

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 47 (1960)
Heft: 9: Theaterbau

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

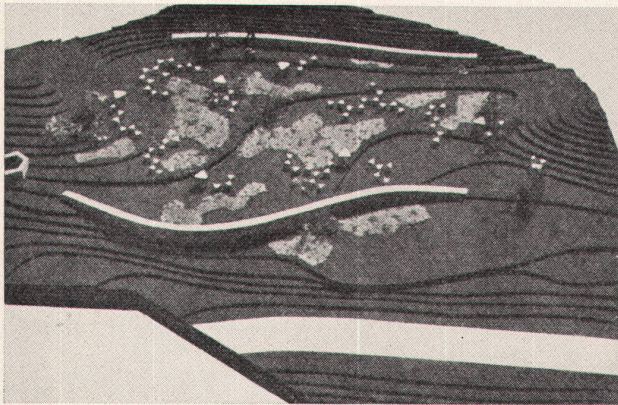
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

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



1

1, 2
Friedhof in Draga bei Begunjah, Jugoslawien.
Architekt: Prof. Edo Ravnikar. Aus: Arhitekt,
Ljubliana



2

Hinweise

Friedhof in Jugoslawien

Als Ergänzung zu unserem letztjährigen Friedhofheft zeigen wir einen neuen Friedhof, der in der Zeitschrift «Arhitekt» publiziert wurde. Als einheitliches Element werden dreieckförmige Grabsteine in verschiedener Größe verwendet, die frei in einer Wiese angeordnet sind. Diese einfache Konzeption führt zu einer außerordentlich ruhigen und eindrucklichen Gesamtwirkung und vermeidet das Schematische. Außerdem ist die plastische Wirkung der Steingruppen mit den wechselnden Licht- und Schattenseiten besonders schön. Im Vergleich zu unseren Friedhöfen, wo auch noch auf der Totenstätte das Individuelle und Persönliche in den verschiedensten Formen zum Ausdruck drängt, scheint uns das Anonyme und Vereinigende in dieser Anlage besonders eindrucklich.

b. h.

Vortrag und Ausstellung über das Bauhaus

Der Deutsche Werkbund Bayern ist neben der Münchner Volkshochschule und dem Institut für Zeitgeschichte Mitveranstalter des Dritten Geisteswissenschaftlichen Kongresses «Die zwanziger Jahre», den das Kulturreferat der Stadt München (Dr. Herbert Hohenemser) im Herbst 1960 in München durchführt. Ein Vortrags- und Diskussionsabend des Kongresses wird dem Bauhaus Weimar/

Dessau gewidmet sein. Aus diesem Anlaß zeigt der Deutsche Werkbund mit Unterstützung des Kulturreferates eine Ausstellung von Arbeiten seiner Mitglieder, von denen viele dem Bauhaus angehörten oder nahestanden.

Gemeinsam mit dem Kulturreferat der Stadt München und dem Bayerischen Rundfunk bereitet der Deutsche Werkbund für das Jahr 1963 eine große Ausstellung über das Bauhaus vor. Professor Walter Gropius hat das Ehrenprotektorat übernommen.

Kunstpreise und Stipendien

Preis Schloß La Sarraz

Der «Prix Château de La Sarraz» wurde unter 15 eingeladenen Schweizer Malern zwischen 20 und 40 Jahren dem in Basel lebenden Bündner Lenz Klotz, geboren 1925, zugesprochen. Jury: Dr. Carola Giedion-Welcker, Zürich; Dr. Herta Wescher, Paris; Prof. René Berger, Lausanne; Raymond Creuze, Paris; Dr. Werner Schmalenbach, Hannover.

geschichte und Archäologie an der ETH zurückgetreten, um sich ganz seiner Tätigkeit als Präsident der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege widmen zu können. Seitdem er 1942 an die Spitze der Kommission getreten ist, ist der Bundeskredit für Denkmalpflege von Fr. 120 000 auf 1,5 Millionen Jahreskredit gestiegen, und entsprechend gewachsen sind die Arbeiten der Kommission. Ad interim hält der Konservator der Eidgenössischen Graphischen Sammlung, Dr. Erwin Gradmann, an der Architekturabteilung die Pflichtvorlesungen in Kunstgeschichte. Prof. Birchler wird im Lehrauftrag an der Freifächerabteilung der ETH eine zweistündige Vorlesung über Denkmalpflege halten. Die Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege und auch die Denkmalpflege der Kantone leiden unter Nachwuchsschwierigkeiten. Mit seinen Vorlesungen samt Übungen will Prof. Birchler sowohl jüngere wie ältere Architekten und Kunstgelehrte für die Probleme der Denkmalpflege interessieren und heranziehen.

Ausstellungen

Arbon

Fritz Deutsch – Leo Kästli – Hans E. Deutsch
Schloß Arbon
3. bis 31. Juli

Hans E. Deutsch, Rorschach, baut seine großzügigen, kühnen Kompositionen mit großer formaler Logik und sicherm Ge-

Denkmalpflege

Denkmalpflege des Bundes

Auf den 1. Oktober 1960 ist Prof. Dr. Linus Birchler als Ordinarius der Kunst-

fühl für Tektonik und Stabilität. Abstrahierend wiedergegebene, kubistisch gesteigerte Formen, die durch dunkle Konturen umrissen werden, existieren in einem gläsernen, gleichsam atmosphärenlosen Raum. Die kontrastierend, großflächig, doch nuancenreich aufgetragenen Farben sind vorwiegend kühl, oft fast düster, besitzen aber zugleich eine unwirkliche Strahlung. Die Themen sind die Landschaft, Häuser, Straßen, das Stilleben, Figürliches. Die Formen und Gegenstände, zu denen auch der Mensch zählt, der weniger als fühlendes Wesen denn als Figur aufgefaßt wird, erweisen dem Maler und uns in kaleidoskopischen Konstellationen ihr verborgenes, dem Menschlichen entgegengesetztes Leben, das sich als Magie, sei es als Faszination oder nicht selten auch als unheilvolle Beklemmung, erweist. Die greifbare und sichtbare Welt, von der Deutsch immer ausgeht, wird in geheimnisvoller Verwandlung zur magischen Realität.

Das Werk von Fritz Deutsch, Aarau, einem Bruder des zuvor Genannten, ist in einer mildern Landschaft gewachsen. Alle Bilder stammen aus jüngster Zeit, deshalb ihre harmonische Einheitlichkeit. Tonige Braun- und Grautöne, aus denen Zartwarmes schimmert, dominieren, begleitet von wenigen ruhigen Farbflächen. Die gekonnte Malerei verrät die Schulung des französischen Impressionismus. Einen feinen Kunstgenuß vermitteln die Landschaften. Nicht immer zu überzeugen vermag Leo Kästli, Rorschach. Aber in manchen skizzenhaften Impressionen von Blumen, Landschaften, Häfen und Boulevards entfalten sich seine malerischen Qualitäten ansprechend. Er ist der Mann des ersten spontanen Wurfs und einer in Farben schwelgenden Palette.

C. H.

Bern

Der griechische Bauernmaler Theophilos

Kunsthalle

23. Juli bis 18. September

Es war ein Wagnis, auf die malerische Dokumentation eines Sam Francis einen einfachen Bauernmaler folgen zu lassen, dessen Bilderwelt an den Beschauer keine anderen Ansprüche stellt, als gesehen und wie ein großes Bilderbuch erlebt zu werden. Das Wagnis hat sich gelohnt. Es ist eine Wohltat, inmitten des beunruhigenden Kunstbetriebes der Gegenwart einen echten Naiven anzutreffen, dazu einen völlig unbekannten, dessen Werk ein einzigartiges Beispiel ist der naiven Kunst, deren langsames und

unaufhaltsames Dahinsterben wir beobachten müssen.

Theophilos Hadsimichael, kurz Theophilos genannt, am Ufer des Ägäischen Meeres, in Lesbos, geboren, ist 1936 als Siebzjähriger gestorben. Er war handwerklicher Maler, tünchte die Häuser und Stuben seiner bäuerlichen Auftraggeber, malte bisweilen auf die mit Kalk geweißten Wände der Herbergen, Läden, Handwerkerbuden und Häuser seine erzählenden Bilder. Er malte Schlachten, Helden der Revolution, antike und biblische Szenen oder einfach Landschaften und Ereignisse des ländlichen Lebens. Er malte, ohne es zu wissen, «Geschichte», wie die Buchmaler des Mittelalters, in lehrhafter Absicht, um seine Auftraggeber in die Geschehnisse und Ereignisse einzuführen, wie er sie gesehen oder sich vorgestellt hatte. Das war sein Beruf. Er wurde von Ort zu Ort verpflegt und beherbergt. Wenn er die Arbeit beendet hatte, machte er sich auf den Weg, von Taverne zu Taverne, von Dorf zu Dorf, von Insel zu Insel.

Die Bilder des Theophilos sind längst unter Kalkschichten verschwunden. Erst gegen Ende seines Lebens entdeckte ihn E. Tériade, der ihm den Auftrag gab, seine Bilder auf einen nesselartigen Baumwollstoff zu malen.

