präzision der selbständigen Linien und ihrer «elektrisierenden» Kontakte. Anfangs der fünfziger Jahre ging Scott vom abstrahierten Küchenstillleben aus, seltener von Figur und Landschaft, und eben diese den visuell Empfänglichen immer wieder faszinierende Selbstverständlichkeit des Stehens eines vertrauten Kruges auf dem Tisch hat sich der Maler auch in jene Bilder ohne erkennbares Stillleben hinübergerettet, so daß seine Flecken nie dekorative Raumauf-

teilung, sondern Berührungen existenter Körper in einem weiten offenen Raum (vielleicht ein Gewinn aus dem Kontakt mit den Amerikanern) erleben lassen. Wenn man zum englischen «Urmaler» Scott einen ausgeprägten Intellekt und Sinn für das zum kostbaren Gegenstand gewordene Werk hinzunimmt, gelangt man zu Ben Nicholson; wenn man in der eingeschlagenen Richtung weiter geht, zum dritten dieser Exponenten britischer Malerei: zu Victor Pasmore (geboren 1908 in Chelsham). Bei ihm finden wir nun bewußte Suche nach neuen Ausdrucksmitteln, bewußte Problemstellung (organisch wirkende Form, von geometrischer Konstruktion gehalten), geistige Spekulation und waches Zeit- und Missionsbewußtsein. Und doch wirken Pasmore gescheite Experimente neben Scotts «primitiver» Malerei etwas dünnblütig, eben nicht selbstverständlich. Auch bei Pasmore geht eine in sich logische Entwicklung von den Landschaftsbildern der vierziger Jahre zu den neuesten Konstruktionen. Als Leitmotiv könnte man das Integrieren der verschiedenen Mittel zur neuen Einheit, im Großen gesehen das Integrieren von organischer und konstruierter Form, von Natur und Technik verstehen. So finden wir 1947 («View on the Camb») Pointillismus und abstrahierende Komposition in ähnlicher Weise vereint, wie in den Kompositionen von 1962/63 rundbegrenzte, starkfarbige Holz- oder Hartfaserplatten auf weißem Grund durch schwarze Konstruktions-Kraftlinien nicht in einem harmonisch ruhenden, sondern durch Anstrengung und Kraft gespannten Gleichgewicht gehalten werden. Die typischen Zeitbegriffe Raum und volumenschaffende Kraft werden teils in ungemein rhythmischen Zeichen («Spatial Structure»), teils aber in Relieffonstruktionen aus Plastik, Holzstäben und Raumebenen bezeichnenden Plexiglasplatten behandelt, deren nie schematische, in alle Richtungen hinstoßende und so einen unsichtbaren Raum durch farbige Grenzflächen bestimmende Elemente uns interessieren, ja fesseln, die aber nie ganz autonom erscheinen. Ich will damit sagen: bei fast allen Werken vermißt man ihre Anwendung in der Architektur. Und so wohl sich die Notwendigkeit der Integrierung von Kunst und Lebensraum auch begründen läßt, Scott beweist uns, daß auch das ganz in und für sich seiende Bild ein reines modernes Erlebnis bietet.

P. F. Althaus

Genève

R.-Th. Bosshard

Galerie Arts et Culture
du 27 juin au 27 août

La Galerie d'Arts et Culture, qui dispose dans l'un des beaux immeubles de la vieille ville genevoise de locaux vastes et accueillants répartis en plusieurs salles, a présenté cet été durant deux mois une grande rétrospective de R.-Th. Bosshard. Le fait n'est pas encore assez courant pour qu'on ne le note pas en passant: l'exposition, importante, à Genève, d'un artiste réputé vaudois par sa naissance et ses différentes résidences marque une certaine évolution dans la vie romande, que soulignait encore un comité de patronage où se retrouvaient les noms de nombreuses personnalités de la politique et des arts.

Ainsi, beaucoup de Genevois auront découvert – un peu tard – Bosshard que Paris tout d'abord, puis la Suisse alémanique et les Vaudois avaient depuis longtemps pris l'habitude d'admirer. L'exposition, qui comprenait une centaine d'œuvres, et à l'organisation de laquelle avaient participé la veuve et les amis de l'artiste, donnait une vue fort complète d'une œuvre élaborée au long d'une carrière d'un demi-siècle. On y a reconnu l'étonnante unité conservée au long d'une évolution purement formelle, d'un art fortement poétique, d'un lyrisme contenu, aux limites de l'onirisme, et qui tournait autour d'une cosmogonie dont la femme était à la fois la reine et le symbole. Moins paradoxalement qu'il pourrait y paraître, la sensualité et la spiritualité se mariaient étroitement dans l'esprit du peintre dont la beauté sous toutes ses formes exaltaient l'âme. La femme règne sur cette œuvre dont la nature, le paysage ne sont nullement absents, les uns et les autres étant intimement fondus dans un même amour de la Création – d'où ces compositions où le tout étant réuni, nous n'avons pas une femme dans un paysage mais une femme faite paysage, alors que ce dernier prend les inflexions caressantes, les voluptueux et aériens volumes d'un corps que sa perfection libère des servitudes de la matière. D'une touche qui s'affine et s'allège sans cesse comme si elle craignait en appuyant de détruire un monde qui a la fragilité du rêve, les toiles toutes en fondus, en transparences, en subtiles vibrations colorées sont les successives interprètes des émotions ressenties sous les climats méditerranéens ou sous le ciel de cette autre Riviera qu'est Lavaux avec ses vignobles plongeant dans l'onde douce et pâle. Dès 1946, l'artiste met ses dons au service d'une conception plus intellectuelle de son message, et son

écriture tend à une forme d'abstraction: ce sont les cristaux, les roches considérées en gros plans, les montagnes, les falaises dont seuls subsistent les rythmes et qui forment de purs poèmes picturaux. Mais partout et toujours, la lumière éclate comme une douce ivresse, si essentielle ici qu'elle triomphe encore dans les pages en noir et blanc d'un homme qui fut encore un grand dessinateur.

G. Px.

Picasso

Musée de l'Athénée

du 11 juillet au 21 septembre

Le Musée de l'Athénée a réuni pour son exposition d'été un ensemble d'œuvres de Picasso appartenant pour un bon nombre à des collections privées de Suisse, France, Angleterre et Italie. Les œuvres, plus de deux cents, s'étagent de 1897 à nos jours, et comprennent outre une douzaine d'huiles, quelques pastels, gouaches, aquarelles, lavis, crayons de couleurs et des dessins à l'encre de chine, une imposante suite de gravures.

