

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 49 (1962)
Heft: 8: Bauten für Verwaltung und Geschäft

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

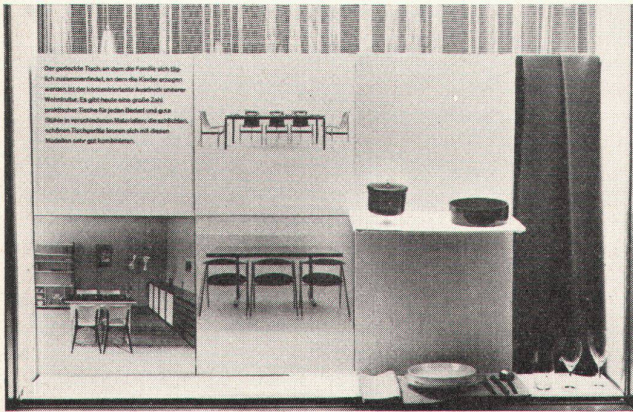
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 05.02.2025

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



1

richtung in Aarau wurde sie in den Filialen Frauenfeld, St. Gallen, Zürich und Bern gezeigt.

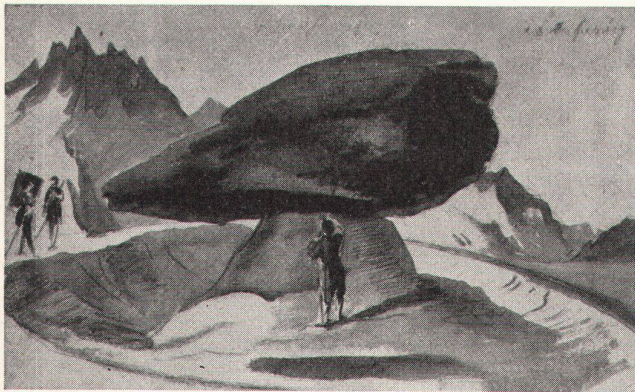
Am 19. Juni wurde im Winterthur-Haus in Stuttgart, in dem sich auch das

1
Schaufensterausstellung des SWB in Aarau

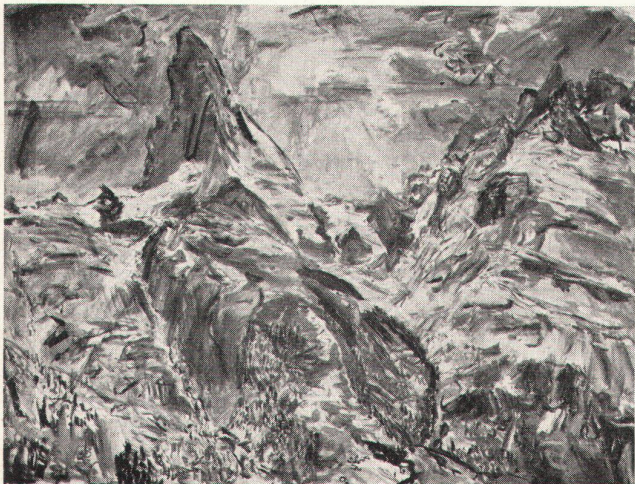
2
Caspar Wolf, La grosse pierre sur le glacier de Lauteraar. Aquarell. Aargauer Kunsthaus

3
Oskar Kokoschka, Matterhorn, 1947. Privatbesitz

Photo 1: Hiltbrunner & Rast, Frauenfeld



2



3

schweizerische Generalkonsulat befindet, in der Eingangshalle eine Ausstellung in sechs Vitrinen eröffnet. So klein im Umfang diese Ausstellung auch ist (sie dauert drei Monate), so wertvoll sind dem SWB die daraus entstehenden Kontakte mit dem Generalkonsulat, mit Werkbund-Mitgliedern in Deutschland sowie mit Lehrkräften aus Stuttgart und Umgebung. Im Rahmen einer kleinen Feier, zu welcher Generalkonsul Dr. Koch zahlreiche Persönlichkeiten eingeladen hatte, erläuterte der Geschäftsführer des SWB die Ziele des Werkbundes und gab vor allem seiner Freude darüber Ausdruck, daß mit dieser kleinen Ausstellung der Schweizerische Werkbund wieder einmal seine Visitenkarte abgeben konnte im süddeutschen Raum. Da kürzlich in der Landesgewerbeanstalt in Stuttgart ein Form-Zentrum eröffnet worden war, bildet die SWB-Ausstellung im Winterthur-Haus eine Ergänzung zum kleinen Ausstellungsteil der Schweiz im genannten Form-Zentrum. In den Vitrinen wird gezeigt: eine Gegenüberstellung von Naturform und hergestellter Form als kleine didaktische Einführung, die Zeitschrift WERK, der Warenkatalog «Wohnen heute 3», einige Schriften, welche der SWB herausgegeben hat, Spielzeug, einige Metallstühle, ein Metalltisch, Lampen, Stoffe, ein Toilettenschrank, Bürogerät, Schmuck und Phototafeln über Architektur und Innenraum.

Go.

Ausstellungen

Aarau

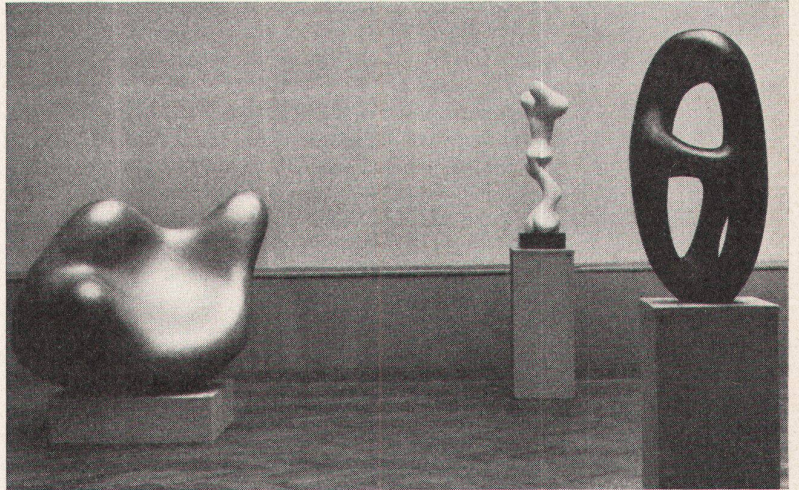
Die Entdeckung der Alpen in der Malerei

Aargauer Kunsthaus
23. Juni bis 19. August

Gemälde und Graphik vom 18. Jahrhundert bis auf unsere Zeit vergegenwärtigen im Erdgeschoß und einem Teil des ersten Stockes des Aargauer Kunsthauses die Entwicklung der Alpenmalerei, die in der Schweiz gegebenermaßen im Vordergrund des darstellerischen Interesses stand. Diese Entwicklung anhand von erlesenen Beispielen und im Zusammenhang mit dem Rousseau-Jahr aufzuzeigen, ist höchst verdienstvoll; so ist es Konservator Guido Fischer hoch anzurechnen, wenn er in der Ausstellung so viel künstlerisch gewichtiges Material vereinigte, Bilder, Gemälde, Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen, die vom Thematischen wie vom Gestalterischen

her anziehend wirken und erkennen lassen, welche innere Bedeutung die Alpen im künstlerischen Geschehen unseres Landes einnehmen, im besondern seit der Zeit, da, ausgelöst durch Rousseau, der Sinn für die Naturschönheit geweckt war und sich in mannigfaltigsten Darstellungen äußerte. Eine fesselnde kulturgeschichtliche Einführung gibt im übrigen Walter Hugelshofer im Katalog. Die Ausstellung selber setzt zeitlich mit Arbeiten aus dem 18. Jahrhundert ein, da die Alpen als wesentliches Bildmotiv aufgefaßt wurden. Eine erstaunliche Fülle eröffnet sich dem Beschauer in den in zeitlicher Folge gebotenen Werken, die aus Schweizer Museums- und Privatbesitz stammen. Mit wenigen, doch um so interessanteren Ausnahmen handelt es sich um Schweizer Künstler. Gemeinhin gilt Caspar Wolf, der berühmte Aargauer, als der Vater der Alpenmalerei. Er ist sicherlich auch der Wichtigste, der künstlerisch Hervorragendste, der sich in einzigartiger Konsequenz mit diesem Thema auseinandergesetzt hat, was im 18. Jahrhundert etwas ganz Außerordentliches war. Er kam denn hier mit einer sehr umfangreichen Kollektion zu Wort, die ihn als den Darsteller erkennen läßt, der den szenisch unalltäglichen Vorwurf mit technischer Bravour meisterte und zugleich zu packender Bildhaftigkeit gelangte. Der Wille zur Steigerung läßt sich im übrigen schon aus den vor der Natur gemalten Studien ablesen: schon sie wirken durch ihre ausgeprägte Vereinfachung und Größe.

In Felix Meyer, eigentlich einem Maler des Spätbarocks, besitzt die Alpenmalerei einen ungewöhnlichen Vertreter. Überraschend hier der auf starke Hell-Dunkel-Wirkungen angelegte Blick zum Rhonegletscher. Der Zürcher Heinrich Wüest darf in diesem Zusammenhang nicht übergangen werden, sowenig wie die Winterthurer Heinrich Rieter, Biedermann und J.U. Schellenberg. Von erstem neben Aquarellen die sanfte, schöne, auf den Klang Gelb-Braun-Lila abgestimmte Brienersee-Landschaft in ihrer klaren Genauigkeit, von Schellenberg eine Reihe von Vorzeichnungen für Stiche, die in ihrer kristallinen Überdeutlichkeit, ihrer Betonung der Gesteinsstruktur durch Linien und tiefe Schatten die Darstellungsart eines Surbek vorweg zu nehmen scheinen. Biedermanns klassizistisch beruhigte «Landschaft bei Bex» mit ihrem porzellanblauen Himmel und dem weichen Oliv von Wiesen und Laub darf wohl als eine der geschlossensten und anmutigsten Alpendarstellungen angesprochen werden. Voll kleinmeisterlicher Liebenswürdigkeit natürlich auch die Arbeiten der Aberli, König, Lory père et fils.



2

1
Hans Arp und Frau bei der Korrektur des Katalogs der Basler Ausstellung

2

Blick in den großen Saal der Basler Arp-Ausstellung

Photos: Maria Netter, Basel

Das Vedutenhafte wandelt sich im Lauf des 19. Jahrhunderts und seiner realistischen Betrachtungs- und Gestaltungsweise. Calame tritt da als klassischer Realist auf, weiter Steffan, Froehlicher und Stäbli, Buchser und Koller. Von ihnen allen sind vorzügliche Proben zu sehen, auch von ihrem Zeitgenossen Böcklin, der sich noch in dramatisch-pathetischer Sturmlandschaft gefällt. Eine ganz neue Haltung zeichnet sich in ihren Nachfolgern Hodler und Giovanni Giacometti ab. Von beiden sind außerordentliche Werke ausgestellt, von Hodler mehrere wenig bekannte Berglandschaften, die die gewaltige Kraft seiner Schau enthalten und in der blauen «Mondnacht» zu einer seiner großartigsten Formulierungen überhaupt gelangen. Von Giacometti fanden sich die Werke aus der Aargauer Sammlung ein; der Besucher erkennt einmal mehr, welche Schätze sie besitzt.