Was bewegt und beglückt uns beim Anblick dieser reinen Formenwelt, die einen kaum faßbaren Reichtum an inneren Vorstellungsbildern mit kindlicher Sicherheit zur Darstellung bringt, der es an Übung und Können nicht fehlt, die jedoch von Anfang bis zum Ende von einer erstaunlichen Einheitlichkeit und Gleichförmigkeit ist, ohne dabei an Kraft und Intensität einzubüßen? Abgesehen von der Lebensgeschichte des einfachen Mannes auf dem Hintergrund der griechischen Welt und von den Inhalten der Bilder, spricht zu uns die Art, wie er seine Welt mit reinen bildnerischen Mitteln in die Sprache der Form übersetzt, von keinem anderen Ehrgeiz erfüllt als von dem Willen, das, was ihn bewegt, so eindeutig und verständlich sichtbar zu machen, daß die, die seiner Art sind, teilnehmen können, nicht um ihn, sondern um die Inhalte seiner Erzählungen zu verstehen. Das, was uns in Bern packt, ist die Sprache der reinen Formen mit der ihr eigenen bildnerischen Grammatik und Logik. Hier kann – bei aller Liebe zum Gegenständlichen, bei aller Liebe zum Sichtbaren – keine Rede sein von Naturalismus, von Abschrift oder Kopie, auch da nicht, wo man volkstümliche Bildvorlagen in Form von Postkarten und billigen Drucken vermutet. Wir bewundern die Abwesenheit aller die Wirklichkeit vortäuschenden Mittel. Hier ist alles echt und wahr. Hier besteht gar kein Bedürfnis, die «Richtigkeit» zu

treffen, weil die Wahrheit den Geist des unverdorbenen Menschen erfüllt. Diese echte naive Haltung, getragen von einer bäuerlichen Gemeinschaft, ist in unserer Umwelt kaum noch vorstellbar. Wir müssen schon zu «unterentwickelten» Völkern gehen, um sie anzutreffen, die – durch die fortschreitende Zivilisation und die damit verbundene Massengesellschaft – wie wir werden und ihre schöpferische Eigenart und Unmittelbarkeit allmählich einbüßen, wie es heute am Beispiel der jugoslawischen Bauernmalerei deutlich wird.

Die Ausstellung in Bern zeigt – im Gegensatz zu unseren isolierten und vereinsamen Peintres naïfs, im Gegensatz zu den vielen Pseudonaiven – einen inmitten seines Volkes stehenden Maler. Sie erfüllt uns mit Freude und mit Trauer: Freude, weil solch eine Welt einmal möglich war, und Trauer, weil sie in dieser Form nicht mehr Wirklichkeit sein kann.

Hans-Friedrich Geist

Genève

L'art en Suisse de 1910 à 1920

Musée Rath

du 2 juillet au 28 août

L'exposition présentée au Musée Rath à l'occasion du cinquantième du Musée d'art et d'histoire de Genève réunit quelque deux cents toiles de quarante peintres suisses, créées il y a un demi siècle. Intéressante initiative, puisqu'elle permet de faire le point et de mesurer l'apport des artistes suisses dans le concert européen de ce début de siècle dont l'importance sera immense pour l'évolution de l'art pictural.

Or, face à ce monde en mouvement, conduit par les écoles du cubisme, et en Allemagne par «Die Brücke», par les premières manifestations de l'abstraction qui va bientôt éclater d'un bout à l'autre de l'Europe, et par les tendances oniriques que va réveiller le surréalisme, que nous offrent les peintres suisses? Question à laquelle tente de répondre cette exposition.

Le fait-elle pleinement? D'emblée, on peut émettre certains doutes, en constatant l'exclusion de Klee (ce qui peut s'admettre à la rigueur, puisqu'il n'était Suisse qu'à moitié), mais surtout de Sophie Taeuber. C'est refuser de reconnaître toute une face de la création artistique, et des plus importantes, car elle contribua puissamment à l'élaboration des voies nouvelles de l'art pictural.

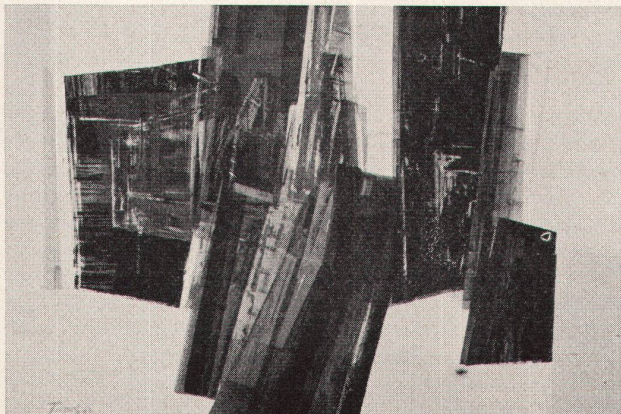
La raison qu'en donne M. Schneeberger, dans l'introduction au catalogue, est que «leurs peintures appartiennent à un



1



2



3

autre ordre». Soit. Mais cet autre ordre ne représente-t-il pas une certaine mise en accusation de cette «réalité familière» qui va être le pain quotidien de la peinture helvétique presque jusqu'à nos jours? C'est un peu comme si l'on voulait parler de l'art entre 1880 et 1890 sans mentionner Van Gogh ni Gauguin...

En revanche, M. Schneeberger a amplement raison de poser la question: «Quel historien de l'art moderne sait qu'Augusto Giacometti peignait des tableaux non figuratifs depuis onze ans lorsque Kandinsky aborda les rivages de l'abstraction?» Voilà un aspect qu'il est intéressant de mettre en balance avec cette «fidélité de l'artiste suisse à la figure du monde qui l'entoure». Ainsi, à force de vouloir montrer un «ensemble homogène», on risque bien de tromper le visiteur sur la vraie nature de la peinture suisse du début de ce siècle...

Mais venons-en rapidement aux toiles exposées – et il s'en faut de beaucoup qu'elles soient sans valeur. On y trouve même certaines des plus belles pièces d'une décennie souvent méconnue. C'est le cas aussi bien pour cette «Table bleue» de Hans Berger et ce «Chemin sous les dahlias» de Cuno Amiet, dont la palette porte la marque du récent fauvisme, que pour le puissant et sourd «Violon et vase» d'Auberjonois.

Avec le «Ruisseau à Champéry» de Hodler, qui date de 1916, on se trouve en présence d'un chef-d'œuvre tout pétri de la leçon solidement structurée de Cézanne, alors que l'univers étrange d'Ernst Georg Rüegg se situe à mi-chemin entre la peinture naïve et le surréalisme naissant... Enfin n'oublions pas Félix Vallotton, et cette méticuleuse audace qu'illustre toujours sa manière. Bref, un bilan qui reste incontestablement varié, haut en couleur et qui reflète bien la diversité de notre pays.

Mais nous voudrions mentionner en terminant l'excellente idée qu'ont eue les organisateurs en exposant une série d'affiches contemporaines de ces toiles; car elles marquent un tournant capital pour l'art graphique, dans lequel la Suisse allait occuper une place très originale. Nous soulignerons enfin la présence de projets de décors, parmi les-

quels les créations d'Adolphe Appia – avec leurs perspectives géométriques et irréelles – constituent l'apport de l'un des génies les plus authentiques de cette époque.

H. St.

Pierre Terbois

Galerie Elphénor

du 8 juillet au 10 août

Pour la première fois, Terbois présente à Genève un large ensemble de ses œuvres. En effet, jusqu'ici, il n'avait donné des toiles qu'à des expositions collectives, et c'est avec plaisir et intérêt que ceux qui le suivent depuis plusieurs années se sont rendus dans le sympathique et original cadre de la galerie Elphénor.

Pierre Terbois, qui poursuit une perceptible et constante évolution, ne peut manquer d'attirer l'attention et d'éveiller la curiosité, non seulement en raison des qualités intrinsèques de son art, mais en quelque sorte pour connaître «ce qui vient après»... Car, sans se départir d'une continuité reconnaissable à travers un ensemble de formes rigoureuses et très personnelles, ce peintre s'engage sans cesse dans de nouvelles prospections chromatiques, dans des voies qui lui permettent de hausser le ton de sa palette.

Les variations sur les gris et les terres qui ont formé l'essentiel de son mode d'expression jusqu'à ces dernières années font maintenant place à des couleurs plus éclatantes, à des audaces plus grandes. Mais en bousculant ainsi son organisation, en exaltant la gamme de ses teintes, il avait pu faire craindre parfois de le voir s'engager vers quelque manière moins structurée, vers des recherches moins cohérentes que par le passé.

Il n'en est plus rien aujourd'hui, et les dernières toiles de Terbois sortent grandes d'une crise interne qui témoigne d'un courage et d'une exigence que n'a pas entamés le succès. En effet, ce n'est pas parce que ses œuvres sont diffusées jusqu'aux Etats-Unis, après avoir connu la consécration des grandes expositions européennes, que Terbois accepte de rester attaché à une formule acquise.

Quelques-unes des œuvres exposées à la galerie Elphénor prouvent amplement le bien-fondé de cette forme de renouvellement: on y sent une affirmation, une spontanéité aussi, de très bon aloi. En se renouvelant, Terbois s'enrichit. C'est là le meilleur gage d'un talent de valeur.

H. St.

1 Maurice Barraud, Eternel féminin, 1919

2 Alexandre Blanchet, L'Italienne, 1917

3 Pierre Terbois, Gouache, 1960

Photos: 1, 2 Jean Arlaud, Genf; 3 G. Klemm Genf

Lausanne

Exposition OEV – Matériaux – Espace

*Jardins de Derrière-Bourg
du 15 juin au 17 juillet*

L'Œuvre, qu'il n'est plus besoin de présenter comme l'association (romande) d'artistes, d'artisans et d'industriels, a entrepris cet été une manifestation d'envergure et dont le sens était très exactement dirigé dans l'orientation actuelle des préoccupations de beaucoup d'artistes et de tous ceux qu'intéresse l'évolution de notre architecture, de notre industrie et de notre génie civil. Deux questions pouvaient être posées, auxquelles il était possible de répondre: Y a-t-il une possibilité pour l'artiste de s'intégrer, de participer plus intensément à l'activité de l'industrie, notamment, et quel parti peut-il tirer des matériaux actuels dans son expression artistique? A une époque où les constructions ne se comptent plus, où l'esthétique industrielle prouve chaque jour un peu plus sa raison d'être, dans la perspective également d'une Exposition nationale qui doit ouvrir ses portes en 1964, il était certes utile de faire le point, un tour d'horizon et l'inventaire des moyens dont disposent les artistes pour réaliser leurs ambitions.