Présentée par un ami de l'artiste, le peintre-poète André Verdet, l'exposition a beaucoup de tenue; la plupart des pièces sont de qualité, même si, les gravures mises à part, on ne doit pas s'attendre à y retrouver des œuvres particulièrement célèbres si ce n'est sous des aperçus indirects, tels cette étude de détail à l'aquarelle pour les «Demoiselles d'Avignon» (collection bernoise), ou cette autre au crayon pour «Guernica» (collection genevoise). Chronologiquement, l'ensemble commence par des œuvres de la première époque espagnole, «Picasso avant Picasso» selon Pellicer, des pièces qui de 1897 à 1906 permettent déjà en raccourcis de suivre une évolution essentielle. Personnages, instruments de musique, diverses natures mortes marquent l'époque cubiste avant le passage à l'expressionnisme si typiquement picassien qui apparaît peu après 1920 et se maintient, sous différentes formes, plus ou moins jusqu'à nos jours. On a tant publié sur le grand maître espagnol qu'il nous paraît vain de revenir sur l'œuvre la plus commentée du siècle. Constatons une fois de plus ici que l'artiste est trop riche d'idées et d'inspiration pour avoir un style. La diversité de son écriture est à l'image d'une pensée qui ne tient pas en place, le fond, dans chaque cas, déterminant la forme. Mais il y a mieux que le style qui peut n'être qu'une manière, et la forte personnalité de Picasso se trahit dans chacun de ses traits, quelle que soit sa fantaisie du moment. Nous avons, quant à nous,

particulièrement apprécié les lavis récents (1959/60) qui sont un retour à l'Espagne, deux toiles claires, lumineuses et puissantes, «L'atelier de Cannes» et «Femme dans l'atelier», toutes deux de 1956, la longue série des eaux-fortes de l'«Atelier du sculpteur» d'une incroyable sensibilité de traits (1933) et celles du «Minotaure», de la même époque, qui leur sont très proches.

G. Px.

Schaffhausen

Die Welt des Impressionismus

Museum zu Allerheiligen

29. Juni bis 29. September

Der Reisende wird in Schaffhausen zurzeit nicht nur durch die freundliche Stadt empfangen, sondern auch durch eine verlockende Sommerausstellung im Museum zu Allerheiligen. Sie wird durch den einladenden Titel «Die Welt des Impressionismus» angekündigt. Während die Ausstellung im Jahre 1959 unter dem summarischen Titel «Triumph der Farbe» eine vielfältige Sammlung von Bildern des beginnenden 20. Jahrhunderts bot, greift die diesjährige weit ins 19. Jahrhundert zurück, reicht jedoch auch ins 20. hinein. Sie stellt eine Sammlung von Bildern weltberühmter Maler wiederum unter einen umfassenden Titel, ohne sich jedoch an die durch denselben bedingte kunstgeschichtliche Abgrenzung zu halten. Wenn man die Ausstellung mit ihren 130 Bildwerken in den schönen Räumen des Museums studiert, so muß man bei wiederholten Rundgängen feststellen, daß der Begriff «Impressionismus» doch reichlich großzügig aufgefaßt wurde. Es beginnt mit Ingres' «Portrait du D^r de France» von 1811, das nicht das geringste mit Impressionismus zu tun hat, führt über die «Vorläufer», obwohl es höchst fragwürdig ist, Géricault, Delacroix, Daumier, Corot und Courbet in der gezeigten Auswahl ihrer Werke als «Vorläufer» des Impressionismus zu kennzeichnen. Schließlich läuft jeder Wandlung der bildnerischen Interpretation eine darauf zuführende Epoche voraus.

Die Ausstellung konzentriert sich in den Haupträumen auf die eigentlichen Impressionisten Pissarro, Sisley, Monet und Renoir, ohne allerdings dabei nur typische Bilder vorzuführen. Es werden neben repräsentativen Bildern immer auch Werke der vor- und nachimpressionistischen Schaffensphasen einbezogen. Gerade hier wäre eine strengere Auswahl dem Charakter der Ausstellung dienlich gewesen.

Die reichhaltige Sammlung mündet bei

Manet, Cézanne, Degas, Toulouse-Lautrec und Van Gogh, die gewiß dem Impressionismus verbunden waren, jedoch kaum noch der «Welt des Impressionismus» zugerechnet werden können, weil ihre künstlerische Aussage nicht mehr auf dem reinen Seherlebnis und seiner malerisch-optischen Realisation beruht. Warum man bei Van Gogh fünf Spätwerke (1886–1890) gewählt hat, ist nicht einzusehen. Hier wäre es durchaus möglich gewesen, seine impressionistische Pariser Phase durch einleuchtende Beispiele zu demonstrieren. Und wenn man schon bis Toulouse-Lautrec vorstößt, so hätte man folgerichtig die Neo- und Nachimpressionisten nicht fortlassen dürfen. Man gewinnt den Eindruck, als hätten die Veranstalter zunächst impressionistische Bilder gesucht, seien jedoch mehr und mehr von der Faszination großer Namen beeindruckt und gelenkt worden. Sie entschlossen sich darum wohl zu dieser umfassenden Schau der Kunst des 19. Jahrhunderts, der sie den anfänglich vorgeschlagenen Titel beließen. (Der Text des Kataloges wird dieser Lage auch vollkommen gerecht.)

Auf diese Weise ist eine reiche und schöne Sammlung zusammengetragen worden, die den Bedürfnissen und Wünschen eines breiteren Publikums entgegenkommt, Kennenlernen und Wiederbegegnen ermöglicht, die jedoch den Kenner und Liebhaber der «Welt des Impressionismus» nicht immer in dem Maße befriedigen kann, wie es die Veranstalter sicher erhofft haben.

H. F. Geist

Paris

Die Plastik in der Schweiz

1952–1963

Musée Rodin

Juni bis Oktober

Wer sich in diesen Monaten in Paris aufhält, sollte nicht versäumen, sich einen Nachmittag unter den Schweizer Plastiken im Park des Musée Rodin zu gönnen. Dieser, seit jeher bekannt als einer der besonders angenehmen Ruhepunkte der Stadt, erhält durch die Gruppen von Plastiken spürbare, aber unaufdringliche Akzente, die man in einer seltsam gelösten Atmosphäre von Spiel und Ruhe aufsucht, wiederholt umwandert und in der heiteren Stimmung verläßt, die nur durch ein geglücktes Zusammenwirken von Kunst, Menschen und geordneter Räumlichkeit entsteht.