In die nähere Gegenwart führen Pellegrini, Surbek, Marguerite Frey, J. P. Flück, Arnold Brügger, Stauffer, Maurer und Wyler: ein fesselndes Panorama neuerer Gestaltung. Unrichtig gewesen wäre, diesen Schweizern nicht auch einige Ausländer zuzugesellen, die zu unserem Land und den Alpen in naher Beziehung standen, ein Josef Anton Koch, der bedeutende Deutsch-Römer, dann aus jüngster Zeit Kirchner (mit einem großen «Alpaufzug»), Otto Dix (ein eigenartliches Bernina-Bild von 1938) und Koschka, von dem die «Dents du Midi», ein Frühwerk von 1909, sowie das wildbewegte «Matterhorn» von 1947 zu sehen sind.

-g.

Basel

Hans Arp

Kunsthalle

2. Juni bis 15. Juli

Arp stellte nicht zum erstenmal in Basel und in der Basler Kunsthalle aus. Das ist gewiß. Georg Schmidt betonte es in seiner Vernissagerede und erinnerte an die früheste Beteiligung Arps an der Ausstellung «Neues Leben» unter Fritz Baumann. Rüdlinger erwähnte es in seinem Vorwort. Und dennoch ist die Tatsache merkwürdig, daß Arp, der seine ältesten Freunde und Sammler in Basel hat, der seit einigen Jahren mit einer Baslerin in zweiter Ehe verheiratet ist und seit langem, neben den Atelierhäusern in Meudon und im Tessin, auch in Basel eine Wohnung besitzt, erst jetzt durch eine Gesamtausstellung in Basel repräsentiert wurde. Das liegt offenbar nicht am Charakter der Basler Kunstfreunde, sondern an der Eigenart der Arpschen Kunstwerke. Denn auch die erste schweizerische Gesamtausstellung wurde erst 1956 von Franz Meyer in der Kunsthalle Bern abgehalten. Daß «mangelnde Anerkennung» hier nicht im Spiel ist, muß nur der Ordnung halber erwähnt werden, so selbstverständlich ist es für Arp, der in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch die USA zu erobern hatte. In Europa jedoch gehörte er seit langem in jede moderne Kunstsammlung.

Die Basler Ausstellung, die zugleich Geburtstagsfeier für den am 16. September dieses Jahres seinen 75. Geburtstag feiernden Künstler war, wurde von Rüdlinger sowohl konzentrierter als auch variiert abgefaßt als die unmittel-

bar vorangehende Riesenschau im Musée d'Art Moderne. Einmal, weil zweihundert Werke das Maximum für die Räume der Basler Kunsthalle darstellen, und zweitens, weil diese Ausstellung von Basel aus nach Louisiana, Kopenhagen, Stockholm und London (Tate Gallery) weitergeht. Und schon für diese «gekürzte Fassung» gingen die Kosten für Versicherung und Transport in die Zehntausende von Schweizer Franken. Das aber ist letzten Endes nicht das Entscheidende, sondern die Tatsache, daß gerade in dieser konzentrierten Auswahl in Basel Arps Lebenswerk in all seinen Spielarten (im wörtlichsten Sinne), in der ungeheuer großen und immer wieder überraschenden Vielfalt an Ideen und Formerfindungen, an immer wieder neuen Mischungen von Realität und poetischer Vision, zur Geltung kam. Und dabei war das von Saal zu Saal immer wieder Überraschende nicht nur die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten, über die Arp nicht allein in der bildenden Kunst verfügt (von seiner Dichtung konnte der Katalog nur drei Proben als Hinweis geben); auch die Chronologie war ganz ausgezeichnet aufgebaut: nicht linear, sondern eigentlich im Sinne einer Orchestrierung und mit dem jeweils richtigen Einsatz der einzelnen Stimmen. Das wurde vom ersten Saal mit den frühen grautonigen Bildern und abstrakten Collagen (1903, 1912 ff.), dem frühen, ganz wolkigen «Kopf», den Stickerien (1914–1927), den ersten Reliefs (den naturfarbenen und buntbemalten der Dada-Zeit) durchgeführt bis zum letzten Saal, wo wieder diese Fülle und dieser Reichtum, nun aber in der reifen und weisen Form des Alterswerks, zum Ausdruck kam: neben den Plastiken die

Reliefs, die jüngsten eindrucksvollen «Roues forêts» (1960) und die farbigen, meist in Aubusson gewobenen Bildteppiche aus den Jahren 1958–1962.

So erlebte man schon in den ersten beiden Ausstellungssälen die Entwicklung und Klärung der künstlerischen Mittel in Bild und Relief. Sie führen von der geometrischen zur naturhaften symbolischen Elementarform. Erst verhältnismäßig spät (auch das wird durch die Plazierung in Saal III deutlich) setzt um 1930 Arps rundplastisches Œuvre ein. Alles folgende ist souveräne Entfaltung, schöpferisches Spiel, Form-Dichtung. Man genoß die Einheit dieser der Natur so ebenbürtigen Formenwelt, die spannungsvolle Lebendigkeit jeder Linie und jeder Fläche, die dem Alternsprozeß offenbar entzogene blühende Schönheit. Und indem man Arps Werk – zumindest seit den dreißiger Jahren – als eine organische, vielfältige Einheit empfand, beantwortete sich die Frage nach der merkwürdigen Verspätung der Gesamtausstellungen von selbst. Heute, da das Interesse an den verschiedenen Bewegungen, Tendenzen, Künstlergruppierungen usw. nicht mehr im Vordergrund steht, fällt auch das Herauspräparieren einzelner Stränge aus dem Arpschen Werk – Dada, Surrealismus, abstrakt, konkret... – dahin, und das Ganze in seiner vielgestaltigen Einheit darf nun endlich in Erscheinung treten. m. n.

Bern

Walter Kurt Wiemken

Kunsthalle

2. Juni bis 1. Juli

Wiemken gehört zu den wesentlichsten und eigenwilligsten Schweizer Künstlern der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts; einerseits prägt sich in seinem Werk baslerische Eigenart aus, Vorliebe für das Doppelgesichtige, Hintergründige – andererseits hebt er sich dank seiner universellen Geistigkeit und seiner unabhängigen Gestaltungsweise weit über das lokale Niveau heraus. Sein Surrealismus, das heißt sein – dem Zeitinteresse und der Zeitentwicklung entsprechendes – Hinter-die-Dinge-Schauen, seine soziale Kritik und Entlarvung, sein Wissen um die schicksalshaften, meist bösen Mächte im alltäglichen Geschehen ist durchdrungen von einem echten inneren Beteiligtsein, vom Einbeziehen eigener visueller und psychischer Erlebnisse, vom Mitleiden also.

In seinen früheren Werken (bis etwa 1934) dominiert das «Wochenschau-Erlebnis», die Erkenntnis vom Gleich-

zeitigen der extremsten menschlichen Situationen, die er – wie etwa 1931 im «Querschnitt durch ein Haus» – in malerischem Hell/Dunkel durchgestaltet. Später stehen sich die Extreme als unabänderliche Gegensätze statisch gegenüber; in gerade noch erträglichen unwirklichen Farbzonen, in starren Senkrechten und Waagrechten, in der Spaltung der – farbig gestalteten – Grundsituationen und der kleinen erklärenden, bildschriftähnlichen Symbole. Die Bilder faszinieren in ihrer unsentimentalen analytischen Stimmung, ihrer fast schmerzenden Klarheit. Heute, nachdem mancher Schweizer und vor allem Basler Maler Bruchteile von Wiemkens Werk aufgenommen und oft banalisiert hat, sehen wir den großartigen Ansatz, bedauern aber, daß der so früh «Erweckte», aber noch nicht Vollendete schon mit 33 Jahren seiner Arbeit entrissen wurde. In den fesselndsten Werken der Spätzeit erst findet er die endgültig über das Symbolisch-Literarische hinausgehende Gestaltung, wo er mit reinen künstlerischen Mitteln den am eigenen Leib erlittenen und nacherlebten Kampf um die Menschenwürde visionär erfaßt und durch die verdichtete Form über sich selber erhebt.

Vom 7. Juli bis zum 12. August wird die Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen gezeigt.

P. F. A.

Biel

3. Schweizer Plastikausstellung im Freien

Parkanlage am See

16. Juni bis 29. Juli

Die Organisatoren dieser auf die Initiative Marcel Jorays zurückgehenden dritten Bieler Plastikausstellung, die von den Bieler Stadtbehörden sehr großzügig unterstützt wurde, wählten als Standort anstelle des früheren, an das Rittermatten-Schulhaus angrenzenden Geländes das schöne, locker bepflanzte Areal am See. Eine verlockende Situation: weiträumig, luftig, mit optischer Einbeziehung des Mediums Wasser und der vom See ausgehenden Reflexe. Merkwürdigerweise war das Resultat problematisch. Es fehlte irgendeine Einfassung; die Dinge verflogen. Es entstand eine Diskrepanz durch den Gegensatz von Weg und Rasen der Anlage, auf dem die meisten Werke standen, und der normalerweise nicht betreten werden darf. Man näherte sich, nachdem für diesmal das Verbot aufgehoben war, den Plastiken unterbewußt mit schlechtem Gewissen. Es fehlte die Anlehnung

an Wand und Haus, aus der beim Schulhausgelände viel positive Wirkungen gezogen werden konnten. Die Vorteile, die sich für einige wenige Werke durch die Aufstellung an der eigentlichen Seepromenade ergaben, wogen die generellen Nachteile nicht auf. Man wird also für weitere Pläne einen neuen Standort suchen oder eine gestaltende Gliederung für die Seeanlage finden müssen.

Die Jury wählte 153 Arbeiten von 70 Bildhauern aus; keines der Werke war älter als vier Jahre. Von den neu auftretenden Künstlern – mehr als dreißig an der Zahl – gehörte der weitaus größere Teil qualitativ dem mittleren Durchschnitt an. Interessant war die Konfrontation in bezug auf die Bildsprache: 44 vertraten die verschiedenen Spielarten des Abstrakten; ihnen standen 22 Bildhauer gegenüber, die sich in vielen Varianten des Figürlichen ausdrückten. Dem kombinierten Zwischengebiet gehörten vier Plastiker an. Diese Verteilung dürfte ungefähr den Stand der Bildhauerei in der Schweiz anzeigen. Was übrigens für die Qualität nichts bedeutet, denn es hat sich längst gezeigt, daß sich auch konventionelle Naturen und Talente der im Grunde doch anspruchsvollen abstrakten Bildsprache zugewendet haben, die durch diese Beispiele ebenso verwässert wird wie jede andere künstlerische Erscheinungsform. Vielleicht sogar mehr.

Damit erhebt sich die Frage des Sinnes und der Aufgabe solcher in regelmäßigen Abständen veranstalteter Ausstellungen – die gleiche Frage, die sich vor Institutionen der Biennale in Venedig oder auf dem Gebiet der Formgebung vor der Mailänder Triennale erhebt. Wenn es nicht nur Barometerablesungen sein sollen – und das können sie nicht sein, weil sie im Auge der Öffentlichkeit doch gewichtig sind und entsprechende Verantwortung zu tragen haben –, so muß sich mehr oder weniger die Gefahr der nivellierenden Monotonie einstellen. Auch in unserer Zeit des Schnelltempos und der raschen Intelligenz wachsen die wirklichen Dinge im Reich der Kunst, wenn man ein solches gelten lassen will, langsam, und es ist nicht zu erwarten, daß im Lauf eines vierjährigen Turnus die von ungeduligen Kunstfreunden erwarteten neuen Talente oder künstlerische «Neuigkeiten» hervortreten. Auf jeden Fall legt das diesjährige Ergebnis in Biel nahe, für die Zukunft nach neuen Formen oder Motivierungen Ausschau zu halten. Marcel Joray, dem es gewiß nicht an guten Gedanken fehlen wird, macht übrigens im diesjährigen Katalog, der mit seinen vielen Abbildungen ein wertvolles Dokument zur schweizerischen Bildhauerei

darstellt, schon eine diesbezügliche Andeutung.