L'exposition OEV – Matériaux – Espace préparée avec soin et durant près de deux ans a été montée en plein air dans les jardins de Derrière-Bourg, en un lieu extrêmement fréquenté de l'agglomération lausannoise. Groupant une cinquantaine de travaux réalisés par quarante-cinq artistes avec la participation de quarante-huit collaborateurs ou établissements industriels, elle a été conçue en deux parties, utilisant ainsi les particularités du terrain scindé en deux parties étagées. La partie supérieure était réservée à la section plus spécialement thématique, dans laquelle les différents groupes «matières» apportaient leur démonstration. La partie inférieure, réservée tout entière à l'aménagement du jardin, pouvait être considérée comme une application plus souple des principes démontrés au-dessus.

Cinq groupes avaient été constitués: le béton et ses dérivés, les métaux, le bois, les briques et terres cuites, le jardin d'enfants et les murs en papier. Chaque groupe comportait un chef et un certain nombre d'artistes des différentes régions de la Suisse romande, travaillant avec l'appui d'entreprises industrielles qui, généralement, avaient mis à disposition les matériaux nécessaires, et dans certains cas la main-d'œuvre. L'entrée de l'exposition, placée dans un angle du jardin supérieur, était signalée par une

sculpture de Lasserre, long jet de forme hélicoïdale de bois collés dressés vers le ciel, d'une grande pureté de ligne. Elle s'ouvrait sur le groupe béton qui, comme ce fut souvent le cas, consistait surtout en un rassemblement d'œuvres autonomes. On y a surtout remarqué une belle sculpture aérienne sur socle de Léon Prébendier, un élément-spatial verre-béton de Brazzola, un moulage béton ciment blanc, et des éléments béton conçus sur un module à fins multiples de Bernard Schorderet et qui constituent certainement l'une des réalisations les mieux adaptées aux buts visés. Le fer ne semble pas avoir suscité des découvertes importantes quant à des applications nouvelles; sculptures de fer, intéressantes sans doute mais ne sortant pas de la conception traditionnelle de l'œuvre d'art, de Gisiger et de Gérard Musy, peinture, photographie sur aluminium, claustra en fer, il n'y avait là rien de bien nouveau. L'effort sembla mieux récompensé dans la section bois avec les parquets collés devenus éléments décoratifs de Schorderet, les lambris cannelés du même et les bois collés de Louis Angéloz.

Le groupe des briques et terres cuites, en fait, fut peut-être le mieux réussi, en ce sens qu'on est parvenu à réaliser un tout cohérent où s'alliaient réellement la matière industrielle et le sens artistique d'une part, et les différentes disciplines de l'art de l'autre. Des murs édifiés sur un plan qui évoquait un embryon de labyrinthe utilisant avec beaucoup de simplicité la forme de la brique placée dans des sens différents et créant déjà un rythme des pleins et des vides, formaient la structure d'un ensemble dans lequel s'intégraient fort bien et sans se gêner mutuellement un panneau béton-verre et des briques moulées à la main, gravées et émaillées de Hesselbarth, des groupes sculpturaux en brique naturelle ou blanchie à la chaux de Gigon, et un panneau relief de terre cuite de Denise Voita.

Le jardin d'enfants cherchait à présenter des installations de jeux collectifs réalisés avec des moyens simples et peu coûteux, parmi lesquels le métal, la tubulure et le béton jouaient le rôle essentiel. Le jardin, lui, fut finalement la meilleure réussite de cette tentative. Réalisé sous la direction d'Albert Yersin et de Lasserre, utilisant une fontaine existante et créant une succession de petits bassins, faisant alterner judicieusement la décoration florale et les œuvres sculptées de Frédéric Muller, Lasserre, Gérard Musy, Gisiger et Emile Angéloz et les peintures sur ciment ou sur éternit de Charly Cottet et de Jean-François Liegme, il donna parfaitement la mesure de ce que peuvent apporter des artistes de diffé-

rentes disciplines dans l'esprit de nos jardins. C'est à tel point que l'on a désiré que cet aménagement reste définitivement, et l'on croit savoir qu'en tout cas la fort belle fontaine de Gérard Musy sera conservée.

Dans l'ensemble, l'Œuvre a fait ici du bon travail. Cela aurait pu être mieux, cependant. En dépit des efforts réels poursuivis et de l'intérêt de nombreux éléments présentés, l'on ne pouvait pas s'empêcher de penser que la démonstration recherchée n'était pas toujours absolument convaincante, et surtout qu'elle était trop modeste. Ce fut, à notre avis, une excellente répétition générale, un banc d'essai fort utile, mais qui le serait bien davantage si l'on pouvait recommencer sur une beaucoup plus large échelle. Georges Peilleux

Locarno

Gisela Andersch

*Galleria La Palma
11. Juni bis 4. Juli*

In der angenehm und zweckmäßig ausgestatteten Locarneser Galerie sind immer wieder interessante Dinge zu sehen. Daß weniger bekannte Künstler in persönlichen Ausstellungen zu Wort kommen können, ist besonders erfreulich. Diesmal galt es der in Berzona lebenden deutschen Malerin Gisela Andersch. Ihre malerische Sprache zeigt merkwürdig verschiedene Aspekte vom semi-abstrakten bis zu geometrischen Konstellationen. Begreiflich, daß man zuerst ob dieser Divergenzen etwas irritiert ist. Zeitlich überschneiden sich die Verschiedenheiten, und die Distanzen der Idiome sind beträchtlich groß. Aber es zeigt sich, daß sie in innerem Bildreichtum und im offenkundigen Drang begründet sind, Bildprobleme zu erfassen und sichtbar darzulegen. Weder Sensationslust noch Spielerei (im negativen Sinn) sind die Triebkräfte, sondern die nach außen drängende Phantasie wirkt sich aus. Maßstab für den Ernst der Arbeit ist die technische Sorgfalt und Vertiefung, die bei der praktischen Realisierung aufgewendet wird.

Ein persönlicher Grundfarbklang, in dem blaue, braune und rote Töne dominieren, bestimmt die kubischen Behausungsbilder, die – in einiger Distanz an Chirico gemahnend – bis in surrealistische Bereiche vordringen. Von diesen Gebilden springt die Imagination der Künstlerin in reine geometrische Gestaltungen über, bei denen sie, in steter Variation des Farbklanges, zu überzeugenden, reinen Lösungen gelangt. Kreise,

Segmente und Kurven – halb Reminiszenz an den menschlichen Leib, halb an Flaschenformen – werden mit bedeutender Sensibilität und Formsicherheit ins Bild einbezogen. In einer Reihe von Blättern erscheinen diese Formen als Thema; besonders glückliche Lösungen. Die Intelligenz und die Bildphantasie Gisela Anderschs kommen vielleicht am stärksten in den geometrischen Konstellationen – sowohl Ölbilder wie Schwarz-Weiß-Blätter – zum Ausdruck. In überraschender Vielfalt und Lebendigkeit entstehen Formenspiele von außerordentlichem künstlerischem Gehalt. In ihnen erscheint Gisela Andersch als eine heutige Verwandte von Sophie Täuber-Arp, ebenso weiblich und ebenso schöpferisch.

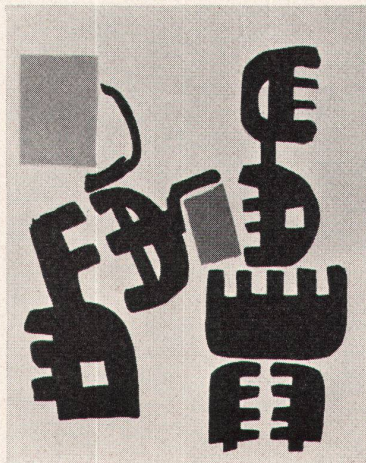
H. C.



1 Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1960

2 Giuseppe Capogrossi, *Superficie 324*, 1959

Photo: 1 Gian Sinigaglia, Mailand



2

Luzern

Italianische Maler der Gegenwart Kunstmuseum

6. August bis 18. September

Angesichts derartiger Repräsentativ-Ausstellungen wird man sich – ähnlich wie beim Fall der «16 Basler Künstler» im Zürcher Kunsthaus – zuerst die Frage vorlegen, inwieweit eine Zusammenfassung unter einem gewissen Nenner möglich und notwendig sei. Peter F. Althaus, der junge und allem Neuzeitlichen aufgeschlossene Konservator des Kunstmuseums Luzern, dessen alleiniges konzeptionelles und organisatorisches Verdienst diese interessante Schau ist, begründet sein Unternehmen in der Einführung des Kataloges. Nachdem er auf die erste Biennale in Venedig, die 1895 stattfand, zurückgreift, den Symbolismus und Jugendstil erwähnt und auf die weltweite Bewegung des von Marinetti begründeten Futurismus eingeht, der etwas stark Literarisches anhaftete, leitet er zur *Pittura metafisica* über. Althaus schreibt, durch die *Pittura metafisica* sei die phantastische Vision des unfreien Ding-Menschen im unendlichen, willkürlich begrenzten Raum variiert worden. Nach dem Weltkrieg hätten sich die italienischen Künstler auf ihre wirkliche Eigenart besonnen. In der Kunstzeitschrift «La Voce» habe ihnen der Maler und Schriftsteller Ardengo Soffici an den Vorbildern von Cézanne, Rousseau, Picasso die klare Durchdringung der gegenständlichen Welt durch objektive Betrachtung gewiesen. Die Gruppe «Novecento 1922» propagierte eine neue Klassik, und nach dem zweiten Weltkrieg 1945 fand diese im «Fronte Nuovo delle Arti» ihre Fortsetzung. Hier traten nun entschieden jene Eigenschaften in den Vordergrund, die einerseits den organischen Zusammenhang mit der großen italienischen Tradition, andererseits aber auch eine eigenständige, moderne Kunstsprache erkennen ließen. Gerade diese Eigenschaften – die man an verschiedenen internationalen Ausstellungen der letzten Jahre leicht herauslesen konnte – hatten schließlich auch die gegenwärtige Luzerner Ausstellung angeregt.

Wenn Althaus weiter feststellt, es gebe den vielgerühmten gesamteuropäischen modernen Stil zwar in der zweiten Reihe der Künstler; bei den wirklichen großen Persönlichkeiten seien Einflüsse aus Geschichte, Milieu, Lebensbedingungen, Landschaft und Volkscharakter deutlich spürbar, dann wird man die Hinweise wiederum auf diese italienische Kunstmanifestation in Luzern hin prüfen. Man muß zwangsläufig zum Schluß kommen, daß es in der modernen Kunst, sei sie

nun konstruktivistisch, surreal oder tachistisch, eine regionale Einordnung überhaupt nicht gibt. Das wird diesmal besonders evident. Der einzige und diese reiche Ausstellung dominierende Maler *Giorgio Morandi* ist seinem künstlerischen Credo und seiner Ausdrucksform nach der gelassene, zeitlos schaffende Italiener; aber bei allen anderen Malern läßt sich weder Herkunft noch Einfluß nachweisen. Morandi ist ein absolutes Wunder an schwelender Askese, farblicher Enthaltsamkeit und künstlerischer Intelligenz. Seine «Stilleben» sind alle von einer entrückten Schönheit, so daß sich die Einzelbeschreibung erübrigt. Morandi an künstlerischer Kraft und malerischer Intensität ebenbürtig ist einer der Altmeister des heutigen Italien, *Mario Sironi*, dessen «Gelbes Auto», «La chiesa nella valle», «Il Ponte», «Periferia» und «Figura» zu den klassischen Arbeiten der Gegenwart zählen. Bei den neuen «Composizioni» findet eine Gruppierung tragender Elemente statt, die den Bildraum spannungsvoll füllen. *Franco Gentilini* liebt ornamentierte Figuren, die er lebensvoll malerisch stilisiert. In «Washington Bridge» und «Manhattan Bridge» führt er Visionen Amerikas in herrlicher Umsetzung vor. *Bruno Cassinari* empfängt den Besucher im Foyer mit seinen wie Glasfenster strahlenden Farben. «Nudo» leuchtet voll fleischlicher Pracht, und «Gabbiani sul mare» ist ein vegetativ-halbabstraktes Gemälde voll farblicher Sinnlichkeit. Der vor kurzem verstorbene *Oswaldo Licini* war ein eleganter linearer Deuter von Träumen. In «Angelo ribelle e luna bianca» gibt er die Synthese seiner mystischen und zugleich weltzugewandten Gaukeleien.

Vor den reinen Tachisten sei *Giuseppe Ajmone* gedeutet, der in «Nudo», «Paesaggio autunnale» figürliche Reminiszenzen mit subtilen farblichen Valeurs verbindet. Seine Malerei ist bravourös und diszipliniert in einem. *Giuseppe Capogrossi* bewegt sich mit seinen überdimensionierten Zeichen in der Nähe Mirós, ohne dessen Fröhlichkeit anzustreben. Aber Capogrossis künstlerisches Rezept ist gekannt, erfrischend, überzeugend. Nun die Tachisten: *Mario Bionda* ist ganz im Gegensatz zu seinem Namen ins Dunkle vernarrt. Die Formsprache ist leidlich bewältigt. *Alberto Burri*, der umstrittene Tuchfetzen-Zauberer, kann viel, ist äußerst delikat in seiner farblichen Differenzierung, und in der «Astrazione con piccolo buco» beweist er, daß seine Kunst zu Tiefsinnigerem fähig wäre. *Arturo Carmassi* weist sich über ein stupendes Handwerk aus, und seine teils ovalen Kompositionen verraten ein subtiles Form- und Farbpfinden; aber die Flächen sind oft nicht malerisch durchdrungen. *Alfredo*

Chighine, Geheimfavorit von Althaus, ist zweifellos ein Urmaler, der auch in den verzweifeltsten tachistischen Auflösungen sein gesundes Handwerk nie verleugnet. «La spiaggia blu e bianca» aus diesem Jahr stellt ein Kabinettstück dar. *Gino Meloni* kann, lakonisch gesagt, als «Fehlbesetzung» dieser Ausstellung gelten. So einfach geht's nicht mit dem Über-die-Leinwand-Pinseln, ob-
schon gewisse Farbklänge ein empfindliches Auge verraten. *Mattia Moreni* wandelt auf Mathieus Spuren. *Sergio Romiti* hat Kultur, Sensibilität, formale Sicherheit. Die Bilder sind sorgfältig gebaut. *Emilio Vedova* zeigt glücklicherweise nur seine wilden hektischen Lithos, die in-
dessen völlig kalt lassen.

Der Querschnitt dieser Schau ist fesselnd; die Veranstaltung hat sich gelohnt. Man lernt neben Morandi und Sironi meistens junge Stürmer und Dränger kennen oder begegnet ihnen wieder. Aber einen Begriff von der italienischen Kunst der Gegenwart wird man kaum mit nach Hause nehmen. Hans Neuburg

Rapperswil

Bruppacher – Eichenberger – Mattioli
Galerie 58

30. Juli bis 25. August

Die junge Galerie 58 hat mit bemerkenswertem Geschick die räumlichen Gegebenheiten des Ausstellungslokals im Hotel Schwanen ausgewertet. Gegen die belebte Wasserfront Rapperswils wendet sich der Eingang mit Schaufenster; in die Gebäudetiefe zieht sich ein Ausstellungsraum von der Länge und Schmalheit einer Kegelbahn. Helles Kunstlicht und weißgekalkte Wände schaffen das unternehmend-avantgardistische Ambiente eines Kunstkellers. Das Programm suchte sich zuerst den Weg zwischen Tradition und junger Kunst. Der Weg des Wagnisses erwies sich auch für Rapperswil als der richtige, wobei die Wegbereiter der Jungen – unter ihnen zweimal schon Johannes Itten – einbezogen wurden.

Die Ausstellung der beiden Winterthurer Maler Eugen Eichenberger und Heinrich Bruppacher sowie des Zürcher Bildhauers Silvio Mattioli bewies dies erneut. In dem strahlend weißen Raum unter dem Rapperswiler Schloß, angesichts der Ufenau, wirkten die drei mit einer Frische, ja Eleganz, wie noch nie an einer Ausstellung. Während Mattiolis Eisenplastiken – in zäh und ernsthaft geübtem Schmiedehandwerk entstanden – neuerdings ihre lappig-vegetativen Naturformen bis zu gnomenhaften Masken

individualisieren, sind die beiden Maler nun zur völligen Gegenstandslosigkeit übergegangen, der persönlich geprägte, technisch hochbegabte Eichenberger in der Richtung auf einen kontrollierten Tachismus, der lyrische Bruppacher gegen eine Gestaltung, die in ihren geometrischen wie in ihren frei geschriebenen Äußerungen noch als empfundene Peinture erscheint.

h. k.

Schaffhausen

Süddeutsche Künstler

Museum zu Allerheiligen

17. Juli bis 4. September

Diese Ausstellung von 26 Künstlern, die mit durchschnittlich zwei Werken vertreten sind, erhebt nicht den Anspruch, das künstlerische Schaffen innerhalb des süddeutschen Raumes im Sinne bestimmter Schul- oder Stilrichtungen zu repräsentieren. Immerhin zeigt sie mit aller Deutlichkeit die Kraftströme, die über das geistige Niemandsland des tausendjährigen Reiches herüber – die meisten ausstellenden Künstler der älteren Generation galten 1937 als entartet – befruchtend auf die junge Generation wirken. Vor allem ist es die geistige und künstlerische Potenz von Adolf Hölzel, diese eigenartige Synthese von romantischem Gefühl und sehr bewußter Abstraktion, die sich in mancherlei Spiel-
formen als ein typisch süddeutsches Erbgut zum Ausdruck bringt. Wir denken etwa an die farblich feindifferenzierten und ausdrucksstarken Abstraktionen von Max Ackermann oder an die hieroglyphischen Siebdrucke von Willy Baumeister. Bei Ida Kerkovius tritt neben Hölzels Einfluß die zweite Potenz, der strenge Einfluß des Bauhauses, in Erscheinung. Ihre koloristisch intensiv verdichteten halbabstrakten Kompositionen schweben ähnlich wie die Bilder des Schlemmer-Schülers Paul Heinrich Ebell zwischen strenger Bildformung und poetischer Märchenstimmung.

Diese beiden Komponenten (abstrakte Form – sinnlich gemüthafter Kolorismus) finden wir in der jüngeren Generation bis zur reinen Abstraktion (Emil Kiess) oder zum Tachismus (Hans Schreiner), besonders eindrucklich wieder als Synthese in den «Figuren» von Fritz Ruoff verwirklicht. Formal traditionsgebunden, farblich aber sehr eigenwillig und ausdrucksstark wirken die Kompositionen von Karl und Maria Caspar-Filser, die beide in Schaffhausen in den letzten Jahren durch Sonderausstellungen geehrt wurden.

Einige ausgezeichnete graphische Ar-

beiten (Farbholzschnitte von Robert Förch und Hap Grieshaber, Radierungen von Günther Schöllkopf) und plastische Werke ergänzen die vielseitige, auch qualitativ recht weitgespannte Ausstellung.

H. S-r

Thun

Albert Schnyder

Städtische Kunstsammlung

3. Juli bis 14. August

Mit ihren fast achtzig Ölgemälden, zu denen zehn Zeichnungen und Aquarelle kommen, gab die Sommerausstellung im «Thunerhof» der Eigenart Albert Schnyders in umfassender und eindrucklicher Art Raum. Der Ausschnitt, durch die Daten 1927 und 1960 begrenzt, brachte vor allem die neuere und neueste Zeit zur Schau (aus den letzten zwei Jahren etwa 38 Werke) und vermittelte dabei den Einblick in eine bedeutsame Wandlung des Malers. Albert Schnyder gibt darin keinen Zug seiner fest geprägten Tektonik und seines Bekenntnisses zu bestimmten Stoffwelten auf; aber er wird im ganzen bewegter, passionierter in seiner Anteilnahme am landschaftlichen wie am menschlichen Thema, vielmehr auch mannigfaltiger in der Stoffwahl. So brachten besonders die Großformate mit figürlichen Szenen mancherlei Überraschungen.

Der Zahl nach stand an der Thuner Ausstellung die Landschaftsmalerei im Vordergrund; das Porträt und die figürliche Komposition traten aber in so starken Leistungen hervor, daß man doch von einem Äquivalent sprechen konnte.

Bei den Juralandschaften fanden sich häufig jene typischen Querformate, in denen der Maler die Hochfläche mit ihren Wölbungen, ihren Waldstücken und Wiesenflächen und ihrer charakteristischen atmosphärischen Stimmung gleichsam panoramisch breit wiedergibt. Es ist dies ein Prototyp der Schnyderischen Landschaft; in ihrer kräftigen, ausgesprochenen Sonderart hat er diese Juralandschaftswelt recht eigentlich für die Schweizer Malerei gewonnen. Sie findet sich, variiert und niemals schematisch wiederholt, auch in Stücken der jüngsten Zeit. Oft ist sodann das Einzelgehöft in den Vordergrund gerückt und wird recht eigentlich als Charakter porträtiert; ein Beispiel von vielen ist hier «Der geheimnisvolle Hof», in dem Einsamkeit der Landschaft und Verschwiegenheit eines Hausgesichts in hervorragender Weise zur innern Einheit gebracht sind.

Reicher und vielgestaltiger, als man es

bis jetzt in den meisten Ausstellungen Albert Schnyders sah, trat in Thun das Figurenbild hervor. Eine ganze Anzahl von Großformaten zeigte die Entwicklung des Malers zu reicherer und leidenschaftlicherer Auseinandersetzung mit dem menschlichen Thema. Die Gruppen sind bewegter, entsprechend auch die Umgebung vielgestaltiger, und neue Möglichkeiten der Beleuchtung sind ausgeschöpft. So bringt «Der Sommer» eine Kinder- und Mädchengruppe in einem fast dramatisch zu nennenden Wechsel von Hell und Dunkel. «Mädchen auf dem Festplatz» zieht eine neue Umgebung von frischen Farben und Formen heran, und das entwicklungsfähige, malerisch reiche Thema der im Freien lagernden und campierenden Familie wird in mehreren Varianten gestaltet, wobei sichtlich hellere Töne und gelöstere Rhythmen aufklingen. – Auf dem Gebiete des Porträts, das gleichfalls im Überblick über ältere und neuere Phasen gezeigt wurde, wird man das Bild «Budenbesitzerin» (1959/60) zu den stärksten Leistungen zählen: ein Werk von ungemein überzeugender, stark ausgeprägter Charakterzeichnung und geschlossener Struktur.

Nicht zum letzten wandte sich an dieser verdienstvollen, sorgfältig aufgebauten Ausstellung das Interesse den über die ganze Schau verstreuten Stilleben mit ihrer dichten, voll ausgewerteten Stofflichkeit zu. Die Veranstaltung ließ erkennen, wie Albert Schnyder seinen Platz vollkommen ausfüllt und sein Schaffen in einzelnen Komponenten bedeutsam erweitert.

W. A.

Zürich

Dokumentation über Marcel Duchamp

Kunstgewerbemuseum
30. Juni bis 28. August

Marcel Duchamp ist ebenso sehr ein Fall für sich wie ein paradigmatischer Typus einer von Phantasie, Witz, Einsicht, Skepsis, Lebenspaß geprägten geistigen Provinz des 20. Jahrhunderts. In der Jugend Zeichen einer außerordentlichen malerisch-künstlerischen Begabung. Früher Partisan des Kubismus, berühmter Schöpfer von Bildern, die analog zum Futurismus das Motiv der Bewegung «fixieren» – Rückzug von der Malerei, hingegeben dem optischen Experiment, dem amüsant-großartigen Gedankenfang, der Attacke, dem Schockieren, dem spirituellen Einfall, der spirituellen Erfindung.

Die umfangmäßige kleine, substantielle

reiche Ausstellung, die der Aufspürung der Leiter des Kunstgewerbemuseums und der Findigkeit Bills zu verdanken ist, war der Natur Marcel Duchamps adäquat. Mit Recht eine Dokumentation, keine ästhetische Schau. Einige wenige Bilder und Zeichnungen, ein paar Gegenstände und Apparate, viel optische und schriftliche Dokumente. Das ganze verlangte vom Besucher mehr als normale Betrachtung, wollte er in diese bald subtile, bald plane Welt eindringen. Von hier aus betrachtet, ist der ausgezeichnete Katalog mit einer Einleitung von Bill, einem in die Tiefe gehenden Beitrag von Serge Stauffer, der auch die minutiösen biographischen Daten beisteuerte, vielen Abbildungen und vor allem mit vielen prägnanten Texten Duchamps ein sprühendes Hilfsmittel von bleibendem Wert geworden.

Wie sieht dieses Ganze nun heute aus? Wir erinnern uns des enormen Eindrucks, der von den Werken in der Wohnung Walter Ahrensbergs in Hollywood ausging; ohne Zweifel bleibend und zur höchsten Kategorie der Kunst unserer Zeit gehörend. Die Ready-mades – damals ein prachtvoller «Schlag ins Kontor» und ein Hinweis auf die Kräfte der «Dinge» – heute eine historische Reminiszenz (bedenklich, wenn sie nach den «Originalen» nachgebildet werden!). Die dadaistischen Dinge und das Surrealistische mit allen Anzeichen des Primären, Direkten versehen. Manches, was Geste war (zum Beispiel die Mona Lisa mit Schnauz und Spitzbärtchen), sinkt ab. Dinge, an denen nicht nur der Geist, sondern auch die Hand Duchamps beteiligt war, bleiben. Von hier aus stellt sich die Frage des Anti-Künstlers. Eine Formulierungsfrage – heute sehen wir, daß dieses Anti-Künstlertum einer bestimmten Art des künstlerischen Tuns entspringt.

Die Marcel-Duchamp-Ausstellung kam in einem Zeitmoment, in dem nicht nur dem Dadaismus neues Interesse entgegengebracht wird, sondern in dem auch eine neo-dadaistische Welle in Erscheinung tritt. Hier sind wir skeptisch; was während des ersten Weltkrieges aus einer Zeitsituation hervorstach mit Protest, herrlichem Hohn und animalischem Lebensgefühl, mit einer von allen Konventionen und Hemmungen befreiten Phantasie, ist weder wiederholbar noch weiterzuführen. Es ist ein bedenkliches Nachzügeltum, das vor allem in Deutschland zu beobachten ist, wo es mit falscher Metaphysik und Tiefsinn beladen wird. Dies muß – so scheint es uns – mit aller Deutlichkeit ausgesprochen werden.

H. C.

Contrastes II

Galerie Suzanne Bollag
22. Juli bis 14. September

«Contrastes» ist der geschickte Titel für eine Zusammenstellung von Bildern verschiedener künstlerischer Richtungen, mit denen Suzanne Bollag die diesjährige Sommerausstellung bestritt. Keine gezielte Gegenüberstellung, wiewohl es auch hier interessant und eindrucksvoll zu sehen ist, wie vielgestaltig sich das Bild der gegenwärtigen ungegenständlichen Kunst darbietet.

Die Bindung der rund 25 ausgestellten Werke vollzieht sich durch die Qualität, die sich bei einer Versammlung von großen und kleinen Namen zwar auf verschiedenen Ebenen bewegt, jedoch beim Betrachter verwandte Resonanzen hervorruft. Mit Arbeiten von Agam, Fautrier, Fleischmann, Arnal enthielt die Ausstellung Dinge, die man bisher in Zürich selten zu sehen bekam. Von Karl Schmid ist ein zartes, aber formal sehr bestimmtes, bemaltes Holzrelief, von Maria Vieira ein schöner «Viereck-Kubus» da, der uns schon in der kürzlich geschlossenen, jetzt in Leverkusen befindlichen St.-Galler Ausstellung der jungen Schweizer aufgefallen war. Außerordentlicher Eindruck geht von einem wohl in der späten Bauhauszeit entstandenen Bild von Moholy-Nagy aus, das Malewitsch die Waage hält. Zu erwähnen noch eine sympathische Idee der Galerieleitung: es sind kleine Broschüren, Bücher und Kataloge aufgelegt, an Hand deren sich der Besucher über das Schaffen der ausgestellten Künstler orientieren kann. Ein Vorgehen, das dem Katalog gegenüber den Vorzug besitzt, daß sich der interessierte Besucher doch mit einiger Vertiefung mit der Herkunft oder der Umwelt der anwesenden Werke befassen kann.

H. C.

Schweizer Künstler

Galerie Beno
1. Juli bis 31. August

Dora Beno begann vor zehn Jahren mit ihren Ausstellungen moderner Kunst, als in der Schweiz noch Mut dazu gehörte, sich für neue Dinge einzusetzen. Ihre kleine Kellergalerie hat sympathischerweise den Charakter einer lebendigen Werkstatt bewahrt, der dem Betrachter ein wenig von der Atmosphäre gibt, in der die Mehrzahl der Künstler (auch heute noch) arbeiten. Viele Schweizer Künstler und vor allem auch Künstlerinnen haben von der Galerie Beno aus den Weg zur Öffentlichkeit und zu den Sammlern gefunden. Auch diesmal sind Schweizer vereinigt: Willy

Behrndt, Gertrud Debrunner, Max Fröh-
auf, Rolf Lipski, Hermann Plattner, Ma-
ria Scotoni, Elisabeth Thalmann, Mau-
rice Wenger, Werner Witschi. Neben den
Schweizern zeigt Dora Beno aber auch
immer wieder ausländische Künstler, bei
denen sie einen guten Namen hat.
Durch regelmäßig durchgeführte Gale-
riediskussionen erfüllt die Galerie auch
pädagogisch-informative Funktionen, die
ein belebendes Element im Zürcher
Kunstleben darstellen. H. C.

**André Beaudin: Illustrations pour
«Sylvie»**

*Galerie Renée Ziegler
2. bis 30. Juli*

Die Ausstellung der Illustrationen Beau-
dins zu Gérard de Nervals «Sylvie» sah
in der Einraum-Galerie Renée Zieglers
vorzüglich aus. Abwechslungsreich und
akzentuiert angeordnet, kultiviert, ohne
allzu glatte Perfektion.

Beaudin, 1893 geboren und in Paris le-
bend, gehört zu den zurückgezogen
Schaffenden. Abgesehen von einer Aus-
stellung im Jahre 1953 in der Kunsthalle
Bern, die Gemälde und Skulpturen um-
faßte, hat man bisher wenig von Beaudin
in der Schweiz gesehen. Juan Gris ist
für den Künstler der bestimmende Ein-
druck gewesen. Man spürt es noch in den
Nerval-Illustrationen; in der Formen-
sprache, in der zarten, aber trotzdem be-
stimmten Kultiviertheit der Farbe. Ab-
straktes und Figürliches steht neben-
einander. Eine reizvolle Form optischer
Charade. Spielerisch im positiven Sinn.
Und im positiven Sinn elegant, trotz der
eckigen Hagerkeit des stilisiert Figura-
len. Puritanisch und erotisch zugleich.
Kühl und schmeichelnd – Rokokohaftes
mit den künstlerischen Mitteln des
20. Jahrhunderts. Gedruckt sind die Illu-
strationen von Mourlot, ediert von Té-
riade, Paris 1960. H. C.

Italo Valenti

*Galerie Charles Lienhard
20. Juli bis 20. August*

Vor knapp einem Jahr zog Valenti in der
Galerie Lienhard die Aufmerksamkeit auf
sich. Die zweite Ausstellung des 1912
in Mailand geborenen, seit 1953 in Lo-
carno ansässigen Künstlers, bestätigte
seinen Ernst, das natürliche Talent und
die Intensität, mit der er seine künstleri-
schen Probleme verfolgt.

Diesmal waren es Collagen in Misch-
technik, auch solche ziemlich großen
Formates, die nahezu alle 1960 entstan-
den sind. Valentis Collagenmaterial sind

nicht Relikte verschiedener Herkunft,
sondern Papiere verschiedener Material-
qualität und verschiedener Farbe. Die
Papiere werden, ähnlich wie bei Arps
«Papiers déchirés», in verschiedenen
Formen – bei denen übrigens ebenfalls
Beziehungen zu Arp in Erscheinung tre-
ten – zerrissen. Die Reißstellen und Kan-
ten, die Valenti mit Feingefühl verformt,
verwandeln sich in bewegte, züngelnde
Konturen, die als lineare Elemente eine
wesentliche Rolle im Bild spielen. Die
Papiere selbst sind meist auf farbig be-
arbeitetem Pavatex aufgeklebt und wer-
den in sorgfältiger Dosierung farbig oder
mit Bleistift oder anderen Medien getönt.
Die gerissenen und geschnittenen For-
men sind von außerordentlicher Be-
stimmtheit. Sie verleihen den Bildern eine
spontan wirkende Kraft; Form wird zum
Inhalt und das Ganze wird überzeugend.
Innerhalb der gleichen technischen Be-
handlung entsteht ein überraschender
Reichtum der farbigen und formalen Dy-
namik. Im Technischen sind die Bilder
wohl Variationen, in der Bildgestalt sind
sie mehr; bei allem kettenhaften Zusam-
menhang gilt jeweils der einzelne Bild-
charakter. H. C.

Venise

Dalla natura all'arte
*Palazzo Grassi
du 6 juillet au 2 octobre*

Le «Centro delle arti e del costume»,
dont le siège est au Palazzo Grassi, avec
l'exposition «Vitalità nell'arte» de l'an-
née dernière s'est éloigné de manifes-
tations se bornant aux arts appliqués ou
industriels et aux évocations historiques.
Cette année, parallèlement à la XXX^e
Biennale, le «Centro» a voulu illustrer
un aspect particulier de l'art moderne:
celui de ses rapports avec les spectacles
naturels.

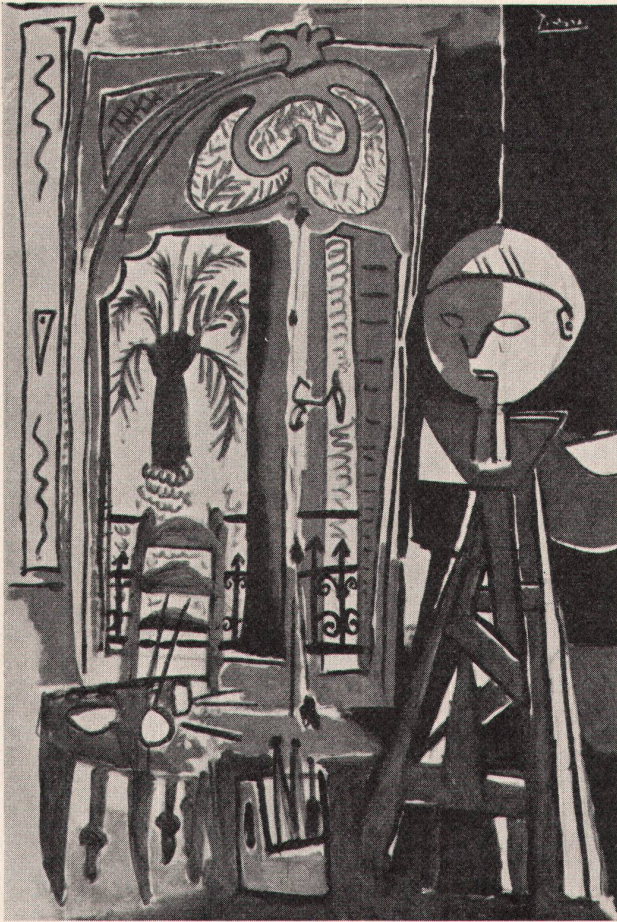
Dans un communiqué de presse, diffusé
par l'exposition (dont le comité organi-
sateur comprend les noms de MM. Sand-
berg, Boetius et Tapié de Celeyran),
il est dit qu'on a réuni des œuvres de
techniques et d'inspirations différentes,
«mais à travers lesquelles il est possible
de reconnaître une attitude particulière
de l'artiste face à la nature: soit qu'il se
serve de formes que la nature lui offre
spontanément en les considérant comme
des objets ou des 'annotations', soit
qu'il transpose dans l'œuvre les élé-
ments mêmes de la nature, soit encore
qu'il invente de nouvelles formes, en
anticipant ou en confirmant celles de
son monde réel».

Il s'agit là d'un secteur assez vaste de

l'expérience artistique dont les frontières
ne sont pas faciles à tracer. Mais le ton
général de l'exposition (qui est admira-
blement présentée) est fourni pas les
splendides «ikebanas» qui ornent la
cour, l'embarcadère et une salle du pa-
lais, créés par un des maîtres de cet art:
Sofu Teshigahara, né en 1900. On doit à
cet artiste le renouvellement moderne de
l'art traditionnel japonais d'arranger les
fleurs, par la création en 1925 de l'école
«Sogetsu» qui a adopté les recherches
de l'art occidental et ne se borne pas
exclusivement à l'utilisation d'éléments
végétaux. Teshigahara est aussi peintre
et sculpteur; une salle entière est ré-
servée à ses œuvres et, si ses sculptures
sont un peu composites, on admirera
l'élégance rare de ses deux «poèmes cal-
ligraphiques». Les premières salles de
l'exposition sont consacrées à des ob-
jets trouvés et à des agrandissements
photographiques de rochers et de ra-
cines disposés par Bruno Munari.
D'autres salles présentent des œuvres
d'Etienne Martin, de Germaine Richier, de
Dubuffet et du sculpteur danois Heerup.
La section la plus intéressante est sans
doute celle qui offre un choix d'œuvres
picturales et plastiques de Lucio Fon-
tana, se terminant par une extraordinaire
«Exaltation d'une forme». Le triptyque
symboliste d'Enzo Mari reste un peu, par
sa froideur géométrique, en-deçà de
l'esprit de l'ensemble, tandis que la «Ca-
verne de l'antimatière» de l'Italien Pinot
Gallizio se révèle, dans sa confusion im-
provisée, d'une qualité inférieure à la
moyenne, très haute, de cette originale
exposition. Gualtiero Schönenberger

Die Picasso-Ausstellung in London

Nach den letzten drei großen Picasso-
Retrospektiven in Mailand (1953), in Pa-
ris (1955) und in New York (1957) mußte
die Anzeige, daß dies die umfangreich-
ste werden würde (269 Werke waren in
dem ausgezeichnet illustrierten und be-
arbeiteten Katalog angeführt), die Er-
wartungen hoch spannen. Die gesell-
schaftliche Feier, welche die abendliche
Eröffnung am 5. Juli umspielte – mit
spanischem Nachtessen im Garten der
Tate Gallery –, trug zur festlichen Be-
tonung der historischen Stunde bei, die
das Werk eines bald Achtzigjährigen
dem englischen Publikum erstmalig in
dieser Fülle erschloß. Wie gewöhnlich
blieb Picasso persönlich fern, jeder offi-
ziellen Schaustellung abhold. Seine
Kunst drang dafür aus allen Poren dieses
Riesenöuvres – mehr als sechzig Ar-
beitsjahre umfassend – auf den Besu-
cher ein, großzügig in den weiten Sälen



Pablo Picasso, *L'Atelier*, 1955. Galerie Rosengart, Luzern

der Tate Gallery verteilt und mit sicherem Griff von Roland Penrose, dem Leiter der Ausstellung, auf Hervorhebung des Meisterhaften in jeder Epoche hin orientiert. Daß der Arts Council ihm, dem Chairman des «Institute of Contemporary Arts», die Auswahl und Aufhängung übertragen hatte, war eine glückliche Entscheidung, da hiermit dem Künstler, Schriftsteller, Sammler und langjährigen Freund Picassos die Ausstellung eines Materials anvertraut wurde, das er vollauf beherrschte, wie seine 1958 erschienene Biographie Picassos – von persönlichem Erleben und Zusammenleben mit ihm durchpulst – schon voraussehen ließ (Victor Golacz Ltd., London).

Monatelange Vorbereitungen durch Reisen auf dem europäischen Kontinent und in den USA sowie die gewohnten Besuche bei Picasso ergaben denn auch eine gute Ernte für die Schau und bereicherten sie um vieles, was man bisher noch nicht in Europa gesehen hatte, wie zum Beispiel die epochemachenden «Demoselles d'Avignon» (1906) vom

Museum of Modern Art in New York, ein monumentales Bild, das weder in Mailand noch in Paris ausgestellt worden war. Eine ebenso eindrucksvolle Konfrontation mit einem selten ausgestellten Original war die mit der «Kreuzigung» (1930) aus dem Atelier Picassos, bizarr und geheimnisvoll in Komposition sowie Formation und im weiteren Sinn eine Vorstufe zu «Guernica». Daß Guernica jedoch in der Ausstellung fehlte, konnte auch nicht durch die Präsenz unbekannter direkter Vorstudien zu diesem einzigartigen monumentalen Historienbild unserer Epoche ausgeglichen werden, wie durch die dynamisch vorstoßende Komposition «Mutter mit totem Kind» (1937), ebenfalls aus dem Privatbesitz Picassos geliehen. Direkt kontrapunktisch zu dem ersten, meisterhaft ausgestatteten Saal der Anfänge und dem elegischen Klage-ton der lyrischen «Période bleue», hätte dies Werk eruptiver Dramatik, umgeben von seinen Vorstufen und erweitert durch Gleichzeitiges, als großer Strahlpunkt gewirkt.

Die Aufhängung verfolgte durchweg den entwicklungsgeschichtlichen Gang der Produktion in thematischer Gruppierung, wobei man den immer neuen Vorstoß dieser unversiegbaren Formphantasie, ebenso wie die refrainhafte Wiederkehr zu Grundproblemen erleben konnte. Jene «Demoselles d'Avignon» (1906) erschienen in der Strenge des Bildbaus und Kühnheit maskenhafter Verhärtung wie ein prägnantes Aufbruchsignal zu einer Neuorientierung. Während hier aggressive deformatorische Tendenzen – zu denen Picasso nun immer wieder greifen wird – aufschwingen, bringt erst die kubistische Periode, mit besten Beispielen in einem weiträumigen Saal vorgeführt, das völlig befreite Neuland räumlich-architektonischer Verwandlungen der organischen und dinglichen Welt. Gerade diese reiche Zusammenstellung mit den tonig verhaltenen, transparenten frühkubistischen Beispielen, geädelt durch die «moyens pauvres» ihrer Gestaltungsmethode – erweitert durch die farbig gleich straff gefugten aus der späteren kubistischen Epoche – bildete im Ganzen der Ausstellung eine heute schon klassisch anmutende kristallinische Insel. Nie wieder erreicht Picasso die Idealität der Einstellung und die geheimnisvolle Magie der Proportion, auf der der strenge Bildbau ruht. Daß dieses Ensemble von stillen Meisterwerken von den gleichzeitigen «Collagen» vital durchsetzt wurde, die ebenso diszipliniert in der Komposition ihr burleskes Spiel mit Material und Struktur treiben, wirkte nicht nur erfrischend, sondern offenbart auch, was hier schon an Stichworten für eine spätere Generation gegeben und sogar vor-

weggenommen wurde. Die Komposition, «Gitarre» (1926) betitelt, aus Rufen, Schnur und stechbereiten Nägeln besitzt schon im Kern alles, was spätere Generationen in Spanien und Italien (Alberto Burri) auf dieser Linie produzierten.

Gerade durch den zusammenfassenden Überblick, den diese Ausstellung vermittelte, erlebte man bei aller Vielfalt der Gestaltungsexperimente und Vollen-dungen, wie immer wieder die menschliche Figur und das Stilleben die fruchtbarsten äußeren Erregungszellen für Picassos Kunst bilden und wie gleichzeitig durch Deformation und Formkonstruktion seine Gestaltenwelt erfaßt wird. Seit den dreißiger Jahren (Dinard) erscheinen kühne Körpergerüste, aggressive Kieferköpfe, schalende Knochengebilde. Als Hohlformen oder durch abrupte Verkürzungen bestimmen sie die räumliche Spannkraft der Bilder. Im Sinne von Raum und Bewegung vollzieht sich auch die simultane Zusammenziehung von Vorder- und Seitenansicht, wodurch oft eine monströse Dynamik entsteht «Sitzende im Stuhl» (Dora Maar, 1941). Vieles wird zur gemalten Skulptur.

Die bukolischen Nachkriegsjahre von Antibes und Vallauris (1945–53) sind in der Londoner Ausstellung weniger mit Bildern mythologischen Inhaltes – wie im Museum von Antibes – belegt. Auch der große «Fischfang von Antibes» (1939) fehlt. Das Thema: Françoise Gilot und die Kinder Claude und Paloma, das Picasso in jenen Jahren lebendig erfüllte, wird hingegen dem Betrachter in vielfacher Abwandlung vorgeführt. Auch hier das jähe Spiel mit überraschender Verkürzung und Synchronisierung verschiedener Bewegungsaspekte in ein einziges, oft grotesk wirkendes Bewegungsgeschehen.

In den Paraphrasen zu «Las Meninas» von Velazquez, die man hier in einem großen graugetönten Bilde und in zahlreichen farbigen Studien durchwandern kann, scheint Picasso das Werk seines großen spanischen Malervorfahren mit modernen Ausdrucksmitteln zu infiltrieren, das heißt vor allem räumlich und farbig zu transformieren, ohne dabei seine ursprüngliche kompositionelle Grundessenz und das geistige Leitmotiv – das auch ihn zeitlebens interessierte: «der Maler und sein Modell» – aufzuheben, so daß Altes beinahe palimpsest-artig in Neues einzudringen scheint.

Aus der Hinwendung zu Interieurbildern, zu denen er vor allem in Cannes (1955/56) angeregt wurde, entstehen Kompositionen von vitaler zeichnerischer Schönheit, die ein spatiales Beziehungsspiel des gegenständlichen Inventars, in das auch die Figur mit einbezogen wird, offenbaren. Man denkt an das «Atelier

Aarau	Kunsthhaus	Karl Hügin	10. September – 9. Oktober
Ascona	La Cittadella	G. Rabatel – Léon Prébandler	10 settembre – 30 settembre
Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Museum für Völkerkunde	Holbein in Basel Meisterwerke griechischer Kunst Kunststile am Sepik Stoffverzierungen	4. Juni – 25. September 18. Juni – 25. September 12. Juni – 30. November
	Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Atelier Riehentor	Schülerarbeiten der baugewerblichen Abteilung Sculptures Antes Rolf Iseli	4. September – 2. Oktober 4. Juli – 29. September 2. September – 25. September 30. September – 23. Oktober
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle	Albert Anker Der griechische Bauernmaler Theophilos Kricke – Tinguely – Luginbühl Alexander Zschokke	18. September – 18. Dezember 23. Juli – 18. September 24. September – 30. Oktober 17. September – 16. Oktober
	Galerie Verena Müller Galerie Spitteler	Les peintres préférés de la galerie Miep de Leeuwe	30. August – 15. September 24. September – 15. Oktober
La Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux-Arts Galerie Numaga	XLVI ^e Exposition de la Société des Amis des Arts Pierre-Humbert Kolos-Vary	3 septembre – 25 septembre 3 septembre – 26 septembre 28 septembre – 24 octobre
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Graphik der Ars felix	11. September – 30. September
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Dons et Acquisitions du Musée d'Art et d'Histoire de 1957 à 1960	18 juin – 18 septembre
Genève	Musée Athénée	De l'Impressionnisme à nos jours D'Anty	14 juillet – 30 septembre 3 octobre – 22 octobre
Glarus	Kunsthhaus	Oskar Dalvit – Emanuel Jacob – Serge Brignoni – Karl Jakob Wegmann	4. September – 2. Oktober
Heiden	Kursaal-Galerie	Fritz Zbinden	20. August – 30. September
Hergiswil	Galerie Belvedere	Ernst Morgenthaler	13. August – 30. September
Lausanne	Galerie L'Entracte	Irma Hunerfauth Tony Besson Tabara	10 septembre – 23 septembre 24 septembre – 7 octobre 6 septembre – 30 septembre
	Galerie Kasper Galerie des Nouveaux Grands Magasins SA. Galerie Paul Vallotton	Jules-Olivier Bercher – Yve-Luce Dessène Michel Oscar Barblan – Marcel Perincioli	10 septembre – 28 septembre 1 ^{er} octobre – 19 octobre 15 septembre – 1 ^{er} octobre
Lenzburg	Schloß Galerie Rathausgasse	Rittertum und Hochadel im Aargau Willy Suter	27. Juni – 16. Oktober 20. August – 18. September
Locarno	Galleria La Palma	Hans Erni Alexej Jawlensky	6 agosto – 15 settembre 17 settembre – 5 ottobre
Luzern	Kunstmuseum Galerie Ronca Galerie Rosengart	Italienische Maler der Gegenwart Hermann A. Sigg Dante Leonelli, Collagen	7. August – 18. September 10. September – 1. Oktober 11. Juli – 24. September
Rapperswil	Galerie 58	Sonja Sekula – Trudi Demut	28. August – 22. September
Rorschach	Heimatismuseum	Arne Siegfried Walter Burger – Hans Stettbacher	14. August – 11. September 18. September – 16. Oktober
La Sarraz	Château	Quinze jeunes peintres suisses	12 juin – 15 septembre
Solothurn	Berufsschulhaus	Schweizer Keramik	13. August – 13. September
Thun	Kunstsammlung Galerie Aarequai	Alfred Glaus Arnold Brügger	25. September – 23. Oktober 2. September – 5. Oktober
Winterthur	Kunstmuseum Gewerbemuseum Galerie ABC	Mario Negri – Livio Bernasconi Xylon Heinrich Bruppacher Otto Tschumi	2. Oktober – 13. November 4. September – 16. Oktober 3. September – 24. September 1. Oktober – 29. Oktober
Zofingen	Neue Schulanlage	Zeitgenössische kirchliche Kunst und Architektur	1. Oktober – 23. Oktober
Zürich	Kunsthhaus Kunstgewerbemuseum	Henry Moore Industrieware von Wilhelm Wagenfeld Neuere Architektur in Australien Gestaltetes Elfenbein. Arbeiten deutscher Künstler und Handwerker	10. September – 16. Oktober 17. September – 23. Oktober 19. September – 16. Oktober 17. September – 23. Oktober
	Eidg. Technische Hochschule Galerie Beno	Grabmalgestaltung Hermanus van der Meyden Junge Schweizer Künstler	26. August – 12. September 7. September – 27. September 1. Oktober – 8. November
	Galerie Suzanne Bollag	Contrastes II Hel Enri	21. Juli – 14. September 15. September – 13. Oktober
	Galerie Läubli	Karl Geiser Ernst Georg Heussler – Internationale Graphik	5. September – 24. September 26. September – 15. Oktober
	Orell Füssli	Gustav Stettler Emanuel Jacob	27. August – 24. September 1. Oktober – 29. Oktober
	Galerie Palette Rotapfel-Galerie	Werner Frei Adolf Weber Willy Rieser	9. September – 4. Oktober 27. August – 24. September 29. September – 25. Oktober
	Galerie am Stadelhofen Galerie Wenger Galerie Wolfsberg Galerie Renée Ziegler	Jakob Ochsner Johanna Nissen-Grosser. Tapisserien Fritz Krebs – S. Schreter – R. Mülli Pablo Picasso. Lithographien	24. September – 30. Oktober 1. September – 30. September 1. September – 1. Oktober 1. September – 11. 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

Rouge» (1911) von Matisse, das farbig feuriger und räumlich stiller ist. Räumlichkeit als geheimnisvoll schwingende Kraft – wie wir sie in Alberto Giacomettis Innenräumen (mit Figur) erleben – entsteht hier jedoch nicht. Eher sind es wieder expressive, raumbildende «Stillleben», zu denen Picasso in neuer Weise hier zurückkehrt.

Eine beinahe monoton wirkende Reihe traubenumrankter Fensterausschnitte (1957) zeigen die Landschaft guckkastenhaft erfaßt. Sie bleiben in einer eher dünnen, dekorativen Arabeske verhaftet, gegenüber der früheren (1951) tiefblauen, malerisch eindringlichen «Mondnacht von Vallauris».

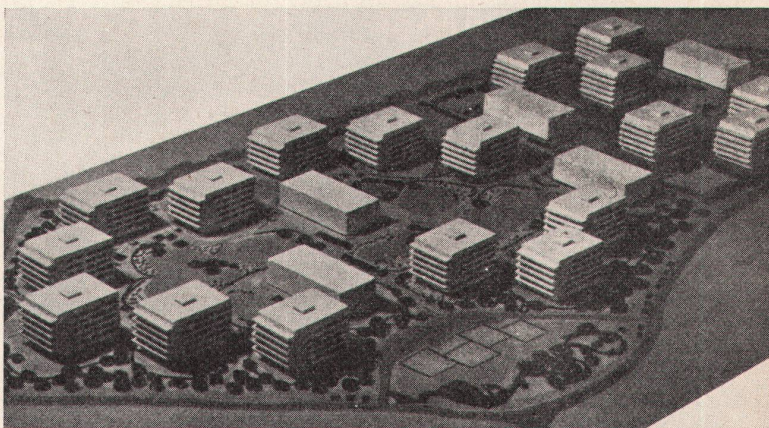
Daß die Ausstellung die Skulptur Picassos nicht mit einbezogen hat – wie schwierig dies auch sein mochte – ist noch mehr zu bedauern als der Ausfall der Graphik. Innerhalb der verschiedenen Medien und Dimensionen diese grandiose bildnerische Phantasie vielschichtig zu erleben, bedeutete gerade auf der Mailänder Retrospektive einen tiefen Einblick in den Schaffensprozeß des Künstlers, zumal er die «skulpturale» Durcharbeitung und Isolierung der Form – auch im Bilde – häufig ebenso wichtig nimmt wie ihre kompositionelle Verflechtung.

Die Frage, ob Picassos polyglotte Kunst heute schon historisch zu werten ist oder ob sie wirksame Ausstrahlung auf die Gegenwart hat, ist angesichts des täglichen «Sturmes» auf die überfüllte Tate Gallery wohl schon im Sinne ihrer Aktualität beantwortet. Zumal es hauptsächlich die Jugend ist, die lebendiges Interesse an dieser erregten und erregendsten Imagination unserer Epoche bekundet.

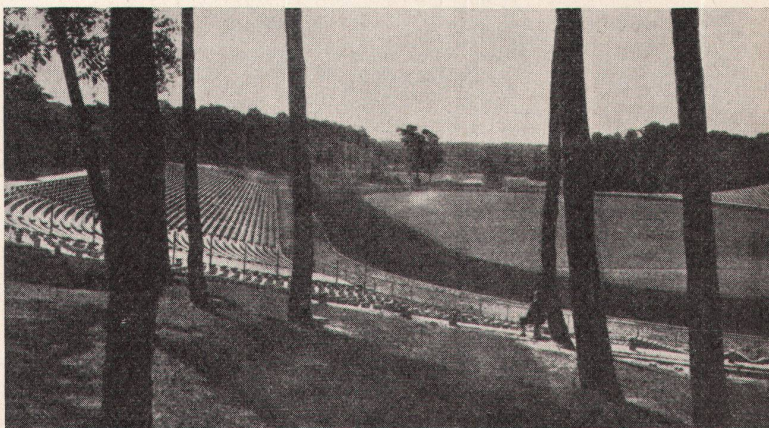
C. G.-W.

Polnische Architektur

Der polnische Architektenverband hat uns den Katalog einer Ausstellung «Architektur 1956–59» zugesandt, die



1



2

anfangs dieses Jahres in Warschau gezeigt wurde. Das reich illustrierte Verzeichnis enthält Abbildungen von neueren Projekten und ausgeführten Bauten aus den verschiedenen Gebieten der Architektur: Wohnungsbau, Siedlungshäuser auf dem Lande, Sportbauten, Gemeinschaftsbauten, Industriebau und Geschäftsgebäude. Die Projekte beweisen einen erstaunlichen hohen Stand und eine eindruckliche Frische in der Gestaltung; sie zeigen, daß die polnischen Architekten in den letzten Jahren neue Wege eingeschlagen haben. Einige Bilder aus dem Katalog mögen als Beispiele dienen.

b. h.

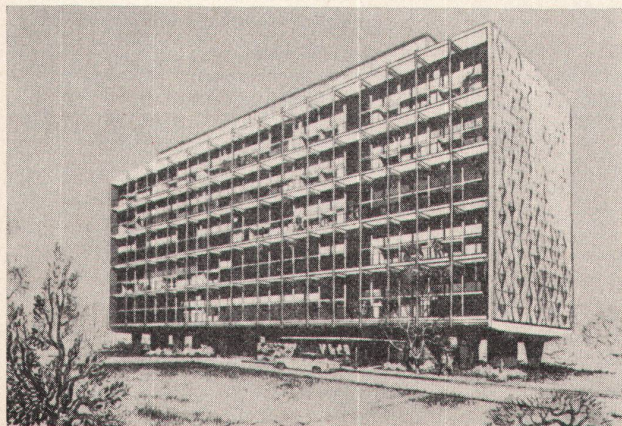
1 Wohn-Überbauung in Warschau. Architektengemeinschaft

2 Stadion «Olympia» in Poznań. Architekt: H. Gavronski

3 Prämiertes Wettbewerbsprojekt für einen Wohnblock

4 Landwirtschaftsgebäude. Architekt: Stepkowski

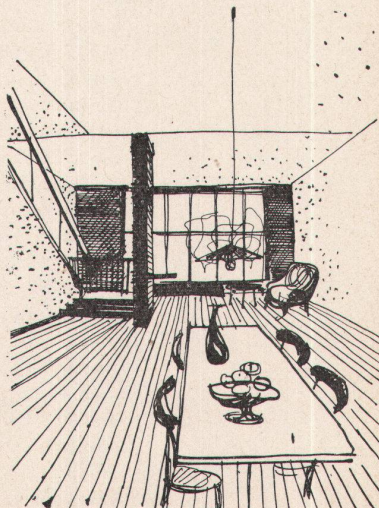
5 Zweigeschossige Wohnung in Warschau. Architekten: Piechotkowie und Jezewski



3



4



5