Wie man dem Katalog der Ausstellung entnimmt, hat die Schweiz zum ersten-

mal die Ehre, eine Ausstellung großer Plastiken in Paris durchführen zu können. Sie verdankt diese Gelegenheit vor allem der Konservatorin des Musée Rodin, Madame C. Goldscheider, und zweifellos auch Marcel Joray, dem rührigen Organisator der Bieler Biennalen. Daß die Ausstellung jedoch so ausgezeichnet in ihren Rahmen hineinpaßt und unseren Spaziergang zum Genuß werden läßt, ist das Werk von Hans Fischli, der die Gruppierung mit großer Sensibilität vorgenommen hat. Zur Präsentation gelangen Werkgruppen (2 bis 5 Werke pro Künstler) folgender Plastiker: Aeschbacher, D'Altri, Bill, Bodmer, Fischer, Fischli, Kemeny, Koch, Linck, Luginbühl, Mattioli, Müller, Poncet, Ramseier, Rehmann, Rossi, Speck, Stanzani und Weber. So unterschiedlich die Ausdrucksweisen dieser Plastiker sind, Fischli fand für jeden einen räumlichen Bezug, der die Werke fördert. Bill zum Beispiel thront auf der Terrasse des Hôtel Biron, und seine Plastiken kontrastieren, vom Park her gesehen, ungewöhnlich harmonisch mit der Fassade. Um die «Figures» von Aeschbacher und die Skulpturen von Ödön Koch aber spielen die Kinder, weil sie so selbstverständlich dastehen. Ebenso passend steht die bis 10 m hohe Gruppe von drei Skulpturen Luginbühls in der Mittelachse des Parkes und spiegelt sich im kreisrunden Teich der südlichen Querachse. Macht es die Umgebung, daß es uns zum erstenmal ganz eindrücklich wurde, wie folgerichtig und klar die Teile aufeinandergebaut sind? Gegenüber den rostigen Giganten Luginbühls nehmen sich die polierten Bronzen von Poncet wie vergrößerter Schmuck aus. Fischli plazierte sie im niedrig wirkenden Baumgarten neben dem Palais. Für sich selbst hat er schließlich die geeignete Atmosphäre in einem der intimen seitlichen Wiesenstücke gefunden, wo man die Dinge auf nahe Distanz betrachtet; das heißt, man betastet die Steine Fischlis. Wenn es auch nicht Sinn dieser Zeilen ist, die getroffene Auswahl im einzelnen zu werten, die wahrscheinlich ein bißchen nach dem Rezept «Wer vieles bietet...» zustande kam, sei doch besonders auf das Werk des jungen Erwin Rehmann hingewiesen, auf seine bereits in Biel 1962 gezeigten Eisenplastiken und auf die fast 3 m hohe Eisenwand, die uns bis heute bei jeder Betrachtung mehr abgeben hat. Da taucht der Nachwuchs auf und stößt zur Elite vor, die den guten Ruf der modernen Schweizer Plastik begründete.

Go.

Pariser Kunstchronik II

Daß die abstrakt-geometrischen Tendenzen immer noch einen großen Platz im Pariser Kunstgeschehen einnehmen und auch eine Entwicklung durchmachen, beweisen die zahlreichen Manifestationen in der Galerie Denise René, im Palais de la Découverte, im Musée des Arts Décoratifs und selbst die erstaunliche Ausstellung Dewasne in der sonst eher surrealisierenden Galerie Daniel Cordier. Die «Peintures glycérophtaliques» von Dewasne bezeichnet Daniel Cordier in der Einladung zu dieser Ausstellung sogar als «barock», vielleicht wegen ihrer im Vergleich zu früheren Werken phantasiereicheren, noch farbenfreudigeren, sich oft überschneidenden Kompositionen, obschon sie

auch in dieser neuen Technik immer noch streng formalistisch wirken.

Nach einer schönen Kassák-Retrospektive in der Galerie Denise René, in der man Werke von seiner Pionierzeit 1920 bis 1962 erkennen konnte, hat dieselbe Galerie die immer noch in nuancierten waagrecht Strichen und Intervallen gezogenen Tuschen des Dichters, Kunstkritikers und Komponisten, in diesem Falle aber vor allem poetisch-musikalischen Zeichners Michel Seuphor gezeigt.

In mehreren Sälen des Musée des Arts Décoratifs hat eine große Manifestation «L'Unité plastique de Vazarely» die höchst persönliche Auffassung des Architekten, Bildhauers, Malers, Ästhetikers von einer Synthese der Künste innerhalb der heutigen Architektur, nicht nur in einem ästhetischen, sondern auch in einem sozialen, moralischen und ökonomischen Zusammenhang, veranschaulicht. Michel Faré, der Konservator dieses Museums, erklärt in seiner Einführung zum Katalog Vazarely: «Contre un Art subjectif ou seulement confidentiel, Vazarely propose à la Cité moderne une œuvre ordonnée, réfléchie, intégrée à l'architecture, dont les inventions à destination sociale s'accroissent nécessairement – en qualité des thèmes – fresque, tapisserie, vitrail, mosaïque – en quantité des éditions: sérigraphie, album ou film.»

Man müßte hier noch die Bilder, Reliefs und Skulpturen des Schweizer Gottfried Honegger und der Amerikaner Kenneth Noland, Morris Louis und Youngerman (alle in der Galerie Lawrence) erwähnen.

«Formes Mathématiques et Art Contemporain» hieß die umstrittene Ausstellung im Palais de la Découverte, in welcher malerische und plastische Werke der großen Meister, zum Beispiel Cézanne, Robert und Sonia Delaunay, Gris, Herbin, Le Corbusier, Kupka, Vazarely bis zu Bill und Jacobson, mathematischen, elliptischen Zylindern, Konoiden Hyperboloiden, Paraboloiden usw. gefährlich gegenübergestellt wurden.

Die Galerie Denise René hat in einer Ausstellung «Esquisse d'un Salon» 90 Maler und Bildhauer aus zwanzig verschiedenen Ländern eingeladen, Werke meist abstrakt-konstruktiver Art, aber auch anderer Tendenzen, nebeneinander zu zeigen.