Unsere Überlegungen sind genereller Natur; sie betreffen die Ausstellung als Ganzes. Im einzelnen war, quer durch die verschiedenen Richtungen, Gutes, Interessantes und Schönes zu sehen. Im abstrakten Bereich erschien Hans Fischli mit einem seiner schönen «Steine» und zwei Marmorwerken von fast allzu brillanter Haltung, Nicole Lachat mit drei Schieferarbeiten, von denen «Première Heure» (in Verbindung mit Eisendraht) uns besonders eindrucksvoll erschien. Als Beispiele einer freien, expressiv phantasievollen Figürlichkeit ragten drei dynamische Eisenplastiken Silvio Mattioli hervor, vor allem aber vier Bronze-reliefs von Franz Fischer, die formal, in bezug auf die Materialebendigkeit und die künstlerische Idee zum Besten der Ausstellung gehören. Aus der jüngeren Generation zeigt Walter Vögeli (geboren 1929) eine über vier Meter breite eiserne Wandplastik, die bei aller Größe poetisch und zart wirkt, eine dunkle, organische Struktur in räumlichen Schichten von geheimnisvollem Leben. Hans Aeschbacher, Walter Bodmer, Zoltan Kemeny (mit wogenden Metallgebilden), Oedön Koch, André Ramseyer, unter den Bildhauerinnen Katharina Sallenbach und Rosalda Gilardi vertreten die oberen Ränge der schweizerischen abstrakten Bildhauerei. Erwin Rehmann, der im kleineren Format zu konzentrierter Gestaltung gelangt, verliert sich im Materialaufwand einer großen «Eisenwand». Ein 3 Meter hohes Modell für eine riesenhaft gedachte Sonnenuhr von Hansjörg Gisiger ist ein einleuchtendes Beispiel für die Synthese von Zweckform und abstrakter Konzeption, übrigens ein viel zu wenig angewandter Arbeitsprozeß. Bernhard Luginbühl gab größtmäßig den stärksten Akzent mit einer aufschließenden Dreiergruppe, unmittelbar am Seeufer wie eine Reminiszenz an Schiffsschnäbel. Es bleibt aber bei der Addition; die flachen Kurven wirken schablonenhaft, wie sich überhaupt die Gefahr der Erschöpfung des Formvokabulars bei Luginbühl abzeichnet. Ähnliches gilt für die in größere Proportion übertragenen Drahtkurvengebilde Maria Vieiras, wogegen ihr Modell eines Males aus Stäben mit quadratischen Querschnitten auf Grund seiner Maßverhältnisse überzeugt.

Im figuralen Sektor waren die Ausprägungen Maillol, Lehbruck, Moore, bis zur schematischen Stilisierung der menschlichen Gestalt, in mehr oder weniger guten Nachempfndungen zu sehen. Im Zwischengebiet brillierte Arnold d'Altri mit effektivem, aber plumpem Surrealismus, und in nicht weniger effektivem Dynamismus präsentierten

sich zwei halb der Natur, halb der Fabel zugehörige Wesen Remo Rossis. Auch ein Tinguely-Apparat war zur Stelle; aber der Betrachter, der den Mechanismus in Bewegung setzen wollte, wurde betrogen, weil der Haupthahn für die Wasserzufuhr abgestellt war. Er wurde nur mäßig entschädigt durch einen (noch harmloseren) Petit-Tinguelismus Alexander Steigers. Um so sympathischer zwei an sich dem gleichen Feld der Bewegung und Sonorität angehörende Arbeiten Walter Lincks: «La Harpe animée» und «Son d'acier». Hier entspricht der Aufwand genau der Absicht, und mit liebenswürdigem Können wird ein poetisches Resultat gewonnen, wo Tinguely – nachdem die erste trefende und lustig-makabre Wirkung erloschen ist – mit seinem Rezept ins Leere stößt. H. C.

Grenchen

René Acht

*Galerie Toni Brechbühl
26. Mai bis 21. Juni*

Die Linie, in René Achts konsequent aufgebautem Œuvre stets die alles beherrschende Dominante, wird in dieser Ausstellung in ihrer elementarsten Form in den Mittelpunkt gestellt: in der Zeichnung. Aus einer Serie von hundert Blättern, die in den letzten Jahren entstanden und wie ein Spazierweg die Hauptstraße der Ölbilder begleiten, wurden knapp drei Dutzend zu einer intimen Schau von eindrucklicher Geschlossenheit vereinigt. Nun schätzt ja René Acht die Federzeichnung ganz besonders: seine Schicht um Schicht behutsam aufbauende Malweise, die in den jüngsten Werken den (immer wiederkehrenden) Linienornamenten zu beinahe beängstigendem Ausdruck verhilft, findet im Spiel mit der Tuschfeder einen willkommenen Intensitätsabfluß. Das allein würde aber nicht genügen, den seltsam erregenden Reiz der gezeigten Blätter zu erklären. Die Antwort liegt wohl tiefer: in den Verknotungen, Verästelungen und Verdickungen seiner Linienbündel, im Gewirr der einmal ätherisch fein, dann wieder mit kräftigem Duktus aufgesetzten Striche liegt für Acht die Befreiung vom Zwang zur großen Form verborgen. Erstaunlich ist der Reichtum an Formen, nichts ist hier zu spüren von der Sterilität vieler junger Künstler: René Acht wiederholt sich nie; die Handschrift ist zwar unverkennbar dieselbe, aber jedes Blatt ist eine Welt für sich. René Achts Welt: die Linie in ihrer umfassenden Abstraktheit. Lg.

Lenzburg

Ernst Morgenthaler
*Galerie Rathausgasse
2. Juni bis 8. Juli*

In der Galerie von Josef Raeber waren neue Bilder von Ernst Morgenthaler zu sehen. Der Meister war zur Eröffnung erschienen, bei der Urs Schwarz (Zürich) in einfühlsamen Worten Welt und Werk umriß. Das Nebeneinander von Weltweite und Heimatlichkeit, auf das der Sprechende auf so sympathische Weise hinwies, gab auch den neuen und neuesten Gemälden und Aquarellen das Gepräge; sie stammten aus Australien und Sardinien, doch auch aus der grünen Gegend von Aarwangen und aus Garten und Atelier über der Limmat. Fremdes und Nahes verwandelt Morgenthaler un-nachahmlich in ein bewegtes Geschehen voll Phantasie und farbiger Stimmung. Stimmungshaft waren denn diese letzten Bilder in hohem Maße. Wer hat die Nacht geschildert wie Morgenthaler! Aus dem thematischen Nichts eines nahen schwarzgrauen Baums mit seinem Schatten und eines fernen kleinern Baums auf grauem kahlem Feld entstand eines dieser Nachtbilder. Der weiße Mond, umringt von blassem Kreis und hellen Flocken, steht im kobaltblauen Himmel als Lichtquelle zu den wenigen Dingen in so wesentlicher Beziehung, daß durch ihn ein Sinnbild der Nacht ausgelöst wird.

Ein weißer Mond auch im Bild einer Terrasse im Tessin, auf der die Freunde Brun und Buchmann beim nächtlichen Glas Wein sitzen. Farbiges Dunkel herrscht hier. Echt morgenthalerisch die Art, wie ein aufglimmendes Streichholz hingesezt wird. Abendlich tief der blaugrüne Klang in dem Bild aus Montagnola (1945) mit dem Blick gegen die Berge von Porlezza. Ein dunkelrotes Haus mit gelbrotem Lichtschimmer, eine blinkende Laterne: dies die beiden Lichter im Dämmerton. Farbige Dämmerung war des weitern in einer Limmattalandschaft mit der Schleife des Flusses unter bewegt orange-blauem Himmel geschildert. Die Stufen dieses Blau und Orange zu finden, sie frei und doch nach bestimmten malerischen Gesetzen dem Bild einzufügen, entspricht durchaus Morgenthalers Eigenheit. Auch wie er das helle Meerblau, das Lila der Hauswand, das Korallenrot des Daches auf einer Sardinienlandschaft zusammensieht, das Schneeblau und dunkle Oliv in einem Bild aus Casaccia oder die heftigen Grün in den ländlichen Aarwanger Bildern: all dies enthielt Morgenthaler ganz. Zahlreiche weitere Landschaften, darunter das große Hochformat mit den noch kahlen Bäumen des Ateliertgartens,

wurden von einigen figürlichen Stücken unterbrochen, außerdem von der Reihe sensibler und poetischer Aquarelle, aus denen nochmals die Farbphantasie des Meisters sprach. -g.

Luzern

Meisterzeichnungen: René Auberjonois – Alberto Giacometti – Robert Schürch – Louis Soutter
Kunstmuseum

3. Juni bis 8. Juli

Es war – ist doch die Zeichnung persönlichste, unmittelbarste künstlerische Formulierung – ein vergleichsweise privates, aber um so reicheres und vielschichtigeres Erlebnis, zu welchem die schöne Juni-Ausstellung des Luzerner Kunsthauses einlud. Zeichnungen von Meistern. Will man unter «Meisterzeichnung» jene «autonome Handzeichnung» verstehen, welche nicht als Studie, Skizze, sondern als eigenständige Manifestation verstanden sein will, so muß man sich darauf besinnen, daß gerade etwas Skizzenhaftes, die Skepsis gegenüber der umfassend definierenden «Form», zum Anliegen auch der Maler und Bildhauer geworden ist. Aufwertung der Zeichnung innerhalb der bildenden Künste gerade in unserem Jahrhundert? – Die in Luzern ausgestellten «Meisterzeichnungen» begnügen sich nicht damit, der Malerei oder Plastik zur «Ergänzung» oder als bloße Hilfsmittel beigeordnet zu sein; sie sprechen eine eigenständige Sprache.

Dies mag – vielleicht – nur bedingt gelten für die Zeichnungen von Auberjonois (1872–1957), die noch – als eine Art autonomer Studien – auf die abgerundeten, voll bereinigten Schöpfungen seiner Malerei hinweisen: Auberjonois-Zeichnungen sind eine besonders diskrete, besonders menschliche, intime Form von Malerei. Der Kolorist verrät sich auch hier im subtilen Spiel der Tonwerte. Es geht um Atmosphäre, die, zusammen mit der für den Meister typischen sachten Stilisierung, den Rahmen abgibt für die Nuancen des Menschlichen, die man ahnt. Kein scharfer, definierender Zugriff: ein stilles, zurückhaltendes Sich-Herantasten an die Motive zumeist, welches jene köstliche Fülle menschlicher Zwischentöne zur Sprache bringt, die wohl die Unausschöpfbarkeit der Kunst von Auberjonois mit ausmacht.

Alberto Giacometti (geboren 1901) hat es bei seinen feinnervigen Stilleben- und Figurendarstellungen auf Freisetzung graphischer, linearer Kräfte abgesehen, die vom Raum Besitz ergreifen. Die dis-

kret, aber straff gebündelten graphischen Energien, die sich über die Blätter hin auswirken, scheinen die Gegenstände im Raum zu verspinnen, oder aber sie verstricken sich zu Bildern des schicksalhaft auf sich zurückgeworfenen Menschen.