Als Einzelausstellungen ganz persönlicher Prägung sind unter so vielen noch folgende aufgefallen: die sehr umfassende Ausstellung «Peintures sur papier exécutées entre 1946 et 1963 par Soulages» in der Galerie de France, gleichzeitig mit der Ausgabe eines «Album de douze reproductions de peintures sur papier de Soulages», von Mi-

chel Ragon verfaßt (édition Fernand Hazan). Selten noch hat man in Paris die Gelegenheit gehabt, die Vielfalt und das Ausmaß von Soulages' Werk in seiner ganzen lebendigen Entwicklung zu entdecken. In der Galerie Creuzevault hat der Japaner Sugai seine immer größer werdenden symbolhaften Zeichen in immer reineren Farben seinen letzten Skulpturen aus Bronze, die ähnliche Motive wie in seinen Bildern plastisch verwirklichen, gegenübergestellt.

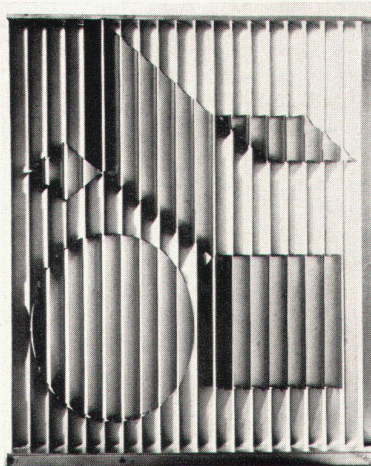
Erstaunlich war auch die zu vielen Diskussionen anregende Mathieu-Retrospektive, erstaunlich wegen ihres Ausmaßes: hundert Bilder. Man weiß, daß Mathieu zur gleichen Zeit nach Brüssel, Montreal und für Gruppenausstellungen viele Bilder geliehen hat. Erstaunlich war sie auch wegen der folgerichtigen Entwicklung von den Bildern aus den Jahren 1947 bis heute und wegen gewisser Qualitäten und Unqualitäten, die trotz dieser chronologisch geordneten Auswahl deutlich zum Ausdruck gekommen sind (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

Nachdem die Galerie Claude Bernard Federzeichnungen von Kandinsky gezeigt hat, hat nun endlich das Musée d'Art Moderne in Zusammenarbeit mit dem Solomon R. Guggenheim Museum (New York), dem Gemeente Museum, Den Haag, und der Kunsthalle Basel die schon so lange erwartete Kandinsky-Retrospektive veranstaltet. Es war eines der Hauptereignisse in Paris, die ganze Entwicklung des Begründers der abstrakten Kunst in einer so vollkommenen Auswahl verfolgen zu können. Die etwa 200 Werke stammen aus verschiedenen Sammlungen (Nina Kandinsky, Städtische Galerie München, Guggenheim Museum, New York), aus privatem und öffentlichem Besitz aus der ganzen Welt, wovon die sieben wichtigsten Werke aus den Jahren 1903 bis 1913 aus russischen Museen besonders auffielen.

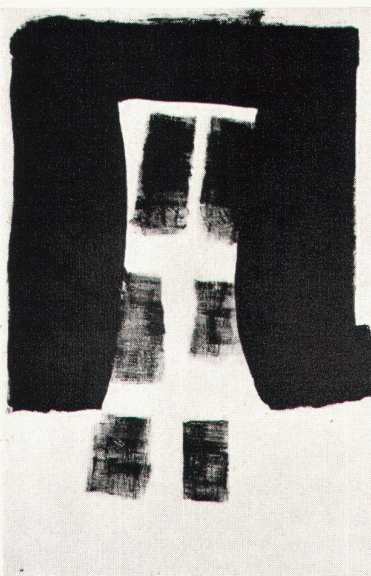
Dieser großen, so wichtigen Retrospektive ging eine fast ebenso große Retrospektive Atlan voran (Atlan ist schon im Jahre 1960 gestorben). Neben 108 Gemälden waren noch etwa 80 Lithographien, Serigraphien, Pastelle, Gouachen, Lavis und Zeichnungen ausgestellt. Man war über die große Auswahl an Werken um so mehr erstaunt, als man wußte, daß noch sehr viele Werke dieses so früh verstorbenen Künstlers fehlten. Deutlich erkannte man Atlans Hauptanliegen: «Peu m'importe que les formes du tableau soient abstraites ou figuratives; quand une forme est vivante, elle n'est plus ni abstraite ni figurative, elle vit, on lui devine un cœur qui bat sur le grand rythme de tout ce qui est vivant...» Auch schienen viele seiner so stark rhythmisch empfundene-

1 Vazarely, Caracas. Duraluminium. Musée des Arts décoratifs, Paris

2 Kumi Sugai, Peinture. Galerie Creuzevault, Paris



1



2



3

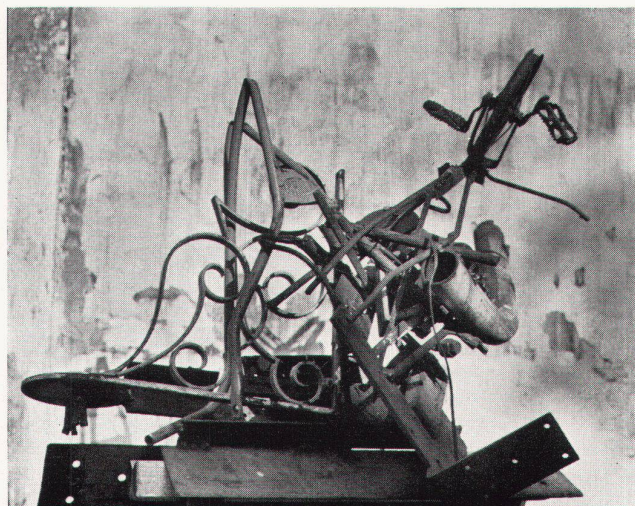
3 Misia Natanson und ihre Schwägerin. Photographie von Edouard Vuillard um 1898. Aus der Ausstellung «Vuillard et son Kodak». Galerie L'Œil, Paris

4 Jean Tinguely, Poltava, 1961. Galerie du Cercle, Paris

5 Mexikanische Maisgöttin (Region von Tampico), Sandstein. Galerie Jeanne Bucher, Paris

nen, oft so archaisch anmutenden Gemälde, in ihren «nordafrikanischen» Farbtönungen, jetzt in dieser großen Schau viel dezidiierter und strahlten in ihrer Vielfalt Atlans so persönliche Magie noch viel intensiver aus.

Die Galerie L'Œil hat uns, in einer kleinen, sehr wertvollen Ausstellung, «Vuillard et son Kodak», des Meisters intime Umwelt in den Aufnahmen, die Vuillard als begeisterter Photograph selber gemacht hat, neu entdecken lassen. Man müßte hier noch den längst vergessenen Emmanuel Gondouin in der wie-

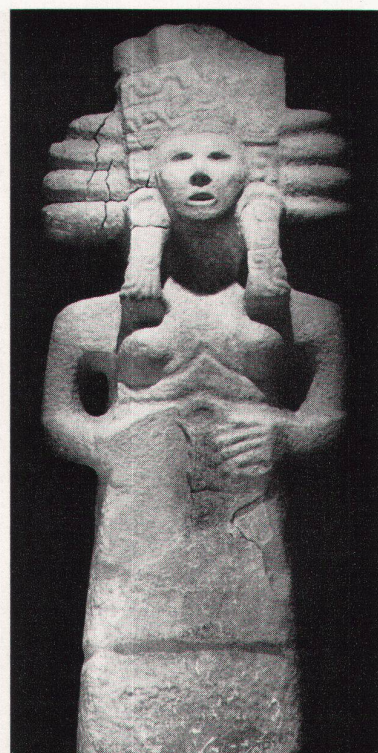


4

dereröffneten Galerie Houston-Brown, Surville (Galerie Pont des Arts) die Tapisserien von Raoul Dufy und «La Figure dans l'Œuvre graphique de Jacques Villon» (Galerie Louis Carré), Werke des Amerikaners John Sargent (1856-1925), übrigens von der französischen Sensibilität sehr stark beeinflusst, und noch viele andere erwähnen.

«L'Aquarelle Néerlandaise au siècle dernier» im Institut Néerlandais, «Trésors des Musées Bulgares» (von prähistorischen Funden an bis zu heutigen sehr realistischen Gemälden) in der Galerie Charpentier, die große dreiteilige Ausstellung «Trésors de la Peinture Espagnole, Eglises et Musées de France» (Musée des Arts Décoratifs), «La Peinture du XVIII^e siècle français à la Cour de Frédéric II» in der Galerie Mollien des Palais du Louvre, wo das wunderbare Gemälde Watteaus «L'Enseigne de Gersaint (1720)» der schönen Ausstellung den Hauptakzent gab, und endlich die «Trésors d'Art Suédois de la préhistoire jusqu'à la fin du XIX^e siècle», in der man vom 18. Jahrhundert an die Einflüsse Frankreichs sehr leicht erkennen konnte, boten alle einen Einblick in das europäische Kulturgeschehen von der Urgeschichte an bis heute. Zwei alte außereuropäische Kulturen – diesmal handelte es sich um das alte Mexiko und das alte Persien – konnte man ebenfalls in temporären Ausstellungen bewundern. Im Département des Antiquités Orientales im Palais du Louvre sind etwa 500 Luristan-Bronzen sehr geschmackvoll ausgestellt worden. Es handelt sich hauptsächlich um Votivnadeln, zeremonielle Gegenstände und sonstige Objekte, fast alles Funde aus 2000 Jahre alten Grabstätten. Sie zeigen den eigenen, oft etwas dekorativen, aber auch sehr realistischen Stil, den die Bewohner des Hochlandes, innerhalb der Jahrhunderte von vielen Kulturen beeinflusst, zu einer eigenen Synthese gebracht haben.

Die Galerie Jeanne Bucher ließ in einer sehr eindrucksvollen Ausstellung die Kultur des alten Mexiko in einer unkonventionellen Art neu aufleben. Dank einer eigenartigen Beleuchtung, in eher dunkel gehaltenen Sälen, sind die monumentalen Skulpturen vielleicht der größten Steinhaue aller Zeiten durch die große Qualität der Arbeit besonders aufgefallen. Der Verfasser des Kataloges, A. M. Hamacher, wies auf die Gefahren hin, sich von solchen Werken inspirieren zu lassen, ohne zu bedenken, daß diese so künstlerisch empfundenen gewaltigen Werke vor allem magischen Ursprunges und nicht nur aus rein ästhetischen Impulsen entstanden sind. Diese überwältigende Schau veranschaulichte aber auch mehr als viele frühere Ausstellun-



5

gen die Fülle dieser so echt bildhauerisch empfundenen Werke in ihrer ganzen natürlichen Kraft. «Et ainsi nous, Européens, quoique étrangers à l'ensemble des civilisations mexicaines, reconnaissons dans les œuvres qu'elles nous ont laissées l'essence même du granit, du calcaire mou ou dur, de la diorite. Nous assistons à la résurrection de la pierre.» Auch in der Bildhauerei sind gewisse Tendenzen stärker zum Ausdruck gekommen, nur ist die Problemstellung hier ganz anderer Art als in der Malerei. Die Revue «Aujourd'hui» hat in der Ausstellung «Actualité de la Sculpture» (Galerie Creuze, Salle Balzac) den Versuch unternommen, der Plastik ihre monumentale Würde wieder zu geben. Gerade in dieser großen Auswahl von Skulpturen zeichneten sich die verschiedenen Tendenzen der heutigen Bildhauerei ziemlich augenfällig ab: einerseits die eher «barocken», oft collageartigen Kompositionen, die eher freiere Formen gebrauchen, andererseits formenstrenge, bewußt monumentale Skulpturen. Die Auswahl von etwa fünfzig Bildhauern, darunter die wichtigsten Vertreter der heutigen Plastik, Jacobsen, César, Etienne Martin, Gilioli, Norbert Kricke, Penalba, Poncet, Somaini, François Stahly, Isabella Waldberg, Amerigo Tot, Di Teana usw., aber auch weniger bekannte jüngere Bildhauer, haben, in dieser reichen Auswahl, die «Aktualität» der Bildhauerei gezeigt.

Ergänzend zu dieser Manifestation hat Robert Lebel, gleichzeitig mit der Her-



6



7

6
Liegme, Le Charriot, 1962. Gips. Galerie du Cercle, Paris

7
Hansjörg Gisiger, Stahlplastik für eine Arbeiterstadt in Lothringen, 1963

Photos: 5 Luc Joubert, Paris; 6 Annet Held, Sceaux

ausgabe seines Buches «Anthologie des formes inventées, un demi-siècle de sculpture» (Editions Galerie du Cercle) in der Galerie du Cercle eine gleich betitelte Ausstellung organisiert. Hier handelte es sich eher um surrealistische Tendenzen. Werke von Marcel Duchamp, Arp, Man Ray, Max Ernst und anderen und von deren Nachfolgern David Smith, Giacometti, Richier, Tinguely, aber auch Cardenas, Liegme, Kemeny bis Schöffer und Hiquily und noch vielen Ungenannten boten hier die Gelegenheit, einen

Aspekt der heutigen Bildhauerei zu überblicken.