«Schürch und Soutter dagegen wählen nicht mehr die Gegenstände ihrer Kunst – sie werden von Gesichtern bedrängt und zur Gestaltgebung gezwungen», schreibt der Konservator P.F. Althaus im Katalog. Daß Robert Schürch (1895–1941) von den vier Ausstellern der am wenigsten bekannte ist, scheint ungerecht. Die ausgestellten Blätter sind Meisterzeichnungen im eigentlichsten Sinn des Wortes: Schürch arbeitet mit der vollendeten Technik zeichnerischer Wirklichkeitsdarstellung und -interpretation. Um so beklemmender wirken seine intensiv und eingehend artikulierten Beschwörungen der Finsternis, der Schattenseiten des Lebens, die sich in ihrer expressiv gesteigerten Totalität und Vielschichtigkeit jener großen Tradition einfügen, zu welcher man Meister wie Goya, Daumier, Kubin rechnen mag. Auch hier geht es ebensowenig um beschönigendes Poetisieren wie um sozialkritischen Aufruf. Schürchs düstere Visionen unseliger Stunden machen jedoch nur eine – wenn auch wohl die gewichtigere – Seite seines Werks aus: die heiterer empfundenen Stilleben und Akte sind kaum weniger gültig in ihrer meisterhaften zeichnerischen Umsetzung von welkender Lebensfülle.

Das Werk von Louis Soutter (1871–1942) gab den Anstoß zur Luzerner Ausstellung. Hier fehlt ja das Altmeisterliche ganz. Im charakteristischen Spätwerk begegnen uns nur noch magische Zeichen; mit bloßem Finger sind die inneren Gesichte als machtvolle Symbole des Menschen, des Gekreuzigten aufs Blatt gebannt. Soutter braucht nicht mehr den «Umweg» über umfassende zeichnerische Beherrschung der Wirklichkeit, um zutiefst Seelisches ans Licht zu heben. Die Direktheit seiner Sprache führt vielleicht an den Rand der Kunst, ist aber das Geheimnis der unmittelbaren Wahrheit und Gültigkeit jener irrlichternden «Zeichen an der Wand», die von abgründigen Visionen eines einsamen Menschen sprechen. svm

Zürich

Oskar Kokoschka

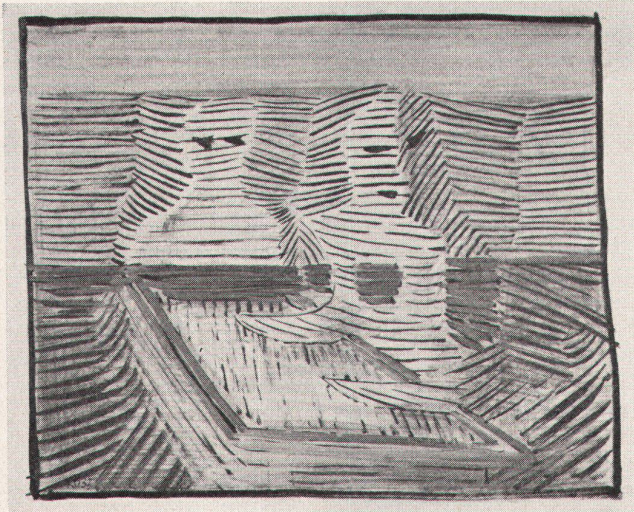
Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule
1. Juni bis 12. August

Aus der Sammlung Wolfgang Gurlitt (München) stammen die hier gezeigten Zeichnungen, Aquarelle und druckgraphischen Blätter des nunmehr 76jährigen Oskar Kokoschka, der seit langem in Villeneuve am Genfersee lebt. Erwin Gradmann konnte die früheren Ausstellungen österreichischer Kunst (Klimt und Schiele, Alfred Kubin) mit dieser auf die Juni-Festwochen abgestimmten Schau um so würdiger weiterführen, als die Sammlung von Wolfgang Gurlitt, den Kokoschka 1923 lithographisch porträtiert hat, sein graphisches Schaffen über ein halbes Jahrhundert hin überblicken läßt. An den um einige Jahre jüngeren, frühverstorbenen Schiele, mit dem der junge Kokoschka befreundet war, erinnert der steile Kontur und die farbige Tönung einiger Figurenblätter; expressionistische Drastik kennzeichnet das Selbstbildnis auf einem Plakat von 1910. Über mehrere Stufen führen die lithographierten Selbstporträts zu dem 1956 mit magistraler Abgeklärtheit gezeichneten Blatt, das blaue, grüne und rotgelbe Kreidestriche zu einem lockeren, andeutungssicheren Geflecht zusammenfügt. Die gleiche Transparenz und überlegene Unbeschwertheit haben einige Mädchenbilder auf neueren lithographierten Farbkreideblättern. Die Aufreihung der dokumentarisch unschätzbaren Porträts (Hasenclever, Karl Kraus, Dehmel, Loos, Walden, Kerr, Max Reinhardt, Alma Mahler, Hermine Körner), die vier Frauenbilder «Das Konzert» und die mannigfaltigen Illustrationen bieten Einblick in die außerordentliche Variabilität der graphischen Ausdrucksmittel Kokoschkas. E.Br.

Karl Ballmer (1891–1958)

Galerie Palette
16. Juni bis 12. Juli

Die Galerie Palette wagte eine erste Zürcher Ausstellung des fast gänzlich unbekanntem Schweizer Malers Karl Ballmer. 1960 hatte das Aarauer Kunsthaus das Œuvre des geborenen Aargauers gezeigt; kleinere Ausstellungen in der Galleria La Citadella in Ascona folgten. Ballmer gehört zu den merkwürdigen Schweizer Außenseitern, im Typus Otto Meyer-Amden und Helen Dahm verwandt, vielleicht auch mit Louis Soutter. Wobei unter «Außenseiter» durchaus etwas Positives verstanden



Karl Ballmer, Doppelfigur, 1935. Gouache

wird. Ballmer, dem das schweizerische Künstlerlexikon des XX. Jahrhunderts ganze 14 Zeilen widmet, hat eine normale Schulung durchlaufen: Gewerbeschule Basel, Kunstakademie München, Studienzeit bei Cuno Amiet; offenbar hat er auch durch die Dornacher Anthroposophie einige Eindrücke empfangen. Von 1922 bis 1938 hielt er sich in Hamburg auf, wo der Museumsdirektor Max Sauerlandt, ein Mann mit sehr gutem Urteil, sich für ihn, der Mitglied der Hamburger Secession geworden war, einsetzte. Von den Nazis wurde Ballmer mit Malverbot belegt, und seit 1939 lebte er in Lamone im Tessin ein einsiedlerisches Leben, zu dem nur ein kleiner Kreis von Künstlern Zugang fand. Obwohl ein *Ceuvre*-Katalog in Vorbereitung ist, besitzen wir noch keinen Weg, der uns Klarheit über die Fakten des Schaffensverlaufes geben kann. Trotzdem haben wir einen Eindruck der künstlerischen Natur und der Potenz, die man aus den aus den Jahren 1924 bis 1957 stammenden Gemälden, Gouachen, Aquarellen und Zeichnungen ablesen kann. Sie sind außergewöhnlich in der Unerbittlichkeit der bildlichen Phantastik, die, obwohl die Beherrschung des Handwerks unverkennbar ist, die Mittel primitivisierend vereinfacht bis zur Formaskese, in der das Malerische nur noch als unverlierbare Erinnerung erscheint. In den Themen überwiegen die oft merkwürdigen Abwandlungen der menschlichen Figur. Verwandlung in Schemen, die Farben stumpf, die einzelnen Körpersektoren, teils voneinander getrennt, geometrischen Gebilden angenähert. Oder lang gezogene, sockelartige Gestalten, über die Melancholie herabfließt, das Ganze verblasen und doch im Formalen und den Farbklangen be-

stimmt – Redon plus Anthroposophie. Dann wieder exakte, bittere Masken-Gesichtsbretter von außerordentlicher Schärfe des Außen- und Innenumrisses, Visionen, die man so leicht nicht vergißt, im Bildlichen überzeugende Feststellungen eines gedanken- und traumreichen Menschen. Auch in seltsamen Gerüsten aus gewinkelten, unter sich parallelen Geraden bilden sich Menschengestalten mit stechendem und doch mild passivem Punktblick, bunt im farbigen Aufbau. Als ob der Maler Bildgedanken von Klee aufgenommen und den Versuch unternommen habe, sie in anderer Größenordnung (und ohne die poetische Konzentration Klees) neu zu disponieren. Gleichartige Zusammenhänge sind auch zu flächenhaften Figurenbildern Picassos zu erkennen. Aber es ist nie Imitation, und die Integration mit der eigenen Bildvorstellung und der malerischen Handschrift erfolgt auf natürliche Weise. Auch das Thema Landschaft taucht auf. Hier schwingt das Pendel weit aus, vom skizzenhaft Bewegten, das aus dem Erlebnis des Raumes sich entwickelt, zum flächenhaft Vereinfachten, bei dem eine Hauswand mit einem Gesicht identisch wird. Es scheint, es spiele beim Bildschaffen Ballmers das Grüblerische und Literarische eine bedeutende Rolle. Genau besehen, ist genau dies aber das Künstlerische, ein sehr introvertiert Künstlerisches, das nichts mit Brillanz, um so mehr jedoch mit Imagination zu tun hat. Um die eigentliche Substanz dieser spröden Natur zu überblicken, bedarf es eines größeren Einblickes ins Gesamtœuvre. Es wäre eine schöne Aufgabe für eine der großen Ausstellungsinstitutionen unsres Landes, aus dem offenbar reich vorhandenen hinterlassenen Bildmaterial Karl Ballmers die Gestalt dieses merkwürdigen Künstlers – und vielleicht auch des Denkers, da wir annehmen möchten, daß auch schriftliche Zeugnisse vorliegen – anschaulich und faßbar zu machen.

H. C.

Walter Bodmer

Galerie Charles Lienhard
19. Juni bis 14. Juli

Den Lesern des WERK ist das Schaffen des Basler Bildhauers Walter Bodmer vertraut. Seine Drahtplastiken gehören zum Grundbestand der modernen europäischen Kunst. In Zürich, wo Bodmer mehrfach an Gruppenausstellungen, vor allem im Rahmen der freien Vereinigung «Allianz», teilnahm, war längst eine Einzelausstellung fällig. Lienhard hat mit seinem Zugriff, wie schon mehrmals, die öffentlichen Institutionen überspielt. Die

Werke, Metall- und Drahtreliefs sowie Ölgemälde ungefähr in gleicher Zahl und zum größten Teil Arbeiten aus jüngster Zeit, bestätigen, daß Bodmer ein Künstler von europäischem Rang ist, der sich – um in der *Ambiance* Lienhards zu bleiben – neben Ben Nicholson, Barbara Hepworth oder Chadwick in natürlichster Weise hält.