Der «Salon de la Jeune Sculpture» im Park des Musée Rodin hat sich dieses Jahr, im Gegensatz zu früher, einerseits durch gewagtere Versuche, andererseits durch bessere Qualität ausgezeichnet. Neben figürlichen, barockisierenden und noch so vielen anderen Realisationen sind die monumental wirkenden Skulpturen Giliolis «Pierre et force», die große «Lacération» aus Stahl von Pierluca und die aus Baumstämmen zusammengesetzte Komposition «Espace et Rêve» des jungen Scheps aufgefallen.

Die Bildhauerei eher monumental aufzufassen, scheint der Salon des Réalités Nouvelles angestrebt zu haben, wegen der Gesamteindruck der Bildhauerei im Salon de Mai, trotz gewisser monumentaler Werke, eher disparat war.

Allgemein hat man in den Werken der Bildhauer aus der Nachkriegszeit feststellen können, wie sehr sich deren plastische Konzeptionen gefestigt haben, wie sehr auch ihre Werke an Tiefe und größerer Freiheit gegenüber früher gewonnen haben. Dies fiel in den beiden sehr schönen Einzelausstellungen des Italieners Alberto Lardera (Galerie Knoedler) und des Dänen Robert Jacobsen (Galerie de France), die ja beide für ihre durchsichtigen, stark im Raum spielenden Formen ähnliche Materialien verwenden, besonders auf. Lardera zeigte seine letzten, aus zwei verschiedenen Materialien zusammengefügte Skulpturen: sensibel gewölbte Flächen aus Bronze, die in spiralförmigen Rhythmen mit strengen Eisenelementen stark im Raum spielen. Die soliden Eisenkonstruktionen Jacobsens haben sich im Gegensatz zu früheren Realisationen zugunsten einer größeren Formenfreiheit, in der man sogar oft figürliche Andeutungen erkennen kann, entwickelt, seinem überschwenglichen «nordischen» Temperament entsprechend. Auch Jacobsen hat seine plastische Auffassung in seiner Eisen- und Löttechnik durch eine noch größere Sensibilität, zeitweise sogar durch Farbnuancen, bereichert.

In den Einzelausstellungen fielen unter anderen noch die drei in ihrer Auffassung sehr verschiedenen jungen Bildhauer Pierluca, Harry Kramer und Sörensen auf. In seinen massiven «15 Sculptures sur le thème de la Lacération» hat der Florentiner Pierluca seinen zerrissenen Stahlblöcken eine eigene, schon sehr dezidierte Sprache verliehen (Galerie du XX^e Siècle). Einen Gegensatz dazu bildeten die zart im Raum spielenden, einem eigenen Rhythmus folgenden beweglichen Drahtkompositionen des Deutschen Harry Kramer (Galerie Kerchache, in der früheren Galerie Iris Clert). Der Däne Jörgen Haugen

Sörensen bezieht in seinen oft ovalen offenen Plastiken aus Bronze eigenartige, etwas gequälte innere Formen aufeinander.

Bei Gelegenheit der Ausstellung «Le Bâtiment» hat der Schweizer Bildhauer Hansjörg Gisiger eine monumentale Skulptur, die für eine Arbeiterstadt in Lothringen verfertigt worden ist, ausgestellt. Diese 10 m hohe Stahlkonstruktion stand vor dem großen Gebäude des Palais de la Défense, in dem die Ausstellung stattfand.

Jeanine Lipsi

Englische Kunstchronik I

Der aus den USA frisch importierte Rummel um POP-ART – die reklame-tüchtige Abkürzung für «popular art» (volkstümliche Kunst) wurde ins Deutsche schon gar nicht mehr übersetzt, blieb gleichermaßen Teil der Sache – ist mit Sicherheit gescheitert, zumindest was den Versuch angeht, die Massen zu erreichen und ähnliche Erfolge wie der simple Pop-Song zu erzielen. Während die POP-Schallplatten niemals wirklich die Stellung der ernsten Musik, wie sie in Covent Garden oder in den Konzertsälen erklingt, erschüttern konnten, versuchten Kunstkritik und Kunsthandel allen Ernstes, POP-ART als den letzten Schrei des Avantgardismus durchzusetzen. Im Grunde ist diese Wiederbelebung und Neuaufnahme des Dadaismus mit seiner betont verrückten Gegenständlichkeit, seiner Nutzung aller möglichen Abfallstoffe, seinen Plakateffekten in der Wahl abstrakter Zeichen, seinen provozierenden Farben und Titeln nur ein recht armseliger Versuch, die bildende Kunst aus der abstrakten Sackgasse herauszubugieren. Nichtsdestoweniger haben wir in der POP-ART einen Versuch vor uns, den Gegenstand für die bildenden Künste zurückzuerobieren.

Die Behauptung wäre nicht falsch, daß der englische Kunststudent solchen kurzlebigen Einflüssen gegenüber ganz besonders verwundbar sei, weil ihm jede Anleitung fehlt. Die Anleitung einerseits durch seine Lehrer, die sich meist selber bemühen, künstlerische Werte aus zweiter Hand als ihre eigenen Überzeugungen und Stile auszugeben, Anleitung andererseits aber auch von der englischen Kunstkritik, die keinerlei Tradition aufzuweisen hat, die allzu individualistisch oder anarchisch und völlig von den Manipulieren der öffentlichen Meinung abhängig ist und daher keinen wirklich eigenen Standpunkt hat. Wo sind denn die englischen Kunstkritiker vom Rang und der Wirkungskraft eines Diderot, eines Baudelaire, eines Apolli-

naire, eines Meier-Graefe, eines Justi oder eines Sauerlandt, eines Max Dvorak, eines Jens Thiis, F. X. Salda oder eines August Brunius?

So konnte es geschehen, daß der junge Amerikaner R. B. Kitaj (ein wahrhaft amerikanischer Name) mit seinen «Bildern mit Kommentar» und «Bildern ohne Kommentar» eine ganze Weile lang höchste Aufregung und staunende Atemlosigkeit unter ein paar Kunstjüngern auszulösen vermochte. Kitajs Übergriff aufs Gebiet der Kunst wurde als eine «phantastische Verschwörung» bezeichnet. Tatsache bleibt, daß ein Künstler ohne jede optische Erfindungsgabe und ohne jedes technische Können mstande war, wohlherzogene Leute zu beeindrucken mit Zitaten aus etwa zehn Büchern, deren Nichtkenntnis er den jungen englischen Künstlern mit schonungsloser Dreistigkeit unter die Nase rieb (Marlborough). Diese Vorstellung wurde abgelöst von den Comic-strips auf Autobussen von Allen Jones und dessen Bemühen, sich als einer der ersten englischen malenden Nichtsnutze feiern zu lassen (Tooth).

Die Londoner Saison begann bezeichnenderweise mit einem «Festival der Aufsässigen» in der Gallery One, die sich importierter Stars versichert hatte. Das wurde ein Mordsspaß und wollte auch gar nichts anderes sein.

«Wenn du erfolglos bist und hoffst, daß doch eines Tages der Erfolg an deine Tür klopft...

wenn du Zähne hast und kein Fleisch, wenn du Fleisch hast und keine Zähne...

wenn du an den Himmel glaubst oder an die Hölle,

wenn du an dich selber glaubst und Spaß hast an dem, was du tust oder wenn du nicht an dich selber glaubst und gern wissen möchtest, was du tust und warum...

dann komm und schaue dir das Festival der Aufsässigen an.»

So lautete die Einladung zum Tanz.

«Wir machen Musik, die keine Musik ist, Gedichte, die nichts mit Poesie zu tun haben, Gemälde, die keine Malerei sind.»

Wenn diese Jungen, ob nun mit Bart oder ohne, gewaschen oder nicht, langhaarig oder glatzköpfig, in spanischen Hosen oder Blue Jeans, mit spitzen oder stumpfen Schuhen, glauben, daß Jungsein selber und an sich schon Verdienst sei, irren sie sich. Verdienst liegt nur im Talent, in der Arbeit, in der Entschiedenheit des Geistes. Schon haben amerikanische Kunsthändler ihren Protégés, den Kunstembrios, ihre Verträge gekündigt. Es mag einige Zeit dauern, bis das in England bekannt wird, und noch etwas mehr Zeit, bis man wieder ein-

sieht, daß künstlerische Qualität das Ergebnis, nicht das Versprechen persönlichen Tuns und Strebens ist.

An den Verdiensten der neuesten Arbeiten Peter Lanyons kann kein Zweifel bestehen. Hinreißende Pinselführung, Spontaneität und unfehlbare Fähigkeit, tiefgreifende Lebenserfahrungen zu formulieren, sind die charakteristischen Merkmale seiner reifen Kunst (Gimpel). Daß er zu den Trägern des internationalen «Marzotto-Preises 1962» gehörte, ist nicht überraschend. Wir gratulieren ihm zu dem unserer Meinung nach besten Gemälde der ganzen Ausstellung – «Orpheus» (Community Contemporary Painting Exhibition, Whitechapel Gallery). Roger Hilton wagte sich in das Reich des Gegenständlichen mit einigen meisterhaft ausgeführten Aktbildern vor. Nichtsdestoweniger bleibt er eine der führenden Kräfte einer ganzen Generation von englischen Malern, die ihre Inspirationen von einer abstrakten Vision der Natur herleiten (Waddington). Alan Davies ungestüme Koloristik und Symbolsprache aus Formen und Strukturen erscheinen so männlich und voller Phantasie wie je (F.B.A. Gallery, London, Amsterdam und Oslo). Die kleinen abstrakten Landschaftskompositionen von Norman Adams machten einen höchst selbständigen Eindruck (Roland, Browse and Delbanco).

Patrick Herons erfolgreiche Ausstellung zeigte seine Kunst auf einer Entwicklungsstufe, auf der zu der kostbaren Ausbalancierung von geometrischen Formen und Farbwerten eine frische, spontane Pinselarbeit hinzutritt. Allerdings harmonisieren diese beiden Elemente nicht recht miteinander: die Gemälde hinterließen den Eindruck einer ziemlich hastigen Arbeit. Bryan Wynter setzt sein Bemühen fort, subtile sinnliche Wahrnehmungen in artistische Kompositionen zu transformieren (beide: Waddington). Adrian Heath hat sich mit seiner letzten Ausstellung in die erste Reihe der mittleren Generation vorgearbeitet. Sowohl die Frische seiner ganzen Malweise wie die Ausgeklügeltheit seiner Farbgebung sind außergewöhnlich (Hanover). Jack Smith, in ständigem Neuschaffen begriffen, zeigt sich anpassungsfähig und in seinen Unternehmungen durchaus konsequent. Diesmal versuchte er sich an kinetischen Experimenten (Matthiesen). Anthony Hill repräsentiert die Generation nach Victor Pasmore mit seinen eigenwilligen Erforschungen exakter ästhetischer Werte im Zusammenhang mit den Forderungen der modernen Architektur. Er und Gillian Wise zeigten eine höchst überzeugende, wenn auch unterschiedliche Ausstellung (I.C.A.). Unter den Jüngeren scheinen Gerald Marks mit lyrischen und

gleichzeitig dramatischen Realisierungen abstrakter Farben und Formen und Michael Sandle mit dem entschiedenen Willen, Schönheit und Raum mit Hilfe verschiedener Materialien aus klaren Formen und Strukturen zu erobern, die vielversprechendsten Talente zu sein (beide: Drian). Anne Bruce besitzt ein wahrhaft weibliches und subtiles Gespür für den Gegenstand. Ihre Qualitäten wären fast «proustisch» zu nennen (Zwemmer). Michael Andrews zeigt sich höchst ehrgeizig in seinen großen Gruppenkompositionen im Freien. Wenn es für die gegenständliche Malerei eine Zukunft gibt, so ist sie Talenten wie diesem jungen Mann zu verdanken (Beaux-Arts). Andere bemerkenswerte Errungenschaften stellten die beiden Formkompositionen von Harold Cohen dar (Robert Fraser), John Bratbys Blumen und Akte, die auf merkwürdige Weise an die schwedische Schule der Naiven erinnern (Zwemmer), Robin Philipsons Visionen in seltener Glasmalerei (Roland, Browse and Delbanco), Darton Watkins von Tápies inspirierte Gemälde (Woodstock), Bryan Seniors nachimpressionistische Landschaftsszenen (Opies), John Barnicoats experimentelle Kompositionen im neuspanischen Stil (Molton), Paul Feilers zivilisierte Bekenntnisse zu Cornwall (Grosvenor), Brenda Chamberlains anthropomorphe Naturdarstellungen (Zwemmer), Patrick Halls an Dufy orientierte Subtilitäten (Waddington), William Croziers merkwürdig realistische Tiermalereien (Tooth), Leon Kossoffs Furioso in «haute pâte» (Beaux-Arts), die verborgene Gegenständlichkeit des wagemutigen Millington-Drake (Hanover), der traditionell überspitzte Naturalismus eines Leonard Appelbee, Eric Rutherfords luftige, delikate und an Turner erinnernde Aussagen (beide: Leicester), Margaret Evans expressionistische Anmerkungen (Beaux-Arts), Denis Bowns informelle astronautische Visionen und schließlich Max Chapmans pastellähnliche musikalische Spielereien mit Öl (beide: Molton).