Es ist bezeichnend, daß die Metallreliefs, deren Grundform von Bodmer nun schon seit fast dreißig Jahren in vielen Varianten von nicht allzu großer Amplitude abgewandelt wird, nicht monoton geworden sind. Es kommt wohl daher, daß die Grundform eine wirkliche Erfindung ist, entstanden aus wirklicher Vision, ebensolchem Formdenken und genauer handwerklicher Arbeit. Ein paradigmatischer Vorgang: der Betrachter wird eingeladen (nicht gezwungen, denn es ist nichts Hektisches in diesen Werken!), dem Formenspiel zu folgen, das labyrinthisch und doch erfaßbar ist. Eine seltene Balance! Das Ergebnis: Wohlgefühl, Wohllaut und zugleich lebhaftere Anregung der Aktivität des Beschauers, dessen eigene Phantasie zu spielen beginnt.

Für viele werden die Bilder, vor allem diejenigen kleinen Formates, eine Überraschung gewesen sein. Manche Bildelemente stehen in Relation zur Formwelt der Reliefs. Das Entscheidende, Auszeichnende und Ausgezeichnete liegt aber in dem mit leichter Hand entwickelten freien kompositionellen Aufbau, in der höchst reizvollen und inhaltsreichen Gegenüberstellung von Fläche, Linie und Formmaterie. Und in den sehr individuell geprägten, höchst lebendigen, wohllautend differenzierten Farbklangen, aus denen ein ursprünglicher, unversiegender künstlerischer Sinn spricht. Es war belehrend und genueich, den Maler Bodmer neben dem Plastiker zu sehen und festzustellen, daß beide auf gleicher Höhe stehen.

H. C.

Venedig

XXXI. Biennale

Giardini
16. Juni bis 7. Oktober

Die Frage, die den frühzeitigen Biennale-Besucher zu Hause erwartet, ist immer die gleiche: Lohnt es sich, nach Venedig zu fahren? Die Antwort müßte lauten: Nach Venedig zu fahren lohnt sich immer. Sogar nur zur Biennale zu fahren lohnt sich. Über das Vergnügen einer großen Kunstschau im ungewöhnlichsten Stadtgebilde Europas hinaus gibt die Biennale Mal für Mal neue Informa-



1
Arshile Gorky, Agony, 1948. Museum of Modern Art, New York

2
Erich Heckel, Frau mit schwarzen Haaren, 1908. Farblitho

tionen her – für den, der sie überhaupt zu lesen versteht. Und wenn die Neuheit und Zahl der Informationen schwankt, so hängt das weniger mit dem Gesicht der jeweiligen Biennale zusammen als mit den Auskünften, die man daheim und in den großen Kunststädten in der Zwischenzeit erhalten hatte. Durch die Menge kleiner Galerieausstellungen wie durch die großen internationalen Veranstaltungen ist die venezianische Biennale für viele weitgehend um ihre Monopolstellung gebracht und als unentbehrliche Informationsquelle mindestens in Frage gestellt.

Wenn sie trotzdem im modernen Showbusiness eine sinnvolle eigene Stellung einnimmt, so hat sie dies zwei Eigenschaften zu verdanken, die ihr oft kritisch angerechnet wurden: ihrer Unvoll-

ständigkeit und ihrem Messecharakter. Unvollständig als Überblick über die lebenden Schaffenden ist sie durch einen gewissen Turnus, den sie einhält: im italienischen Teil werden zum Beispiel 1962 keine Künstler gezeigt – auch die besten nicht –, die 1958 oder 1960 ausgestellt waren, und in den ausländischen Pavillons berechnen sich die Wartezeiten schon nach Jahrzehnten. Diese unregelmäßige Rotation sichert dafür jeder neuen Biennale das Spannungsmoment. Welches wird ihr neues Gesicht sein? Welche Vertretungen haben die einzelnen Nationen beschlossen? Verstärkt wird diese Überraschung noch durch den Wettbewerbscharakter der Schau. An der Biennale ausgestellt zu sein, an ihr gar einen Preis zu erhalten, gilt als eine solche Auszeichnung, daß zwar die Versuchung zu politischen und merkantilen Machenschaften im Hintergrund groß ist, daß andererseits aber die Organisatoren der Nationalpavillons zur Findigkeit und Orientiertheit dringend aufgefordert werden. Da die offizielle Kunstpflege der meisten Länder eher zu Schwerfälligkeit und zögerndem Konservatismus neigt, sind der Spekulier- und Experimentierlust an der Biennale natürliche Grenzen gezogen. Seit dem Krieg ließ sich fortschreitend beobachten, wie dieser kulturelle Wettbewerb sich auf der Mittellinie des gediegenen Aktuellen einspielte. Die Resultate bewegen sich darum zwischen dem Angebot von Neuentdeckungen und der Aufforderung zu Konsekrationen.

Der eindrucksvollste Ertrag der diesjährigen Biennale besteht in einer Konsekration: Alberto Giacometti steht mit seinen drei Sälen im italienischen Pavillon als die unbestrittene große Erscheinung der Veranstaltung da. Er hat seine Ausstellung selbst disponiert, in einer Weise, die durch ihren unorthodoxen Charakter zuerst irritiert, dann aber um so stärker überzeugt, vor allem im dritten Saale, wo die Bilder an den Wänden und die Plastiken im Saal in eine verwirrende Korrespondenz treten, der Raum um die Skulpturen in die Gemälde eindringt, die spülende, laugende Atmosphäre der Malerei auch die Figuren davor umfängt. Nachbarlich, räumlich wie geistig, schließt sich die Retrospektive für Arshile Gorky (1904–1948) an. Der Amerika-Armenier hat von Picasso und Miró unleugbare Elemente aufgenommen und ist doch zu einer eigenen, surrealen Bildwelt und besonders zu einer Handschrift von hoher Intensität gelangt.

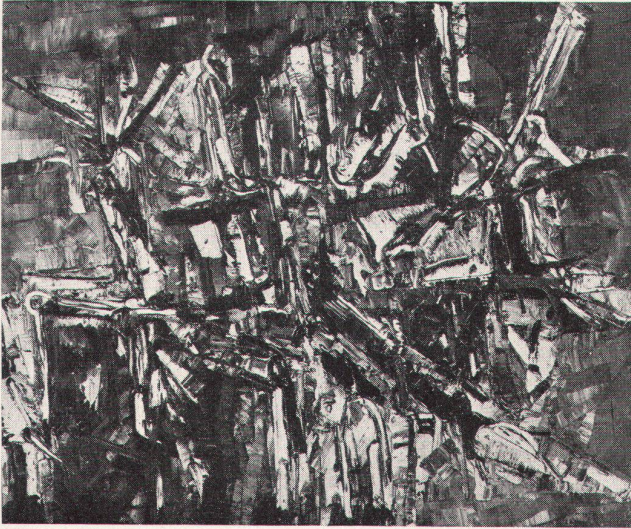
Die kompletteste Rückschau widmen die Italiener dem Maler Mario Sironi (1885–1961), einem Künstler, der die Erfahrungen des Kubismus, Futurismus, der Pittura metafisica und seinen bestim-

menden Beitrag zum Novecento mit dem gleichen gehaltenen, fast tragischen Ernst realisiert hat. Der Bildhauer Arturo Martini (1889–1947), den man mit einigen wenigen gewichtigen Werken darstellt, läßt den Nichtitaliener nach wie vor zwiespältig zwischen dem Respekt vor einer großartig eigenwilligen Formbehandlung und dem Befremden über so viel national gefärbte Denkmalpathetik. Den Daten nach ganz historisch, in der subtilen Gefühlsschwingung aber heute reiner vernehmbar als je ist die nicht sehr große, aber mit sicherem Urteil gewählte Gruppe von Gemälden und Zeichnungen von Odilon Redon (1840–1916).

In den übrigen Pavillons sind die Hinweise auf das Schaffen älterer Künstler eher selten. Die Schweiz hat in ihrem Bildersaal Louis Moillietts Aquarelle und einige Gemälde seit 1913, Werke von unverminderter bezaubernder Lebendigkeit und Frische, ausgebreitet. Ob ihr Wert erkannt wird, ist unsicher; der Berichterstatter von «ARTS» geht mit der Bemerkung «sans caractère» über den ganzen Pavillon hinweg. Uns scheinen umgekehrt die Plastiken von Jean Chauvin (geboren 1889), den Frankreich zeigt, mehr mit dem Kunstgewerbe der zwanziger Jahre zu tun zu haben als mit der großen abstrakten Plastik. Mit anderer Überzeugungskraft überwindet im deutschen Pavillon Erich Heckels ein halbes Jahrhundert umspannende Graphik die zeitliche Distanz. Kraft seiner dichterrisch-expressionistischen Weltansicht erreicht auch der Vertreter Irlands, Jack Butler Yeats (1871–1957), den heutigen Betrachter.

In den meisten Pavillons herrscht aber die junge und die mittlere Generation vor; dementsprechend treten in der Malerei die gegenständlichen Tendenzen immer stärker zurück zugunsten der Abstraktion in ihrer informellen Spielform. Es gibt nur wenige Pavillons ohne Peinture de geste oder Materialbilder. (Die Nouveaux Réalistes haben noch keinen Einlaß in die Biennale gefunden.) Auf diesem Gebiet lassen sich denn auch die interessantesten Feststellungen machen. Spaniens Einsendung steht fast ganz im Zeichen der Materialbilder, zeigt aber gerade deswegen eine gewisse Verflachung des Bildes; der konzentrierte Eindruck von 1958 mit Tàpies wird nicht mehr erreicht. Am stärksten wirkt hier die Räumlichkeit der «Gewölbe»-Plastiken von Pablo Serrano.

Immer wieder ist nun zu beobachten, wie von der informellen Kunst aus ein Streben nach der Figuration und der Naturinterpretation einsetzt. Vielleicht hat man es früher auch weniger empfunden, wie in den Werken eines Riopelle, eines Morlotti und Mandelli Farbklänge und Rhythmen wirken, die aus der Vege-



3



4



5

tation in der Landschaft stammen. Bei anderen zeichnet sich die Gefahr einer voreiligen Versöhnung mit dem Gegenstand ab, wenn etwa bei Banchieri durch die Bewegungsmalerei Strandbilder von recht traditionellem Realismus hindurchwachsen. Gültiger ist die neue Figuration, die sich in den großen Zeichen sammelt (der Japaner Sugai), und legitimer erscheinen die gegenständlichen Erinnerungen, die von primitiver Kunst her eindringen, aus Kinderzeichnungen und Mauerkritzeleien. Man ahnt sie da und dort in der Malerei Emil Schumachers, findet sie als ausgesprochene Grundlage bei den Cobra-Leuten Pedersen (den der dänische Pavillon in überzeugender Fülle zeigt) und Corneille (der, wie der holländische Pavillon ausweist, an Energie verloren hat). Eine echte, inspirierte Naivität wirkt in den Collagen, Zementgraffiti und Terrakotten der Schwedin Siri Derkert.

Zur seltsamsten Synthese gelangen alle diese und andere Dinge in den Bildern des Österreicher Hundertwasser. Volkstümliche Starkfarbigkeit und fin-de-siècle-hafte Verspieltheit, klimtsche Ornamentik und ein halb irrer Kritzeltrieb treffen sich in Werken von einem so spezifisch wienerischen Hautgout, daß man immer wieder überrascht ist, die Menschen, die daran Geschmack zu finden wissen, auf der ganzen Welt anzutreffen. Mit Hilfe des Expressionismus gelangte der Deutschamerikaner Jan Müller von der Abstraktion zur Gegenständigkeit, auf dem Wege der Dingsymbolik die Amerikanerin Loren MacIver.

Die Plastik nimmt, abgesehen vom überragenden Eindruck Giacomettis, diesmal nicht die dominierende Stellung ein wie an den jüngstvergangenen Biennalen. Auch hier ist vielerorts die Auswahl erster Kräfte erschöpft. Das zeigt sich im englischen Pavillon, wo sich die Erfolgsserie von Chadwick, Butler, Armitage nicht auf der gleichen Höhe fortsetzen ließ; Robert Adams und Hubert Dalwood präsentieren interessante und biennalewürdige, doch in einem Fall etwas adretete, im anderen robuste Raumelemente. Figürliche Plastik ist noch seltener geworden. Immerhin erneuern zwei Künstler griechischer Abstammung – der in Athen lebende Christos Capralos und der in Batum geborene, in Wien lebende (darum im österreichischen Pavillon ausstellte) Joannes Avramidis – das Thema der menschlichen Figur, der eine in dynamischer, der andere in geometrisch-statischer Weiterformung archaischer Plastik.

Häufig sind – der Überzahl informeller Malerei entsprechend – die Assemblagen, besonders sensibel gehandhabt von den Japanern Rykichi Mukai (im ja-



6

3

Jean-Paul Riopelle, Flânerie, 1957

4

Emil Schumacher, Paripa, 1961

5

Jan Müller, The Virgins, 1957

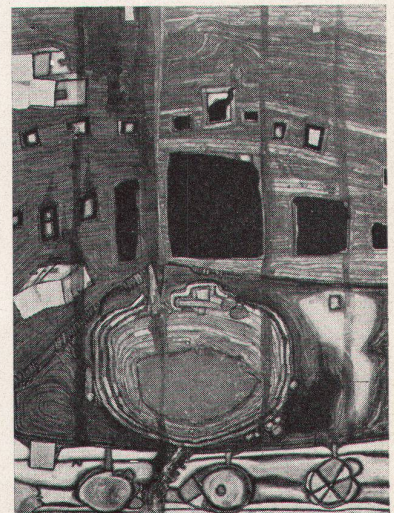
6

Siri Derkert, Kerstin Hesselgren, Zementsgraffito

7

Fritz Hundertwasser, Schattenloses Haus, 1960

Photos: 1, 3, 4, 7, 12 Giacometti, Venedig; 2 Grete Eckert, München; 6 Nationalmuseum Stockholm; 9 Martin Matschinsky; 11 Robert David



7

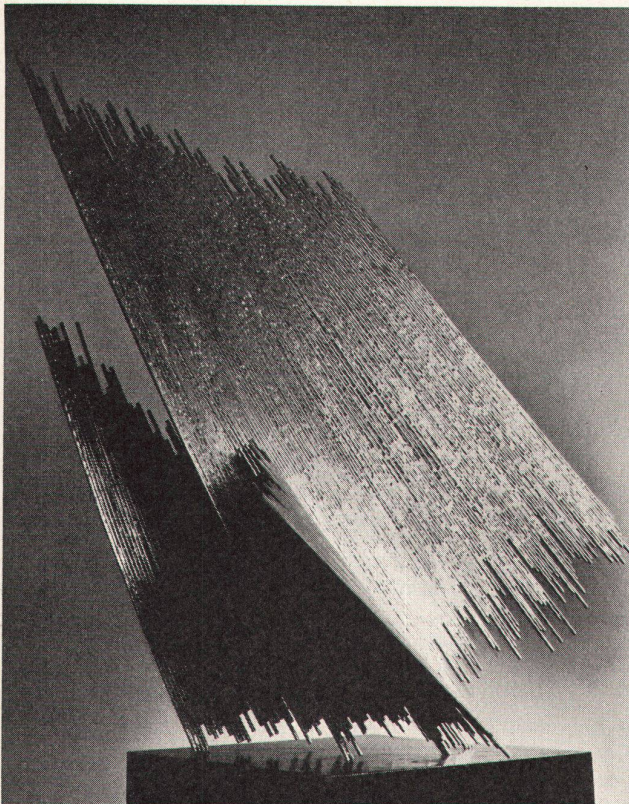


8

8 Kain Tapper, Relief, 1959. Schwarzer Granit. Kunstmuseum Atheneum, Helsinki

9 Brigitte Meier-Denninghoff, Windstoß, 1960. Messing und Zinn

10 Christos Capralos, Figur, 1961 (Detail). Bronze



9

panischen) und Shinkichi Tajiri (im holländischen Pavillon). Der Italiener Pomodoro zeigt glanzvolle, pathetisch bewegte Bronzeflächen. Die strenge Form der Metallplastik vertreten die phantasiereichen, raumgreifenden Konstruktionen von Brigitte Meier-Denninghoff (Deutschland) und die des bereits genannten Engländers Adams.

Der Stein wird mehrfach im Sinne des Art brut behandelt (Lorenzo Guerrini). Zu kraftvoller, disziplinierter Materialwirkung bringen ihn Paul Speck und Kain Tapper, der Schweizer in seinen Marmorkompositionen von hohem geistigem Gehalt, der Finne in prachtvollen elementaren Granitstücken. Das faszinierendste skulpturale Ensemble – nach dem Giacomettis – wurde durch Louise Nevelson im amerikanischen Pavillon eingerichtet. Ein weißer, ein schwarzer und ein goldener Raum enthalten ihre feierlichen Traumarchitekturen aus zerlegten Möbelstücken, in denen gutartige Gespenster der Gründerjahre umgehen. Der versprochene Neubau des italienischen Pavillons ist noch nicht ausgeführt. Der Baubeginn ist nun auf den Oktober 1962 – also nach Schluß dieser Biennale – festgesetzt. Dafür haben sich Finnland, Norwegen und Schweden durch den jungen norwegischen Architekten Sverre Fehn einen gemeinsamen Pavillon bauen lassen. Sein Grundriß ist quadratisch; zwei einen Winkel bildenden, geschlossenen tragenden Mauern stehen zwei Glaswände gegenüber. Das Dach und Oberlicht wird gebildet durch zwei hohe, kreuzweise aufeinandergelegte Betongitter, die ein vollkommen gleichmäßiges Licht ergeben. Die starke Öffnung nach außen, einbezogene Bäume und Rasenstücke und bewegliche Stellwände betonen den Messecharakter im positiven Sinne.

Außerhalb der Giardini, in der Cá Pesaro, wird ein Überblick über die großen Biennale-Preise des italienischen Staates und der Gemeinde Venedig von 1948 bis 1960 gezeigt. Es sind viele bedeutende Namen dabei. Da mindestens versucht wurde, in den Dreiergruppen Werke aus der Zeit der Preiserteilung mit heutigen zu konfrontieren, ist auch das Urteil über die größere oder kleinere Treffsicherheit in den streitigen Fällen möglich. Sicher war es ein Fortschritt, daß 1960 beschlossen wurde, die offizielle Jury nicht mehr aus den Kommissaren aller Pavillons, sondern aus neun anerkannten Fachleuten, wovon drei Italienern, zu bestellen. Präsident war 1962 Georg Schmidt, Basel. Mit Recht verlangte die diesjährige Kommission nach geleisteter Arbeit künftig die statutenmäßige Festlegung, ob die Preise die Krönung einer Künstlerleistung oder einen Ansporn für einen vielverspre-



10

chenden, jedoch noch wenig bekannten Künstler bedeuten sollten. 1962 wurden die Hauptpreise eher im Sinne der ersten Auffassung verteilt. Daß Alberto Giacometti der eindeutige Anwärter für den großen Preis der Bildhauerei war, stand für jeden Besucher der Pressevorschau fest. Für den entsprechenden Malerpreis kamen Poliakoff (Frankreich), Manessier (Frankreich) und Riopelle (Kanada) in Frage. Daß die Wahl der Jury schließlich auf Manessier fiel, war nicht ganz selbstverständlich, weil seine Großformate von 1960–1962 geistig nichts Neues und formal eher eine Überdehnung bedeuteten, im Gegensatz zu dem großen Triptychon Riopelles, der nachher den einen Unesco-Preis zugesprochen erhielt. (Der andere Unesco-Preis ging an den Dänen Carl-Henning Pedersen.) Emil Schumacher (Deutschland), der ebenfalls weit vorn stand, erhielt von der internationalen Jury den Cardazzo-Preis zugeteilt. Als Konsekrationpreis hätte der große Graphikerpreis wohl an Erich Heckel fallen müssen; er wurde statt dessen dem argentinischen Neorealisten Antonio Berni zugesprochen. Mit den beiden großen Preisen für italienische Malerei und Bildhauerei wurden je ex aequo Giuseppe Capogrossi und Ennio Morlotti, Aldo Calò und Umberto Milani, mit dem für einen italienischen Graphiker Antonio Virduzzo ausgestattet.

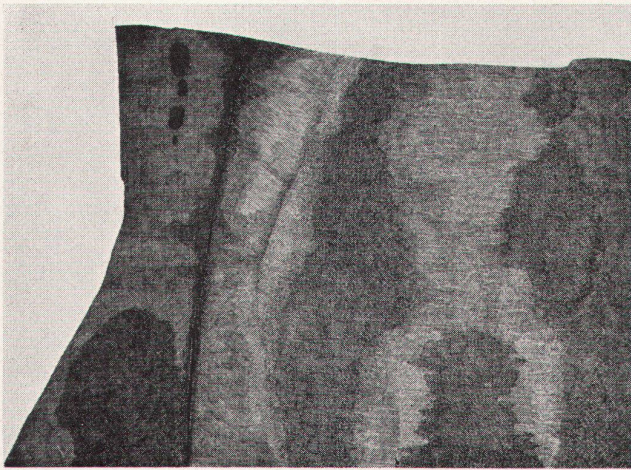
Weitere Preise verteilte die internationale Jury an Kumi Sugai (Japan), Hubert Dalwood (England), Giò Pomodoro (Italien), James Guitet (Frankreich), Ceri Richards (England), Giuseppe Ajmone (Italien), Giuseppe Banchieri (Italien), Isabel Pons (Brasilien) und Janez Bernik (Jugoslawien). Spezialpreise erhielten ferner: Alberto Gianquinto (Italien) und Renato Borsato (Italien). Einen zwei-

ten Preis gewann für die Schweiz Albert Schilling; er war neben Manessier und dem Finnen Tapper (mit seinem abstrakten Golgatha-Relief für die Kirche von Orivesi) der ernsthafteste Anwärter auf eine Auszeichnung des Internationalen Instituts für liturgische Kunst.

Heinz Keller

11
James Guitet, Gravure, 1961

12
Giò Pomodoro, Incontro, 1962. Bronze



11



12

Wien

Europäische Kunst um 1400

Kunsthistorisches Museum
7. Mai bis 31. Juli

Die historischen Ausstellungen, die in den letzten Jahren unter den Auspizien des Europarates in besonders geeigneten europäischen Hauptstädten durchgeführt wurden (Amsterdam: Manierismus; Rom: Barock; München: Rokoko; London: Romantik; Paris: Quellen des 20. Jahrhunderts; Barcelona: Romanische Kunst) gehören zu den glanzvollsten Kunstereignissen der Gegenwart. Das gilt auch für die jüngste Veranstaltung in Wien.

Die Themenstellung: europäische Malerei und Plastik von etwa 1370 bis um 1420, muß den Laien überraschen, denn er assoziiert zu diesen Daten – abgesehen von Florenz – weder berühmte Namen noch große Bauhöfen mit ihrem Künstlerkreis. Der Fachmann weiß es anders, besonders seitdem das Stichwort der «Internationalen Gotik» die dominierende – nicht allein herrschende – Strömung der Epoche bewußt gemacht hat. Dem Besucher der Ausstellung wird die erstaunlich enge Begrenzung auf fünfzig Jahre unmittelbar einleuchtend. Er erlebt hier eine Zeit, die als kostbare Spätblüte des Mittelalters erscheint, als letzte Steigerung alles Gefühlsselligen in Religiosität wie Lebensstil, als Schwelgen in edlen Materialien, in melodischer Schönlingkeit und erlesenen Farben. Noch stehen die sperrige, scharfkantige Spätgotik und die realistische Frührenaissance erst bevor. Wer allerdings näher schaut, sieht da und dort das herandrängende Neue durchscheinen, erst als gnomenhafter Einbruch der Realität in Nebendingen, dann als Drängen zum nahsichtigen Naturbild, auch als das Eindringen einer Beruhigung, die beim Meister der Heures de Rohan bis zu wilden Schmerzausbrüchen führt. Gegen das Ende der Zeitgrenze zerstören die Vorboten, ja schon die großen Pioniere der neuen Zeit in Florenz, in Dijon, in den Niederlanden die schöne Einheit des idealisierenden Wunschbildes einer aristokratisch erlesenen Lebensform immer rücksichtsloser.

Die Wahl Wiens als Ausstellungsort hat sich ausgezeichnet bewährt. Schon eindrucksmäßig verschmilzt ihr Thema mit der Atmosphäre einer Stadt, deren Bild immer wieder durch die Spätphasen der großen Stile geprägt wurde. Dazu hatte Wien als Schatzkammer des Habsburgerreiches selbst eine Fülle kostbarsten Gutes beizutragen; die Länder des heutigen Österreich – Wien selbst vor allem – hatten an der Internationalen

Gotik und dem Weichen Stil stärksten Anteil genommen. Aus Eigenem konnte auch die Lücke geschlossen werden, die durch die Weigerung Prags, sich zu beteiligen, gerissen wurde. Böhmen ist sogar durch seine Schönen Madonnen und die illuminierten Handschriften der Prager Wenzels-Werkstätte besonders glanzvoll vertreten. Köln hat sich etwas sparsam und nicht ganz seiner großen Rolle entsprechend beteiligt, Frankreich dafür um so großzügiger; aus den durch die Revolution grausam dezimierten Beständen an Malerei und Plastik dieser Epoche sowie von den Handschriften wurde eine hohe Zahl einzigartiger Stücke nach Wien geschickt. In fast unverständlicher Weise hat sich Italien der Möglichkeit beraubt, zu demonstrieren, wie sich in der Toskana schon gleich nach 1400 ein großartiges Neues den Weg bahnte: Jacopo della Quercia, Brunelleschi, Fra Angelico, Masaccio, Gentile da Fabriano sind gar nicht anwesend, andere Meister nur andeutungsweise. (Auch die Schweiz hat übrigens die Chance einer besonders ehrenvollen Vertretung versäumt: die Solothurner Erdbeeren-Madonna fehlt.) So liegen die wenigen Werke der Florentiner Plastik wie erratische Blöcke in der Ausstellung. Für die genußvolle Geschlossenheit der Schau bedeutet dies eher einen Vorteil; die Erkenntnis der europäischen Möglichkeiten «um 1400» aber wird dadurch entscheidend geschmälert.

Doch auch ohne die toskanischen Revolutionäre bietet die Epoche eine Überfülle des Herrlichsten. Zu den fortwährenden kirchlichen Aufgaben der Altäre, Andachtsbilder, Cathedralplastiken, Glasgemälde, des Kirchengewerks, der liturgischen Bücher treten die privaten, die Stundenbücher, die Reisealtäre, die ersten Bildnisse, die Chroniken und wissenschaftlichen Werke, vor allem aber jene Aufträge, in denen der spätmittelalterliche Adel eine märchenhaft überhöhte Selbstdarstellung schuf: die Bildteppiche, die illuminierten Romane, die Minnekästchen, die Prunkwaffen, die Medaillen, die Goldschmiedearbeiten von höchstem Raffinement, wie der «Royal Gold Cup» aus dem Besitze des Duc de Berry oder die Goldmailkette des Hohenloheschen Hauschmucks. Die Internationalität des Stils und der Reichtum seiner lokalen Ausformungen schaffen in dieser Wiener Schau das Bild einer europäischen Gesamtkultur von seltener Ausbreitung der ästhetischen Verfeinerung. Heinz Keller

Pariser Kunstchronik

Es war kein Zufall, wenn die Galerie Jeanne Bucher, eine der lebendigsten Galerien von Paris, das Jahr mit einer Ausstellung fast nur ethnographischen Charakters begann. «Sculpture monumentale d'Océanie» war der Titel dieser außerordentlichen Sammlung von den Neuen Hebriden und Neuguinea, welche sicher nie mehr in so zahlreichen Werken auf einmal zu sehen sein wird. Schon aus dem sorgfältig verfaßten Katalog (Christian Zervos, Pierre Loeb, Tristan Tzara und Marcel Evrard) konnte man entnehmen, daß diese Ausstellung keineswegs als nur ethnographisches Dokument oder als nur exotisches Kuriosum aufzufassen sei, sondern, daß der Hauptakzent dieser Schau einerseits im universellen Wert dieser Kunstwerke lag, andererseits aber den heutigen Künstlern wenn auch keine Antwort auf ihre Probleme, so doch mindestens einige Richtlinien für ihr oft nur auf sich selbst bezogenes Schaffen bedeuten könne.

Die «Chefs-d'œuvre de l'Art Mexicain, des temps pré-colombiens à nos jours» im Petit Palais waren vielleicht insofern eine weniger überraschende Ausstellung, als das Musée d'Art Moderne schon vor zehn Jahren Werke der mexikanischen Kulturen gezeigt hat. Die diesjährige Schau erschien aber wegen ihres viel größeren Umfanges (2100 Werke) und wegen des immer reger werdenden Interesses, das die Künstler den alten Kulturen und besonders der Bildhauerei entgegenbringen, als ein besonderes Ereignis.

Nebst anderen Ausstellungen rein ethnographischen Charakters (Kunst des Tschad in einem Seitenflügel des Grand Palais und den «Trésors d'Art Coréen» im Musée Cernuschi) gab es dieses Jahr viele Kundgebungen, die auf die großen Meister der Jahrhundertwende, aber auch auf die Zeit des Surrealismus und Dadaismus und deren Auswirkungen bis heute zurückwiesen.

Die Ausstellung «Les Fauves» in der Galerie Charpentier brachte eine reiche Kollektion von 150 Gemälden, wobei nicht nur die Begründer dieser Bewegung: Braque, Derain, Dufy, Friesz, Marquet, Matisse, Van Dongen und Vlaminck, ausgestellt waren, sondern viele ihrer französischen Zeitgenossen, wie Camoin, Signac, Valtat und andere, die hier mit einigen auf ihre farbbefreienden Theorien antwortenden Ausländern vereinigt waren. Die deutschen Maler der «Brücke», Kirchner und Schmidt-Rottluff, und die beiden Russen des «Blauen Reiters», Jawlensky und Kandinsky, unterschieden sich hier in ihrem Farbtemperament und Geist besonders von ihren



1 Otto Freundlich, Komposition, 1933. Bronze. Galerie Claude Bernard, Paris

Photo: Luc Joubert, Paris

französischen Freunden. Wenn auch kaum gleichwertige Bilder gezeigt wurden, so daß man über Einzelwerke kein Urteil fällen durfte, so war diese Manifestation doch sehr interessant, weil sie sich auf die kurze Dauer des Fauvismus als Gruppenbewegung und speziell auf dessen Entstehungsjahr 1905 beschränkte und so von kulturhistorischer Bedeutung war.

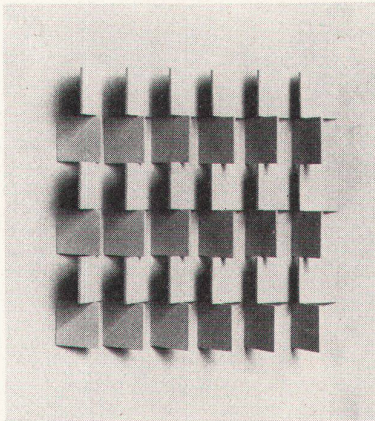
In der Galerie Mollien des Louvre, wo künftig wechselnde Ausstellungen stattfinden sollen, konnte man von Braque eine leider nur sehr unvollständige Auswahl seines Werkes sehen. Etwa 50 Gemälde, nicht die wichtigsten, einige Skulpturen, einige Wandteppiche und Kirchenfenster und eine bescheidene, etwas leblose Rekonstruktion seines Ateliers konnten Braques Größe niemals wiedergeben.

Viel vollständiger war die Ausstellung Jean Arps im Musée d'Art Moderne (zurzeit in Basel), wo Paris endlich eine umfassende Übersicht über Arps künstlerisches Werk geboten wurde. Es waren Werke aus allen Schaffensperioden vertreten. Von der Zeit des «Blauen Reiters» und «Sturmes» an, über die Dada-Epoche in Zürich und die des Surrealismus in Paris bis zu den späteren Ausstellungen abstrakter Kunst «Cercle et Carré» und «Abstraction – Création» konnte man die immer ähnlichen Formenprobleme Arps in ihrer ganzen Einheit entdecken.

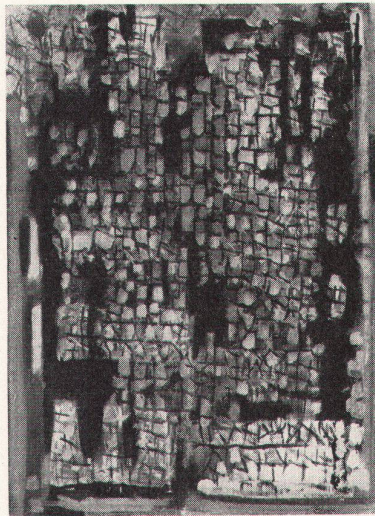
Das Musée d'Art Moderne hat dieses Jahr die Säle für die Bildhauerei neu eingeräumt und dabei noch viele erstmals ausgestellte Plastiken gezeigt. Die Galerie Claude Bernard stellte kürzlich zwei Monumentalskulpturen von Otto Freundlich aus, die der Künstler leider nicht zu seinen Lebzeiten in Bronze gießen konnte. Wahrscheinlich sind es die größten abstrakten Bildhauereien, die vor dem Kriege verwirklicht wurden. Wie überall in den letzten Jahren häuften sich auch in Paris die Plastikausstellungen in vermehrtem Maße: in der Galerie de France der Grieche Coulentianos, in der Galerie Jeanne Bucher Hajdu, bei Facchetti Kemeny, in der Galerie Roque der Schweizer Antoine Poncet, in der Galerie Karl Flinker Kricke; was aber besonders auffällt, sind die zahlreichen bildhauernden Maler, wie Riopelle in der Galerie Dufour, dessen bronzene Formen noch etwas weich wirken, die bemalten Naturelemente Appels, dessen Skulpturen eher an Bilder mit dreidimensionalem Hintergrund erinnern, aber auch die überaus geschickt und sehr zart geschnittenen Schiefertafeln eines Ubac in der Galerie Maeght, dessen Reliefs ja schon zu Beginn seines Schaffens durch ihre Plastizität aufgefallen sind.

Unter den zahlreichen Surrealisten, die man dieses Frühjahr sehen konnte, ist Max Ernst in einer besonders schönen Ausstellung in der Galerie du Point Cardinal zur Geltung gekommen. Für Man Ray, der schon etwa zwanzig Werke in der Galerie Rive Droite ausgestellt hatte, ist nun zu seinem siebzigsten Geburtstag eine große Photoausstellung in der Bibliothèque Nationale veranstaltet worden, wobei man auch seine berühmten «Aerographien», «Rayogrammes» und «Poèmes-objets» usw. zu sehen bekam. Neben dem «Hommage à Marcoussis» in der Galerie Kriegel konnte man die heute in ihrem Ausdruck erneuerten Surrealisten wieder neu entdecken: André Masson (Galerie Louise Leiris), Victor Brauner (Galerie Rive Droite) und Miró (Galerie Maeght), dem jetzt im Musée d'Art Moderne eine große Ausstellung gewidmet ist. Im Musée Galiéra fand eine Retrospektive der beiden Maler Labisse und Couteau und des noch halb surrealistischen, von Germaine Richier und Giacometti beeinflussten Bildhauers Couturier statt.

Die heutige Weiterführung dadaistischer Tendenzen erkennt man in den mannigfachen Ausstellungen der sogenannten «Nouveaux Réalistes», die, obschon offensichtlich «quarante degrés au-dessus de Dada» (so hieß ein Manifest dieser Gruppe), sehr stark an manche Ideen ihrer surrealistischen Vorgänger erinnern.



2



3

Hugo Demarco, *Interrelations de six mouvements*. Galerie Denise René, Paris

3 Roger Bissière, *Château en Espagne*, 1962. Galerie Jeanne Bucher, Paris

Photo: 3 Luc Joubert, Paris

Eine der meistumstrittenen Darbietungen war wohl die vom Konservator des Musée des Arts Décoratifs, François Matey, angeregte Ausstellung «Antagonismes II: l'Objet». Das Ziel dieser Manifestation war, den Gegenständen unserer Umwelt einen neuen Stil zu geben und sie, so verschiedenartig die Künstler sich auch ausdrücken, gerade durch die heutigen Maler und Bildhauer der modernen Ästhetik anzupassen. Eigenartigerweise erinnerten die «barocken» Formen gewisser Objekte eher an die Stilmerkmale der Jahrhundertwende. Auf dem Gebiete der konstruktiven abstrakten Kunst wurde mit der großen Schau «Structures», in der Galerie Denise René von den Pionieren dieser Richtung bis zu deren heutigen Adepten, insgesamt 65 Künstlern, ein ziemlich umfassendes Panorama geboten. Durch

die Gegenüberstellung der verschiedenen Generationen ersah man die Fortdauer dieser Richtung, wenn auch bei der jüngeren Generation eine gewisse Gefahr der Systematisierung aufgefallen ist. Die Ausstellungen in der Galerie Hautefeuille, wo man abwechslungsweise Werke von Careno, Breuer, Folmer, Gorin, Leduc, Luc Peire und Thépot sehen konnte, und die auffallenden Einzelschauen Baertlings und der poetischen Sonia Delaunay in der Galerie Denise René, von Mortensen und Vasarely in der Galerie Le Point Cardinal bestätigen eben diese Kontinuität, die einem auch im Saal der Konstruktivisten des Salon des Réalités Nouvelles besonders stark aufgefallen ist.

Nebst den zahllosen Versuchen der «Nouvelle Figuration» eines Dufour und Kallos in der Galerie Pierre Loeb, eines Rebeyrolle in der Galerie Schoeller und eines Aguayo in der Galerie Jeanne Bucher, der einerseits figürlich gewordenen abstrakten, andererseits abstrakt gewordenen figürlichen Maler, erscheinen einem die viel bestimmteren Ausdrucksarten eines Louttre, Mihailovitch, Moser, Nallard, besonders aber des meist «definierten» Bissière in der Galerie Jeanne Bucher (dessen Ausstellung eines der wichtigsten Ereignisse zu sein scheint), von Marfaing in der Galerie Claude Bernard und von Tal Coat bei Maeght als die persönlichsten und sicher auch bedeutendsten der Saison.

Wenn dieses Frühjahr schon anerkannte Werte besonders zur Geltung gekommen sind – ich denke an den in Paris etwas vernachlässigten Borès und dessen Ausstellung in der wiedereröffneten Galerie Louis Carré, noch viel mehr aber an den unvergleichlichen Picasso, dessen letzte Bilder aus Vauvenargues (1959–1961) durch seine herrlich leuchtenden Farben und seine immer noch direktere Maltechnik besonders neu auf uns gewirkt haben –, so ist es keineswegs ein Einwand gegen die jungen Künstler. Gerade die beiden wichtigsten Salons von Paris, der Salon des Réalités Nouvelles und der Salon de Mai, boten uns die Gelegenheit, einen Überblick über die verschiedenen Tendenzen der Gegenwart zu gewinnen. Der Salon des Réalités Nouvelles hat dieses Jahr eine sehr günstige Formel angenommen, wonach jeder Maler drei Werke aus verschiedenen Entwicklungsstufen zeigen sollte. Die Bildhauerei hat sich dieses Jahr besonders auf monumentale Werke beschränkt. Im Gegensatz zu diesem sich durch gleichbleibende Qualität auszeichnenden Salon stand diesmal der viel variierte Salon de Mai, der gerade durch den Einschluß der «Nouvelle Figuration» die Einheit seiner Wahl bewußt gestört hat. Jeanine Lipsi

Zeitschriften

Graphis. Sonderheft Nr. 100

Diese internationale Zeitschrift für Graphik und angewandte Kunst stellt ihr hundertstes Heft unter das Zeichen der Sonne, «weil sie der Quell des Lichtes, der Wärme und damit alles Lebens ist, und sich wohl mit keinem andern Begriff so mannigfaltige bildliche Darstellungen verknüpfen», wie der Herausgeber Walter Herdeg in seiner kurzen Einführung schreibt. Und diese Huldigung wird von allen Seiten an das mächtige Gestirn herangetragen: Armin Kesser schreibt über die globale Verbreitung der solaren Kulturen, William B. McDonald aus London über christliche Sonnensymbolik, G. F. Hartlaub, Heidelberg, über die Sonne in der Bildersprache der Alchemie, und erst nach diesem Auftakt wird ihr Bild in Wirtschaftsschildern, in der Graphik, in der Malerei und der Kinderzeichnung von berufenen Autoren wie Willy Rotzler, Manuel Gasser, Henri Guillemin, Reinhold Hohl und anderen weiter verfolgt. Es ist hier nicht der Raum, dieses 148 Seiten starke Heft, dessen Hauptgewicht auf den unzähligen Abbildungen und Beilagen liegt, bis in die Einzelheiten zu würdigen. Es bildet ein einzigartiges Dokument, das inzwischen auch in Buchform (ohne die Inserate) herausgekommen ist und das die den Verlegern Amstutz & Herdeg eigene Umsicht und Sorgfalt in der Sammlung und Verarbeitung des reichen Materiales bestätigt. Im Beitrag über die Sonnendarstellung in der modernen Malerei wäre man gerne noch Munch begegnet, der, ein nordischer Gegenpol der provenzalischen Sonne Van Goghs, das über dem Meere aufgehende oder versinkende Gestirn in vielen bedeutenden Bildern und schließlich im «Lebensfries» dargestellt hat.

kn.

Bücher

James Johnson Sweeney und Josep Lluís Sert: Antoni Gaudí

191 Seiten, 180 schwarzweiße, 13 farbige Abbildungen

Arthur Niggli, Teufen AR 1960. Fr. 51.50

In Spanien, besser gesagt in Katalonien, galt Antoni Gaudí schon zu seinen Lebzeiten als großer Mann der Architektur. In Mitteleuropa ist er im Zusammenhang

Aarau	Aargauer Kunsthau	Die Entdeckung der Alpen in der Malerei	24. Juni – 19. August
Basel	Kunsthalle	Die Kunst Neu-Guineas	28. Juli – 16. September
	Museum für Völkerkunde	Formosa. Handwerk und Kunst	20. Mai – 31. August
	Museum für Volkskunde	Volkstümliche Klosterarbeiten	1. März – 15. September
	Galerie d'Art Moderne	26 konkrete Künstler	14. Juli – 27. September
	Galerie Beyeler	Le Cubisme Altpersische Kunst	1. Juni – 10. September 1. Juli – 10. September
Bern	Kunstmuseum	Bernische Kleinmeister	Juli – 15. September
	Kunsthalle	Francis Picabia – Leslie, Rauschenberg, Johns, Stankiewicz	7. Juli – 2. September
	Klipstein & Kornfeld	Joan Mitchell	21. Juli – 25. August
	Galerie Verena Müller	Hans Jegerlehner	18. August – 9. September
	Galerie Schindler	Ernst Faesi – A. Zürcher	11. August – 31. August
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Jürg Schoop	22. Juli – 18. August
Genève	Athénée	60 ans de peinture française de 1900 à 1960	13 juillet – 18 septembre
	Galerie du Perron	Jean Arp	15 juin – 15 septembre
Heiden	Kursaal-Galerie	Walter Sautter Werner Hofmann	15. Juli – 22. August 26. August – 30. September
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	1 ^{re} Biennale de la Tapisserie CITAM	15 juin – 15 septembre
	Galerie Bonnier	Masson – Beaudin – Kermadec – Riopelle	1 ^{er} juillet – 31 août
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Johannes Itten	25. August – 16. September
Luzern	Kunstmuseum	Roger Bissière	29. Juli – 23. September
	Galerie im Ronca-Haus	Olivier Debré	4. August – 12. September
Rorschach	Heimattmuseum	Ikonen (Sammlung Dr. S. Amberg)	22. Juli – 26. August
St. Gallen	Kunstmuseum	Sammlung Brandes, Berlin	18. August – 23. September
Solothurn	Galerie Bernard	E. van Anderlecht	23. Juni – 31. August
Thun	Schloß Schadau	Johann Ludwig Aberli	16. Juni – 16. September
	Galerie Aarequai	Hans Ittig	3. August – 5. September
Winterthur	Kunstmuseum	Die Graphiksammlung Richard Bühler	12. August – 23. September
	Galerie ABC	Graphik von Winterthurer Künstlern	6. August – 31. August
	Galerie im Weißen Haus	Albert Bosshard (1870–1948)	22. August – 26. September
Zug	Offizin Zürcher	Erich Krebs	2. August – 23. August
Zürich	Kunsthau	Sammlung Joseph B. Robinson 1840–1929. Werke europäischer Malerei vom 15. bis 19. Jahrhundert	17. August – 16. September
	Graphische Sammlung ETH	Oskar Kokoschka	1. Juni – 12. August
	Kunstgewerbemuseum	Neue Drucke von Eugene Feldman, Falcon Press, Philadelphia – Gestaltung mit konstruktiven Elementen	26. August – 30. September
	Galerie Beno	Schweizer Künstler	15. Juli – 4. September
	Galerie Suzanne Bollag	Contrastes IV	7. August – 18. September
	Galerie Wenger	Drei Photographen: Lucien Clergue, Edward Quinn, René Mächler	1. August – 31. August
	Galerie Wolfsberg	Cuno Amiet	12. Juli – 25. August
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