J. P. Hodin

Nachträge

«Group Form»

Wie uns Prof. Fumihiko Maki, Tokio, mitteilt, hat er die Arbeit «Group Form» (WERK, Juli 1963) in Gemeinschaft mit Masato Ohtaka verfaßt.

Aarau	Galerie 6	Otto Wyler	31. August – 28. September
Basel	Kunsthalle Museum für Volkskunde Museum für Völkerkunde Gewerbemuseum Galerie d'Art moderne Galerie Beyeler Galerie Hilt Galerie Riehentor	Wassily Kandinsky Kopfbdeckungen aus Europa Technologie frühzeitlicher Waffen Die Fachklasse für Graphik an der Allgemeinen Gewerbeschule Basel Arp – Calder – Marini Alberto Giacometti Roger Bezombes Alfred Gruber	11. September – 20. Oktober 1. August – 31. März 1. Juni – 31. Dezember 31. August – 6. Oktober 11. Mai – September 20. Juni – 30. September 1. August – 30. September 14. September – 12. Oktober
Bern	Kunsthalle Anlikerkeller Galerie Auriga Galerie Schindler Galerie Spitteler	Bildneri der Geisteskranken Louis Moilliet Walter Schälchli Rolf Dürig Fee Schlapper. Photographien Der Weg in die ungegenständliche Kunst Willy Meister – Claudévard	24. August – 15. September 21. September – 27. Oktober 31. August – 29. September 5. September – 21. September 26. September – 24. Oktober 24. Juli – 14. September 21. September – 12. Oktober
Biel	Städtische Galerie	Gregory Masurovsky – Heinz-Peter Kohler	17. August – 15. September
Chur	Kunsthhaus	Paul Martig	14. September – 13. Oktober
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Robert S. Gessner	31. August – 27. September
Genève	Musée d'Art et d'Histoire Athénée Galerie Iolas Galerie Motte	10 artistes vénézuéliens contemporains Picasso Berman Vaquero-Gabino Marko	24 août – 22 septembre 11 juillet – 21 septembre 5 septembre – 5 octobre 30 août – 15 septembre 17 septembre – 5 octobre
Grenchen	Galerie Toni Brechbühl	Neun Tessiner Maler Johannes Schreiter	24. August – 19. September 21. September – 16. Oktober
Küsnacht	Kunststuben Maria Benedetti	G. Paltenghi	31. August – 27. September
Heiden	Kursaal-Galerie	Emil Zbinden	25. August – 29. September
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Premier Salon international de Galeries-Pilotes	21 juin – 22 septembre
Lenzburg	Schloß Galerie Rathausgasse	Museen im Aargau Willy Suter	8. Juli – 3. November 24. August – 15. September
Le Locle	Musée des Beaux-Arts	Henri Châtillon	28 septembre – 13 octobre
Luzern	Kunstmuseum Galerie Rosengart	Sammlung E. Bührle: Französische Meister von Delacroix bis Matisse – Sammlung R. Kaeppli: Kunstwerke der Antike Pablo Picasso. Deux Epoques: 1912–27, 1952–61	11. August – 27. Oktober 1. Juni – 21. September
Rorschach	Heimatomuseum	Georg Rimensberger Irene Kuratle	25. August – 22. September 29. September – 27. Oktober
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Zünd	Buri – Iseli – Klotz – Lämmli – Spescha – Staub – Alfred Leslie – Kimber Smith Karl Melliger	8. September – 19. Oktober 29. August – 12. Oktober
La Sarraz	Château	Prix Château de La Sarraz	16 juin – 29 septembre
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Die Welt des Impressionismus	29. Juni – 29. September
Sion	Carrefour des Arts	M. Gerster	7 septembre – 21 septembre
Sissach	Schloß Ebenrain	Walter Eglin	28. September – 20. Oktober
Thun	Schloß Schadau Thunerhof Galerie Aarequai	Ernst Kreidolf Waadtländer Künstler Willi Max Huber	28. Juni – 15. September 15. September – 20. Oktober 6. September – 1. Oktober
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum Galerie ABC Galerie im Weißen Haus	Hans Affeltranger – Ernst Egli – Eugen Eichenberger – Henri Schmid Wohnausstellung Viktoria-Möbel Paul Basilius Barth Edith Sommer	25. August – 29. September 1. September – 6. Oktober 7. September – 28. September 30. August – 21. September
Zofingen	Neue Sporthalle	Mensch und Planung. Eine Generation formt ihre Zukunft	14. September – 13. Oktober
Zürich	Kunsthhaus und Helmhaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Stadthaus Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Gimpel & Hanover Galerie Galerie Läubli Galerie Orell Füssli Galerie Palette Rotapfel-Galerie Galerie Staffelei Galerie Walcheturm Galerie Wenger Galerie Wolfsberg Galerie Renée Ziegler	Gesamtausstellung der GSMB Francisco de Goya – Giovanni Battista Piranesi Keramik von Albrecht Hohl – Emailbilder von Pepi Weixlgärtner-Neutra und Elisabeth Söderberg- Weixlgärtner Die Kathedrale von Coventry. Photos Außereuropäische Textilien aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zeichnungen von zehn Schweizer Bildhauern Rudolf Mülli Olga Fischli – Maria Christine Gradmann – Otto Müller Hans König-Klingenberg Willi Fust Englische Maler und Bildhauer Irma Bamert Fritz Hug Heini Waser – Hans Jakob Meyer Adolf Funk Jean Lecoultré Thomas Dubs Beth Sarasin Walter Grieder Gruppe Réveil Feuilles de la Suite Vollard de Picasso August Frey – Curt Manz – Willi Hartung Paul Klee	21. September – 27. Oktober 7. Juli – 30. September 22. August – 29. September 5. September – 22. September 19. August – 29. September 8. August – September 27. August – 14. September 21. September – 11. Oktober 11. September – 1. Oktober 30. August – 1. Oktober 30. August – 28. September 3. September – 21. September 24. September – 12. Oktober 24. August – 14. September 21. September – 19. Oktober 7. September – 3. Oktober 31. August – 28. September 31. August – 19. September 21. September – 10. Oktober 17. August – 14. September 1. September – 15. Oktober 5. September – 28. September 6. September – 19. Oktober
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr