

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 50 (1963)
Heft: 5: Kantinen

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: 28.04.2025

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

Ausstellungen

Zürich

**Jacques Villon – Jean Bazaine –
Hans Hartung**

Kunsthau

9. Februar bis 17. März

Infolge organisatorischer Komplikationen, die durch die in der Schweiz durchgeführten, wirtschaftlich beabsichtigten «französischen Wochen» ausgelöst wurden, ergab sich aus drei an sich vollgültigen Einzelausstellungen eine Monsterveranstaltung von über fünfhundert Katalognummern. Neuer Anlaß für oberflächlichen Ausstellungsbesuch, der ja ohnehin um sich greift. Es wird nicht allzuviel Besucher gegeben haben, die jedem der ausgestellten Künstler einen Einzelbesuch widmeten. Trotz der mehr oder weniger unfreiwilligen Kopulation ergaben sich Zusammenhänge. Äußerlich bei Bazaine und Hartung, die im gleichen Jahr, 1902, geboren sind; Bazaine, Repräsentant französischer malerischer Tradition, Hartung, auf dem Boden der modernen deutschen Malerei der zwanziger Jahre gewachsen, durch menschliche Schicksale, die aufs höchste zu respektieren sind, in vorgeschrittenen Jahren dem französischen Kunstleben integriert, als künstlerischer Außenseiter zwar, aber von den maßgebenden Instanzen Staat, Künstler- und Kritikerschaft dem französischen Kunstbereich voll zugerechnet. Villon, eine Generation älter als Bazaine und Hartung, stand für sich allein. Alle drei aber – was man als bindend empfand – dem traditionellen Typus «Künstler» angehörend, der an rechtwinklige Leinwand, an gegebene Farben und deren Auftrag, an das isolierte Bild als optische Realisation von Erlebnis- und Gefühlsimpulsen glaubt. Ein Glauben, der heute keineswegs mehr selbstverständlich ist.

Daß von Jacques Villon innerhalb des Dreigespanns besonders starke Eindrücke ausgingen, bedeutete eine gewisse Überraschung. In der Geschichte der neuen Malerei steht Villon nicht in vorderster Reihe. Er besitzt nicht die Schlagkraft der großen Wegbereiter; er neigt – etwa in der Liebesswürdigkeit und Eleganz der Farbgebung – zu einfachem Effekt, er wechselt rasch die gestalterischen Mittel und läßt sich von dekorativen Möglichkeiten verführen. Aber angesichts des Überblicks über das gesamte Œuvre erscheinen diese Einwände als sekundär. Ist Villon vielleicht auch nicht mit dem Mark der primären Genialität ausgestattet, so hat er – wie uns

scheint – doch eine künstlerische Lebensleistung aufzuweisen, der Dauer beschieden sein wird, trotz offenbaren Schwankungen der Qualität, trotz öfters auftretendem Schematismus. Die Ausstellung ließ dies in Erscheinung treten: die Intensität der künstlerischen Persönlichkeit, die Schwankungen, die mit dem Wechsel der Mittel verbunden sind, und die Gefahr der Schablone. Es war sehr interessant, die verschiedenen Stadien zu verfolgen: die frühen Talentproben aus der Zeit bald nach 1900, in denen sich bei aller Anlehnung an Degas eine schon sehr selbständige Kraft ausdrückt; der Anschluß an den Kubismus des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts, der die Peinture nicht aufgibt; der Versuch einer Rückkehr zum Gegenstand in den zwanziger Jahren, bei dem Villon sich aber nicht von einem kubistischen Lineargerüst trennen will; die Bau- und Theaterbilder bald nach 1930 mit dreidimensionaler Abstraktion, in die anthropomorphe Liniengebilde eingefügt sind; schließlich die versuchte Synthese aus Landschaftsraum, Bau, menschlicher Gestalt und Linearstruktur, um die Villons Schaffen der letzten zwei Jahrzehnte sich dreht. Verbindend wirkt die Farbe, die von den zwanziger Jahren an um dieselben Töne kreist, verbindend der Sinn für Maß und Balance – «section d'or» wurde das bald nach 1910 genannt –, wobei es sich nicht um die Integrierung von approximativen Zahlenverhältnissen des Goldenen Schnittes, sondern um eine allgemeine Proportionierung handelt, die den explosiven Kräften eines Picasso oder Léger gegenübergestellt wurde. Jacques Villons Weg war in der Ausstellung durch typische und qualitativ ausgezeichnete Werke – auch der sehr attraktiven Graphik – dargestellt. Der Katalog mit vielen Dokumenten aus seinen schriftlichen Äußerungen bildet eine sehr anregende kleine Monographie.

Jean Bazaines künstlerischer Pendelausschlag ist weniger weit. Bazaine ist eine stillere Natur, bei der das künstlerische Denken, das bei Jacques Villon sehr bewegt ist, eine geringere Rolle spielt. Er verbleibt erstaunlich lang bei der figurativen Peinture, die den Gegenstand vereinfacht. Um 1930 steht er etwa René Auberjonois nahe. Ende der dreißiger Jahre beginnt dann der Umwandlungsprozeß. Zu den Elementen der Stillleben oder der Landschaft tritt die freie malerische Struktur. In den vierziger Jahren werden die Farbskalen härter, die Strukturen fester, bis in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre eine neue, freie, flockige Malerei durchbricht – jetzt wirklich kompakt bewegte Form, ein einheitliches, großartiges Flackern von Farbe, Leuchten, Weiß, Blau, Rot. Es ist, als

werde mit anderen technischen Mitteln weitergeführt, was Claude Monet am Ende seines Lebens begonnen hatte. Von hier aus gesehen, gehören die flockig bewegten Naturvisionen Jean Bazaines, die in den letzten fünf bis sieben Jahren sein malerisches Hauptthema bilden, zu den Meisterwerken französischer malerischer Tradition. In Bazaines Œuvre erscheinen sie als nach langer Arbeit erreichtes Ziel, mit dem auch die Suche nach Darstellung des Lichtes, von der Bazaine in seinen Schriften so viel spricht, ihre Realisierung erreicht.

Mit Hartung trat der Betrachter in eine andere Welt. Die Ausstellung, die den gesamten Schaffensbogen Hartungs umspannte, begann mit erstaunlichen Frühwerken. Zunächst Landschaftliches und Figürliches aus dem Beginn der zwanziger Jahre, teils mit Anklängen an Nolde, aber in festerer malerischer Ausdrucksweise. Daneben, aus der Mitte dieses Jahrzehnts, Zeichnungen, die unmittelbar zur Abstraktion führen, scheinbar kalligraphisch bedingt, jedoch Versuche, mit Kreisbildungen und anderen geometrischen Fragmenten die Möglichkeiten des Ungegenständlichen zu erkunden. Der Linienzug, die Handschrift ist eher weich, die Linien selbst im Kontur verschwimmend; aber man spürt vor der Folge der Blätter den künstlerischen Willen, der die Gebilde belebt. Linearer Ausdruck weniger im Sinne dessen, was man als deutsche Linien Sprache bezeichnet, als im Sinne chinesischer Schrift. Hartung nahm damals vieles von dem vorweg, was heute bei groß und klein Übung geworden ist. In den Bildern und Blättern aus den dreißiger Jahren – nach Fixierung außerhalb Deutschlands und endlich in Paris – bewegen sich die Versuche in surrealistischer Richtung. Nicht direkt im Thematischen, sondern im dreidimensionalen Aufbau von Räumen, in denen sich merkwürdige Phantasiegeschöpfe bewegen. Auch hier ist die künstlerische Qualität hoch. Von französischen Zügen ist so gut wie nichts zu sehen. Aus jenen Jahren stammen auch Collagen und eine Eisenskulptur, die an Gonzales denken läßt.

Auf die große Lücke, die durch den Krieg bedingt war, folgt Hartung, wie ihn der Kunstfreund von heute kennt. Wirkungsvolle Zeichen von innerer Monumentalität und Dynamik, Schriftbilder einer europäischen Großkalligraphie, die – mit der Gefahr einer gewissen Monotonie – Hartungs künstlerisches Schaffen über ein Jahrzehnt hinweg bestimmt, das nun in merkwürdiger Selbstverständlichkeit ein Teil der französischen Bildwelt geworden ist. Bei aller Souveränität der formalen und malerischen Geste war bei den zahlreichen, ausgezeichneten Beispielen der Ausstellung eine gewisse

Glätte nicht zu übersehen. Die jüngste stilistische Wendung Hartungs, die mit einer maltechnischen Änderung Hand in Hand geht, war durch eine große Gruppe von Bildern vertreten, die nach 1960 entstanden sind. Zum großen Teil große Formate, farbig aufgehellt. Die kalligraphisch-dynamischen Balken treten zurück zugunsten von stark bewegten, gekurvten, meist dünnen, mit spitzem Pinsel gezogenen Faden- oder Schnurstrukturen, die sich überschneiden, ohne daß auf eigentliche Tiefenwirkungen gezielt würde. Die Fläche wird transparent, trotz tiefen dunklen Partien. Das Ganze optisch sehr suggestiv; aber auch hier fragt man sich, ob die innere Glätte der Erfindung wie der äußeren Faktur nicht die Gefahr der Leere in sich tragen. Auch der Katalog des Hartung-Sektors der Ausstellung – übrigens die bisher umfassendste aller bisherigen Ausstellungen des Künstlers – enthält interessante persönliche Äußerungen des Malers, die zum Verständnis, aber auch zur Kritik seiner künstlerischen Denkweise beitragen. H.C.

Max Ernst

Kunsthhaus

23. März bis 28. April

Mit einem Monat Abstand folgte auf Alberto Giacometti die Œuvre-Ausstellung Max Ernst. Bei allen gegenseitigen tangentialen Beziehungen zwischen beiden Künstlern repräsentiert Max Ernst einen völlig anderen Typus. Der Eindruck, der von seinem Schaffen ausgeht, läßt aber, was unmittelbare Ausstrahlung betrifft, analoge Züge erkennen. Beide Künstler, befreundet, haben verhältnismäßig spät den ihnen gebührenden Rang in der spirituellen und materiellen Schätzungsskala erreicht. Dies war bei Max Ernst um so merkwürdiger, nachdem er schon bald nach seinem Erscheinen in den zwanziger Jahren als höchst ursprünglicher, mit unerschöpflicher Phantasie begabter Maler erkannt wurde, der Ernst mit Spaß, Aggression mit Grazie, Lust mit Melancholie zu verbinden wußte. Bei der 1951 in Brühl und Darmstadt gezeigten umfangreichen Ausstellung und auch noch bei der Venezianer Biennale von 1952, wo er mit dem großen Preis für Malerei ausgezeichnet wurde, wirkten die Werke Max Ernsts merkwürdig rau und durch Doppelschichtigkeit gefährdet. Jetzt, zehn Jahre später in Zürich, war alles organisch zusammengewachsen, die Kontraste wie einer einzigen Quelle entsprungen. Patina oder generelle qualitative Steigerung gleichsam durch Induktion, die von der reichen Folge der großartigen, voll geglückten

Hauptwerke (großen und kleinen Formates) ausgeht?

Die Ausstellung selbst tat dazu das Ihre: die Auswahl der Bilder, von denen für die entscheidende Phase vor 1933 trotz Nazi-Razzia glücklicherweise das Wichtigste erhalten geblieben ist. Die Aufteilung in Entwicklungsgruppen, die Einbeziehung von Plastik und Illustration, bei der Max Ernst durch die Holzstich-Collagen – eigentlich sind es Montagen – ganz neue Wege eröffnet hat, war ausgezeichnet. Der Aufbau der Ausstellung war primär das Werk Gert von der Ostens, des Generaldirektors des Kölner Wallraf-Richartz-Museums, wo die Ausstellung zuerst gezeigt worden ist. Schon bei der Konzeption wirkte Direktor Wehrli mit, der dann für Zürich wertvolle Zusätze aus schweizerischem Besitz gewinnen konnte, unter anderem das große Wandbild von 1934 aus der Zürcher Corso-Bar – der frühverstorbene Architekt E. F. Burckhardt hatte dafür den ausgezeichneten Rahmen gegeben –, dessen Erwerbung für Zürich dringendst zu erhoffen ist. Im Kunsthhaus war dieses künstlerische Gut sehr kultiviert, fast feierlich monumental dargeboten. Man genoß es; aber man konnte sich eines kleinen Lächelns nicht erwehren, daß Max Ernst – ewiger Dada-Max auch heute – so ernst präsentiert wird. In Köln war es ähnlich, als ihm von der Stadt die Stephan-Lochner-Medaille verliehen wurde, die an das Wirken eines Antipoden und frommen Mannes erinnert. Faszinierend wie vor vierzig Jahren, zu sehen, wie die neue Bildwelt Max Ernsts um 1920 entsteht. Die Zündung geschieht durch das, was Max Ernst von Dada in Zürich, von Arp und von da aus von Picabia oder Marcel Duchamp erfuhr. Auch Chirico trat in seinen Gesichtskreis. Offene Augen konnten schon gleich nach Kriegsende, 1919 auch in Deutschland, kennenlernen, was im avantgardistischen Kunsteuropa sich ereignete! Die Anfänge Max Ernsts sind in der zeichnerischen und farbigen Darstellung primitiv. Aber sie treffen, allerdings ohne Lärm, ins Schwarze, realisieren Traumvorstellungen, Assoziationen und Dissoziationen. Der Weg führt unmittelbar von Dada zum Surrealistischen, das geboren wird, ehe sich Breton, Max Ernst und die anderen zu einer Gruppe zusammenschließen. Rasch entwickelt sich eine «écriture personnelle», in der etwas von der Atmosphäre des 19. Jahrhunderts mitschwingt. Der Einfallsreichtum kennt keine Grenzen. Die Bilder – von der Zeichnung bis zum großen Format des «mit Öl angemachten» Bildes – entstammen der inneren Vorstellung und ihrem spontanen Spiel, dem poetischen und ironisch-zynischen Kombinieren – zum großen Teil also dem Denken,

denn diese Vorgänge sind Denkprozesse bald logischer, bald unlogischer Natur. Also doch Funktion der Ratio? Selbstverständlich – aber nicht die Ratio, die sich im Konstruieren oder Grübeln verwirklicht, sondern die Ratio, die sich in organischen Schaffensvorgängen auswirkt. Bei aller Heimtücke vieler surrealistischer Gestaltungen – so scharf bildnerisch geschossen wird, so sicher vermeidet Max Ernst sowohl Penetranz wie pseudoliebliches Biedermeiertum oder psychoanalytisch unterbautes Idyll. Man bewundert den «Phönix», der in den starken Wandlungen von vier Entwicklungsjahrzehnten immer wieder in neuen Gestalten und Gesichtern erscheint. All dies wäre nicht möglich, wenn Max Ernst – was fälschlicherweise immer wieder bezweifelt wird – nicht ein geborener Maler wäre. Nicht der Mann mit dem kosenden oder rasenden Pinsel und mit der stillen oder lauten Leidenschaft für die malerische Nuance. Max Ernst hat Kunstgeschichte studiert und von da aus Kontakt mit der bildenden Kunst gefunden. Als Maler ist er Autodidakt. Wie angeboren und natürlich ihm das Malen war, geht aus zwei kleinen Täfelchen der Ausstellung hervor, die – wenn das Datum stimmt – 1909 entstanden sind. Max Ernst war damals 19 Jahre alt. Die beiden Täfelchen sind mit zeichnerisch breitem Pinsel mit dickem Farbauftrag gemalt, linker Sezessionismus. Durch verschiedene Quellen vermittelt, folgen Reminiscenzen an Futuristisches und Kubistisches. Es ist nicht die Bravour eines Picasso, nicht die malerische Faust eines Léger, eher eine Analogie zum frühen Chagall. Neben den dadaistisch-präsurrealistischen farbigen Zeichnungen und Aquarellen läuft die Entwicklung zu flach aufgetragenen Grautönen – Beispiel: «Rendez-vous des Amis» von Ende 1922 –, sehr unfranzösisch in der Technik. Gleichzeitig verwandeln sich die Grautöne in innerlich bewegte Farbe. Das Ergebnis sind die Wald-, Horden- und Vogelbilder der Jahre 1926 und 1927, in denen Max Ernst als eigentlicher Maler geboren worden ist. Sie leben heute in ihrer Kraft wie eh und je und gehören zu den primären Beispielen der modernen Malerei. Als echter Maler bereichert Max Ernst auch die malerische Technik und legt das Fundament für seine Wandlungen im Lauf der bevorstehenden Jahrzehnte. Er konfrontiert flachen, mit dem Pinsel aufgetragenen (nie pastosen) Ton mit Partien, die mit anderen Instrumenten geschabt und ausgespart sind, und mit Teilen, die sich bis zur Relieferung erheben, in die modellierend eingegriffen wird. All dieses erwächst aus dem Sinn für Farbe als Materie wie als Ton. Und aus dem Sinn für das Ineinanderspielen von Tonwerten, die das einzelne Bild-

element ebenso bestimmen wie den kompositionellen Aufbau, die Flächen, das Plastische wie auch das Dreidimensionale, das Räumliche. Von hier aus geht Max Ernst seinen Weg als Maler zu den von Henri Rousseau angeregten exotischen Landschaften mit surrealistischem Figurenwerk und bis zu den jüngsten Werken: Die «Hochzeit von Himmel und Erde», ein Bild, das den leuchtenden Himmelsball der früheren Waldbilder in frei gemalte Räumlichkeit stellt.

Neben dieser Entwicklung stehen die Plastiken, die zum Teil sehr stark von präcolumbischen Werken bestimmt sind. Die Freundschaft zu Alberto Giacometti ist ablesbar auf der schönen Hochreliefplatte «Der gedeckte Tisch» und an Volumen, die Max Ernst aus Gletschersteinen in Maloja im Haus der Familie Giacometti geschliffen hat: «objets trouvés» plus künstlerische Transformation. Der Surrealismus ist oft totgesagt worden. Die Skepsis ist gewissen surrealistischen Spielereien aus jüngster Zeit gegenüber angebracht. Ihnen gegenüber ist es gut, an Max Ernsts Definition in einem Zürcher Ausstellungskatalog von 1934 zu erinnern: «Wenn man von den Surrealisten sagt, sie seien Maler einer stets wandelbaren Traumwirklichkeit, so darf das nicht etwa heißen, daß sie ihre Träume abmalen (das wäre deskriptiver, naiver Naturalismus) oder daß sich ein jeder aus Traumelementen seine eigene kleine Welt aufbaue, um sich in ihr göttlich oder boshaft zu gebärden (das wäre Flucht aus der Zeit), sondern daß sie sich auf dem physikalisch und psychisch durchaus realen (surrealen), wenn auch noch wenig bestimmten Grenzgebiet von Innen- und Außenwelt frei, kühn und selbstverständlich bewegen, einregistrieren, was sie dort sehen und erleben, und eingreifen, wo ihnen ihre revolutionären Instinkte dazu raten.» Mit den Schlußworten dieser Definition hat sich Max Ernst selbst charakterisiert. Der Surrealismus, der Hauptnenner seines Schaffens, ist bei ihm nicht zeitgebunden, sondern ein allgemeingültiges künstlerisches Prinzip. Hier liegt der Grund der Dauer seiner Werke.

Zu erwähnen ist noch der opulente Katalog der Ausstellung mit ausführlichen autobiographischen Notizen Max Ernsts («Wahrheitsgewebe und Lügengewebe») sowie einer sehr anregenden aus persönlicher Naht entstandenen Würdigung von Carola Giedion-Welcker. H.C.

Max Bill. Malerei und Plastik 1935 bis 1963

Gimpel & Hanover Galerie
15. März bis 16. April

Das Besondere dieser unter Mitwirkung des Künstlers disponierten Ausstellung war der unmittelbare Zusammenklang von Skulptur und gemaltem Bild, die gegenseitige Ergänzung, die gegenseitige Steigerung. Mit dem inneren (und materiellen) Gewicht der Granitskulpturen vereinigte sich das Leichte, Schwebende der Bilder, bei denen die hellen, zarten Töne eine große Rolle spielen. Ein Teil der Bilder (vom Diagonaltyp) hing hoch, gleichsam schwerelos nach oben geglitten und trotzdem optisch in Relation zu den Volumen und Umrissen der Skulpturen, zu denen sich Überschneidungen ergaben. Die gemeinsame formale Übersichtlichkeit ließ die Unruhe des teils durch große Fenster zur Straße hin geöffneten Raumes nahezu verschwinden. Obwohl bei einigen Bildern, wie mehrfach bei Bill, merkwürdige Farbkombinationen auftreten – fast wäßrig helles Grün, helles Lila oder Orange –, die vermutlich nicht nur mein Auge irritieren, muß schon Gesagtes wiederholt werden: so einfach der Aufbau der geometrisch bedingten Elemente scheint, so geistreich ist er im Spiel der Varianten. Vor allem ist er von natürlichster Klarheit, und wenn der Betrachter einen Gedanken oder ein Prinzip sucht, so entpuppt sich die vom Bild realisierte Idee immer als ein optisches Phänomen, das doppelt erfaßbar ist: als unmittelbares, vor dem Betrachter stehendes Faktum oder als Beziehungsspiel von Farbe und Form, in dem sich Bewegung manifestiert. In diesem Beziehungsspiel spielt die Diagonalstellung eines Teils der Bilder deshalb eine besondere Rolle, weil – im Anschluß an einige Beispiele bei Mondrian – fragmentarische Vierecke usw. entstehen, die das Bild nach der Unendlichkeit des Raumes zu öffnen. Ein Umstand, der die optische Aktivität des Betrachters auf natürliche Weise in Bewegung setzt. Von besonderer Sensibilität wieder eine Reihe von Bildern kleinen Formates mit dunkelfarbigen geometrischen Akkumulationen und Konfrontationen groß- und kleinflächiger Partien. Streng, mit viel Rationalität, aber voll geheimer Poesie. Hauptakzent der Ausstellung waren die von Michele Antonini, Bellinzona, mit höchster Perfektion, aber auch mit vollem Verständnis ausgeführten Granitskulpturen nach früheren plastischen Konzeptionen Max Bills. Überraschend die Übertragung von den früheren Materialien (Gips, Kunststein usw.) in das Urgestein, bei dem der innere kristallinische Aufbau optisch außerordentlich stark mitspricht. Die konzipierte Form,

die man, von einigen Ausnahmen abgesehen, bei Bill gewohnt ist, in neutralem Material ohne eigenes Leben zu sehen, tritt in eine neue Dimension ein, die wir etwa von ägyptischen Meisterwerken der Plastik (und übrigens auch beim formvollendeten ägyptischen Gerät) her kennen. Um es paradox auszudrücken: Findlinge aus der Zukunft. Phantastisch in der Wirkung die verhältnismäßig dünnen, gewölbten, flüssigen Flächen, die in der Granitausführung trotz des perfekten, spiegelglatten Schiffs, der mit Hilfe von neuen Apparaten hergestellt werden konnte, etwas von Urbewegung und Urform besitzen. Die Ausstellung enthielt auch einige Metallplastiken, unter anderem die aus dem Jahr 1938 stammende «Konstruktion aus dreißig gleichen Elementen» (in einer Stahlausführung von 1959), die in Montreal in der Dimension von 300 m Ausladung ausgeführt werden soll.

H.C.

Rolf Meyer

Galerie Läubli
12. März bis 6. April

Daß der Luzerner Rolf Meyer seit Jahren in Florenz lebt und arbeitet, gehört zu den Begleitumständen, aus denen sich seine künstlerische Haltung deuten ließe, die die sinnlichen Bezüge zur sichtbaren Wirklichkeit aufrechterhält und fruchtbar macht: gälte es, Ahnen zu nennen, so könnte man ebensogut aufs italienische Trecento (mit Simone Martini oder Andrea da Firenze) verweisen wie auf Auberjonois oder – im Hinblick auf die Stillleben mit Gefäßen, die in den letzten Jahren dominieren – auf Morandi. Vor dem Hintergrund etwa der Trecento-Freskenmalerei scheint Rolf Meyer (zu dessen schönsten Realisierungen nicht zufällig einige Fresken in innerschweizerischen Schulhäusern und Kirchen gehören) dem europäischen Erbe in ähnlicher Unmittelbarkeit und Selbstverständlichkeit verpflichtet wie ein Chirico, dessen magische Platzarchitekturen schließlich auch im Zusammenhang mit dem italienischen Manierismus seit Tintoretto gesehen werden können. Freilich sagt diese gerade auf italienischem Boden selbstverständliche Assimilierung europäischen Erbes in keinem Fall etwas über die künstlerische Bedeutung aus. Meyers naives Verhältnis zur sichtbaren Erscheinung des Menschen und der Dinge, die in seltsamer Verklärung erfaßt und mit präziser malerischer Kultiviertheit wiedergegeben werden, mag sich aus einer natürlichen Affinität zum Trecento erklären, das die mittelalterliche Verinnerlichung seiner noch hieratischen, spätgotisch verspielten Figuren mit dem Zau-

ber einer subtilen, aus dem Studium der Wirklichkeit gewonnenen malerischen Kultur beseelt: andererseits manifestiert sich darin etwas wie *Peinture naïve* – eine sich ihrer Reize allerdings höchst bewußte *Peinture naïve*. Kein Zweifel, daß, wo sich Verträumtheit und Raffinement die Hand reichen, die Gefahr des Vordergründigen besteht. Vollzieht sich diese ebenso reizvolle wie gefährliche Ehe auf der Ebene des Figürlichen, entlarvt sie sich fatalerweise sehr leicht in oberflächlicher Sentimentalität – und so steht die «Diana» an der Grenze des sentimental noch Zumutbaren – während sie sich auf ungegenständlichem Gebiet, wo sie nicht weniger häufig ist, ins Geschmackvoll-Unverbindliche retten kann. Meyers stupende malerische Kultur zeigt sich vorab in den tonigen Stilleben der letzten Jahre, in deren Zurückhaltung sich ein farblicher und formaler Reichtum entfaltet, der sich neuerdings gegenüber der unverkennbaren künstlerischen Substanz vordrängt. Der kostbare Schimmer, der über Gläser und Flaschen gebreitet wird, konzentriert sich in einer Reihe von Stilleben zu verselbständigten Akzenten, die wie die Glut farbigen Glases wirken: eine subtile Derbheit, die an Volkskunst, Bauernmalerei anknüpft und dabei in die Bereiche höchster malerischer Salonfähigkeit und Kultiviertheit vorstößt.

In einer schönen Reihe neuer Stilleben beschränkt sich Meyer auf die kühlen Farben der Kubisten und schafft durch die in die Fläche reduzierten, durch hell belassene Konturen bereinigten Formen das Klima geschmackvoller Abgeklärtheit. Der Reiz der Ausstellung: auf kleinem Raum eine repräsentative – durch eine Reihe schöner Zeichnungen ergänzte – Übersicht über Meyers Werk zu geben, dessen Versöhnlichkeit den intelligenten, aber polemischen und ausfälligen Ton des auf dem Prospekt mitgegebenen Begleittextes von Rolf Pestalozzi nicht ganz rechtfertigt: wenn Meyers Malerei als eine auch heute legitime Art künstlerischer Auseinandersetzung Berechtigung hat, heißt das noch nicht, daß sie gegenüber den «intellektuell blutarm wirkenden Abstrakten» alleinseligmachend ist. S.v.M.

Ernst Egli

Galerie Staffelei
9. bis 28. März

Eglis Malerei, die vor allem in den kleinen Formaten eine zarte Vielfalt an farblichen und stofflichen Reizen entfaltet, befriedigt, wenn man die unablässigen Anspielungen an Klee, Bissière, Manessier oder Bertholle übersieht und sich mit

dem zurechtfindet, was vorliegt: kostbare, höchst geschmackvolle Kleinkunst, ganz zu der auf moderne Wohnlichkeit zurechtgemachten Galerie passend. Kein Blatt, dem man nicht eine subtile Musikalität, einen diskreten Reichtum an farblischem und formalem Reiz, eine schöne Präzision der Formulierung zugeute halten könnte. Eglis teilweise äußerst reizvoll auf grobe Textilien gemalte, oft farbig, oft graphisch betonte Konfigurationen sind mit einer überdurchschnittlichen formalen Fertigkeit präsentiert, die einem den Aufenthalt in den Bereichen gediegenen und nuancenreichen Wand schmucks angenehm und unterhaltsam macht – solange man seine Ansprüche nicht auf die Höhe der als Zeugen aufgerufenen Meister des Geschmacks und der sich darin vollziehenden künstlerischen Wirklichkeitsbewältigung schraubt. Zweifellos ist Eglis Malerei nicht nur flache Dekoration: was sie einem an Geheimnisvollem bereithält, das verschlüsselt sie in reizvoll-vieldeutigen teppichhaften Geweben und rätselvollen Überlagerungen malerischer und zeichnerischer Strukturen, deren dekorativer Reiz in die Augen springt. Man ist dankbar für das unbestreitbar hohe kunstgewerbliche Niveau der ebenso heiter-versponnenen wie handwerklich subtilen Gefälligkeiten, die einem erwiesen werden. S.v.M.

Fritz Wotruba

Galerie Lienhard
März–April

Wotruba, in Wien 1907 geboren, lebte von 1938 bis 1945 als Flüchtling in der Schweiz. Er hat während dieser Zeit Anregungen empfangen, die ihm damals in Österreich nicht zugänglich gewesen wären, und es sind auch Anregungen von ihm ausgegangen. Mindestens temporär war er mit dem schweizerischen Kunstgeschehen verbunden.

Die heutige Kunstmeinung zählt Wotruba zu den starken Persönlichkeiten der ersten Reihe. Mit Recht. Er besitzt primäre künstlerische Sensibilität, originale Imagination und die ursprüngliche Fähigkeit, aus Form und Material jenes vibrierende Leben hervorzubringen, das Kunst genannt wird. Man vermeint, bei ihm den Hintergrund österreichischer Kunst des 18. Jahrhunderts und auch etwas von Klimt oder Schiele zu verspüren. Das heißt – wenn die Formulierung erlaubt ist – eine Synthese von Psychologischem und Dekorativem, was ein Grund sein mag, daß manche Kenner der modernen Kunst glauben, an Wotruba zweifeln zu sollen. Verständlich vielleicht auch angesichts der Grundthematik.

Auch in der Lienhardschen Ausstellung trat die figurative Grundtendenz der plastischen Realisierung Wotrubas deutlich in Erscheinung. Figurativ eben im Sinne von Barockplastik oder der Bildnerie des österreichischen Jugendstils. Andererseits ist der Trieb zur Abstraktion nicht weniger primär. So stehen die Gestalten zwischen den Feuern. Einmal menschliche Gebilde in der Reduktion auf geometrische Einzelteile, dann als äußerste Grenze ägyptisch-antisch infizierte, aus Bausteinen geformte abstrakte Stelen, in denen der menschliche Körper geistert, bis zum Ausschreiten, bis zur psychologisch pointierten Kopfhaltung, ja bis zu fehlenden Armen, die der Betrachter in seiner Phantasie ergänzt. Oder etwa ein Kopfgebilde aus mehr oder weniger geometrischen Einzelteilen, deren Fugen zu Augenschlitzzen und dessen senkrechter Graben zur Region der Nase wird. Das ist alles mit außergewöhnlicher Geschicklichkeit gemacht, einfallsreich im Thematischen und in der formalen Realisierung, mit subtilem Empfinden für das Leben des Materials und die Details der Halbzufälle. Aber es ist mehr als nur Geschicklichkeit. Es ist der ständige Versuch, zur Essenz der körperlichen Gestalt vorzudringen. Bei Arp mag dieser Trieb reiner und souveräner, vor allem aber heiterer sein. Bei Wotruba neigt er zum Dunklen, zum Flammenden (bei einigen Reliefs) und manchmal Doktrinären, wenn etwa bei der sehr kubischen «Liegenden Figur» von 1960 wieder die figurale Geometrisierung früherer Arbeiten aufgenommen wird.

Man kann Wotruba wegen seiner Bindung an die Menschengestalt neben Alberto Giacometti stellen – dann bemerkt man das Maß des Problematischen, fast des quälend Problematischen, durch das er sich von Giacometti unterscheidet. Aber die Konfrontation mit Giacometti – der weit allein und für sich steht – zeigt auch den Ernst, die Intensität, das Talent, die Unerbittlichkeit (bei aller geheimen österreichischen Erotik), mit denen Wotruba ans Werk geht. H.C.

Kimber Smith

Galerie Renée Ziegler
22. Februar bis 10. April

Kimber Smith, 1922 in Boston geboren – die Biographie verzeichnet ein jahrelanges fachliches Studium der Malerei Ende der vierziger Jahre –, gehört zu jenen amerikanischen Malern, die mit großen Formaten, ungehemmtem bildnerischem Impetus und kompositioneller Simplifikation, von der man nicht recht weiß, liegt sie im Fundamental oder

ist sie das Ergebnis raschzufriedener Spontaneität, lawinenartig sich auch in Europa Geltung verschafft haben. In der Hand großer und scharf umrissener Persönlichkeiten – Jackson Pollock, Mark Rothko – überzeugen die Resultate, weil sie aus der Tiefe aufsteigen. Schon in der diesen zunächst stehenden Kategorie von Malern werden die Dinge jedoch problematisch.

So sind es zunächst zwiespältige Eindrücke, die von den Gemälden und Gouachen Kimber Smith' ausgehen. Neben (mehrheitlich) primitiver, roher Bildform – zwar spontan im Entwurf, aber mit allen Schlacken des Zufalls und der Schwäche –, neben zwar zweifellos echt temperamentvollem, aber derbem und ungestaltetem Farbauftrag waren einige straffe, wohlgebaute und farbig lapidar geformte Bilder zu sehen, von denen eindruckliche Tiefenwirkungen (rein bildnerisch und spirituell) ausgehen. Neben einer mit einfachen, zum großen Teil vom Geometrischen abgeleiteten Mitteln arbeitenden Malerei, die immer eine Malerei der manuellen Vibration bleibt, plötzliche Abschwweifungen in einen effektvollen expressiven Naturalismus, der wie eine verführerische Drohung erscheint.

Bei aller Selbstsicherheit scheint eine unklare künstlerische Vorstellung und Denkweise vorzuliegen. Eine starke Natur, frisch, direkt in ihrer künstlerischen Äußerung, die aus echter Imagination hervorkommt. Zugleich aber gleichsam ein malerisches Abreagieren, das in der heiteren Ausprägung etwas von Malsport erhält. Das Ganze ist das Resultat des Entfesselungsprozesses, dem die Kunst des 20. Jahrhunderts ihre große Leistungen verdankt. Hier jedoch – Kimber Smith mag stellvertretend gelten – erscheinen die Grenzen, an denen die Dinge verschwimmen, wo die Form plötzlich ins Amorphe übergleitet und wo die künstlerische Kontrolle, die bei aller Anerkennung der Intuition und Spontaneität als Grundvoraussetzung künstlerischen Geschehens unerlässlich ist, sich auflöst.

Daß Kimber Smith im Grund eine künstlerische Natur ist, darüber gaben die ausgestellten Skizzenbücher allen notwendigen Aufschluß. Hier überzeugt die Sensibilität in bezug auf die Farbe und das Vermögen, aus der Farbe Bild zu schaffen; hier sieht man, daß die Komposition in stetigem Veränderungs- und Korrektionsvorgang entsteht; man verfolgt den Weg von der bildnerischen Improvisation, die mit vielen außerordentlich lebendigen und schönen Beispielen vertreten ist, zur Entwicklung des Bildgedankens, der den Weg zum optischen Definitivum durchschreitet. Hier gilt nicht nur die spontane Geste; aus ihr

entwickelt sich die Suche nach geformter Bildaussage.

Angesichts dieser so substanziellen Skizzen erhebt sich die Frage: Weshalb das große Format? Vielleicht war der Griff nach dem großen Format gleichsam eine Explosion des eigenen und frei gewordenen amerikanischen Künstlers, der sich als Exponent der Großmacht fühlte, obwohl er intellektuell gerade ihrem politischen Selbstbewußtsein oft skeptisch gegenübersteht. Vielleicht war es die Verführung des Plakathafens, das der Kunst wenig gegeben und viel genommen hat. Das Beispiel der Skizzen Kimber Smith' zeigt, daß sich die wesentlichen künstlerischen Vorgänge auch im kleineren Bereich abspielen können.

H. C.

St. Gallen

Carl Liner

Galerie Zünd

2. März bis 11. April

Carl Liner ist 1914 geboren; er gehört der Generation an, die vor dem letzten Kriege noch ihre Arbeit aufnahm und die dann durch Krieg und Grenzbesetzung in den entscheidenden Jahren ihrer künstlerischen Entwicklung empfindlich getroffen wurde.

1946 begann er erneut in Paris zu arbeiten und ließ sich dort 1951 nieder. Es ist die Zeit, in der er die künstlerischen Mittel erwarb, die in den letzten Jahren zur Grundlage seines Schaffens geworden sind. Im Herbst 1961 zeigte er im Kunstmuseum St. Gallen einen Überblick über diese Arbeit, die uns heute rückblickend als das eigentliche, gültige Resultat seiner Bemühungen um die Malerei erscheint, während seine frühere, dem Expressionismus verhaftete Ausdrucksweise eher als vorbereitende Stufe seiner Entwicklung Interesse beanspruchen kann.

Die Begegnung mit der «Ecole de Paris» brachte eine Läuterung der Bildsprache mit sich. Die Farbe wurde, befreit von der Bindung an das Gegenständliche, zu musikalischem Klingen fähig. Dennoch ist Liner niemals einem spielerischen Ästhetentum verfallen. Er ist der Natur sehr nahe geblieben. Immer wiederkehrende Aufenthalte in Appenzell ermöglichen ihm, in der Landschaft Atem zu schöpfen. Eine dumpfe, erdige Schwere lastet stets über seiner Malerei. Die Galerie Zünd zeigte vorwiegend Arbeiten aus der letzten Zeit, mit denen Liner aufs neue beweist, daß der beschrittene Weg in die Tiefe führt, zu verfeinerten, stilleren Resultaten.

R. H.

Luzern

Junge Kunst 1963. Charles Meystre – Marcel Schaffner – Ernst Schurtenberger – Walter Voegeli

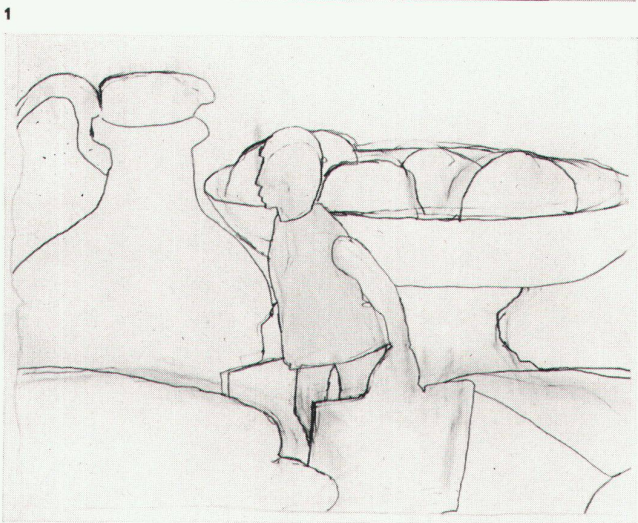
Kunstmuseum

10. März bis 15. April

Mit der Ausstellung «Junge Kunst» eröffnet das Luzerner Museum eine Reihe von Frühjahrsausstellungen, deren Aufgabe Peter F. Althaus folgendermaßen umreißt: «...aus der stets anwachsenden Menge der jüngeren Künstler jene herauszugreifen, deren Arbeit und Streben schon zu einem gewissen Resultat, zu einer echten persönlichen Form geführt hat.» Unter den Begriff «jung» dürften dabei ungefähr die Jahrgänge der dritten Generation moderner Künstler fallen: jene Generation also, die in den letzten Jahren kometenhaft in den Gesichtskreis des künstlerischen Interesses gerückt ist.

Drei der ausstellenden Künstler waren schon 1960 in St. Gallen vertreten, in der Ausstellung «43 junge Schweizer – Plastik, Malerei, Zeichnung», was zeigt, wie schwierig es ist, auf dem Gebiet junger Kunst überhaupt noch Entdeckungen zu machen. Zu den drei bereits Arrivierten stößt Ernst Schurtenberger, der hier zum erstenmal in größerem Rahmen auftritt und zugleich eine Art Schwerpunkt der Ausstellung markiert.

Walter Voegeli (Bern, geb. 1929) ist mit einer repräsentativen und im großen überzeugenden Auswahl seiner Metallplastiken und -reliefs vertreten. Zweifellos nimmt Voegeli, der in den letzten Jahren die verschiedensten Möglichkeiten der Metallplastik durchexerzierte, eine interessante Sonderstellung unter den jüngeren schweizerischen Plastikern ein: sein künstlerisches Programm ist nicht auf der Ebene der handwerklichen Technik, des formalen Themas faßbar (hier unterliegt alles launischem Wechsel), sondern in der erfinderischen Phantasie selbst, die sich verschiedenster Ausdrucksmöglichkeiten bedient und dabei immer eine bezeichnende Sensibilität fürs Handwerkliche des Metiers, den stofflichen Reiz des Materials und das sichere Arrangement der Form bewahrt. So schließen sich etwa die turm- oder stabartigen «Stelen» (um 1958), die aus massiven, kantigen Eisen lamellenartig montierten «Durchblicke» (um 1960) oder die «tachistischen», aus parallel gelagerten, ausgefranzten Metallfetzen arrangierten «Wandreliefs» (um 1961) zu völlig eigenständigen Werkgruppen zusammen. Daß Voegelis künstlerische Vorstellungswelt die Sphäre des Witzes einbezieht und bisweilen an die Grenzen dessen stößt, was sich in der kruden Materialität der Metallplastik



1
Marcel Schaffner, Im Wasser. Collage

2
Ernst Schurtenberger, Z.44. Zeichnung
Photos: Mondo Annoni, Luzern

überhaupt sinnvoll verwirklichen läßt, bedeutet allerdings eine Gefahr: so leben etwa die «Wandreliefs» von Reizen, die aus der Sphäre des Malerischen, einige der jüngeren Werke besonders augenscheinlich von solchen, die aus der Sphäre der amüsanten Anekdote herübergeholt sind (etwa das Figürchen «Marilyn»), und plötzlich wirkt das Material wie zufällig gewählt oder um des kunstgewerblich geschickt erbrachten

Nachweises willen, daß man auch in Metall geistreich, verspielt und subtil sein kann. Im «Eisenaugen» und in der «Figur mit Spitzbündel und Schnecke» meldet sich ein neuer Ton: Montagen von Eisenteilen, denen bei aller formalen und handwerklichen Raffiniertheit eine expressive dingliche Intensität zukommt, wie man sie bei Voegeli bisher nicht kannte. Ob nicht gerade hier der Verzicht auf witzige anekdotische Anspielungen ein Gewinn bedeuten würde?

Mit Charles Meystre (Paris, geb. 1925 in Lausanne) erschließt die Ausstellung den Bereich hoher malerischer Kultur, reinen farblichen Wohlklangs. In seinen charakteristischen Werken steht Meystre auf der exakten Nahtstelle zwischen Gegenständlichkeit und reinem Farbklang: er deutet das figürliche oder landschaftliche Thema so lange in groß gesehene, subtil abgewogene, lichtvolle Farbkomplexe um, bis sich der gegenständliche Gehalt in reine Atmosphäre sublimiert, motivisch aber noch knapp faßbar bleibt. Wo sich Meystre sichtbar im Umkreis des Figürlichen aufhält, gelingt ihm dabei bisweilen der Vorstoß in mythische Regionen (etwa in «Nuit de Fête») – während er in seinen Visionen südlichen Strandlebens oder afrikanischer Landschaften eine sich in ihrer piktoralen Stofflichkeit solid und geschmackvoll präsentierende Lichtmalerei schafft. Drängt es sich in dieser Ausstellung, die den dokumentarischen Reiz einer Zwischenbilanz hat, einmal auf, von echter künstlerischer Reife zu sprechen, so sicher bei Meystre.

Marcel Schaffner (Basel, geb. 1931), der action painter unter den Ausstellern, hat eine weniger festgelegte künstlerische Physiognomie, dafür eine unmittelbare Dynamik. Die Beziehung zur sichtbaren Welt, von deren Erlebnis Schaffner augenscheinlich ausgeht, scheint noch nicht geklärt: Hans Curjel beschrieb an dieser Stelle – im Zusammenhang mit Schaffners Ausstellung in der Zürcher Galerie Palette vom letzten September – den Übergangszustand, in dem sich Schaffner befindet und der noch nicht völlig überwunden ist. Allerdings zeigen die Collagen (genauer: «Bostich»-agen), von denen eine überzeugende Auswahl zu sehen ist, neue Wege. Hier ist die Spannung zwischen dynamischem Nachvollzug von Naturgewalten und oberflächlich-illustrativer Anspielung an landschaftliche Szenarien, die in Bildern wie «Verschneit», «Wasserfall» oder «Brandung» stört, überwunden. Drängt sich in den Bildern die Dramatik der autonom gewordenen Malmaterie gegenüber der in Farbgebung und Aufbau mehr oder weniger klar ablesbaren landschaftlichen szenischen Thematik vor, so spielt sich hier die explosive Gewalt der reinen Form

und die durch die Farbe gegebene landschaftlich-gegenständliche Assoziation auf gleicher Ebene ab: auf der Ebene des geschmackvollen Arrangements, das einen erstaunlichen Reichtum an klanglicher Intensität entfaltet.

Ernst Schurtenberger (Luzern, geb. 1931) fehlt die mondäne Gewandtheit der drei Kollegen, allerdings auch die bereits durch etwelche Lorbeeren gesegnete Karriere: seine künstlerische Arbeit steht unter dem unerbittlichen Diktat der umfassenden Auseinandersetzung mit Gegenstandswelt und magischer Vision. Eine Auseinandersetzung, die sich bei ihm im Klima der Bedrängnis durch Bilder und Vorstellungen vollzieht, deren Bewältigung vielleicht privaten Charakter hat, solange sie sich nicht auf die Ebene einer verständlichen künstlerischen Form vorwagt, sondern sich in der möglichst authentischen Dokumentation dieses Vorganges erschöpft. In einer großartigen Serie von Zeichnungen liegt nun das Resultat von Schurtenbergers Unerbittlichkeit vor. Es sind mit letzter Kompromißlosigkeit formulierte Niederschriften häuslicher Assemblages, die aus der Zufälligkeit ihrer Erscheinung in die Notwendigkeit einer sich aus den Umrissen ergebenden, vielfach verzahnten Bildarchitektur übertragen sind. Schurtenbergers Bleistift- und Federskizzen sind eine faszinierende Möglichkeit heutiger Stillebenmalerei: die Erfahrungen der «nouveaux réalistes» unmittelbar einbeziehend und mit dem Postulat klarer Bildarchitektur und lebendiger, bis ins letzte authentischer künstlerischer Handschrift verbindend.

S.v.M.

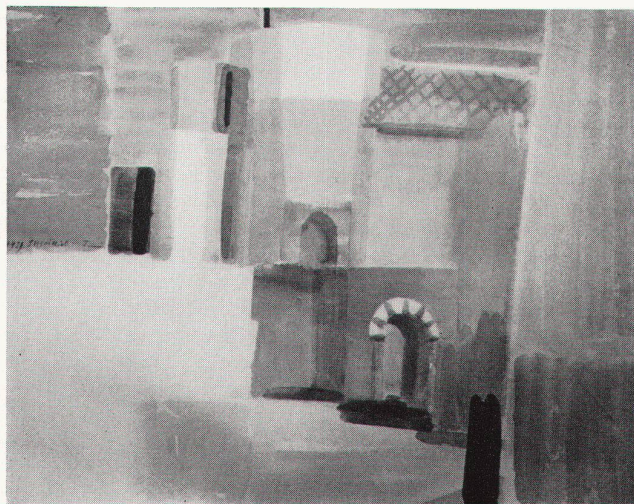
Lenzburg

Louis Moilliet – Karl Geiser

Galerie Rathausgasse

9. März bis 7. April

Als erste Ausstellung nach dem Tode von Louis Moilliet wurde in der Galerie Rathausgasse eine Schau durchgeführt, und zwar ausschließlich mit Aquarellen. Die Aquarellmalerei hat in seinem Schaffen zentrale Bedeutung: auf wunderbar schwebende und musikalische Art vermittelt sie das künstlerische Anliegen des Meisters. Zum größten Teil handelte es sich um Aquarelle, die noch nie gezeigt worden sind, zudem um Werke, die aus der verhältnismäßig kurzen Zeitspanne stammen, in der der Künstler sein Instrument zur Vollendung entwickelte. Einige Landschaften aus Luzern (mit der Hofkirche) und aus Lenzburg selber, aus dem Jahr 1919, lassen die Verbindung mit Macke und seinen strengen Formen



Louis Moilliet, Arabische Festung, 1929. Aquarell. Privatbesitz

noch anklingen. Indessen finden sich schon damals bei Moilliet einzelne Farben und Farbverbindungen, die nur ihm eigen sind: ein Rosa, ein Krapplack, ein Malventon, ein ockeriges Orange, Zwischenstufen, die in spätern Arbeiten immer wesentlicher werden.

In das Jahrzehnt zwischen 1920 und 1930 und die nächstfolgenden Jahre fallen die Aufenthalte im Süden; immer erneut reiste Louis Moilliet nach Spanien, den Balearen, nach Nordafrika. Das Licht und die im Licht des Südens stehenden Farben lösten bei ihm jene flächig klar-geordneten Bilder aus, die nicht in der Flächigkeit verharren, sondern einen durchlichteten landschaftlichen Raum wiedergeben. Basarstraßen mit Cafés, mit Eseltreibern, Badehütten am Strand, arabische Festungen mit reizvoll zwischen Rechteckformen erscheinenden Torbogen, ein weitgezogener rötlicher Acker, begrenzt von den weißen Stämmen einer Allee, eine durch kühnes Orange bestimmte Tunis-Landschaft: dies die Proben einer großartig disponierten Aquarellmalerei, deren Farbe bei aller leuchtenden Schönheit herrlich transparent und schwerelos bleibt. Neben solch magistralen Kompositionen waren einige jener intimen Blätter keineswegs zu übersehen; sie sind gewissermaßen kammermusikalischer Art. Eine durch sonores Blau bestimmte Landschaft aus Pully war da in erster Linie zu nennen. Die Feinheit der malerischen Struktur kommt in ihr zu besonderer Geltung.

Daß sich Aquarellmalerei und Plastik sehr wohl vertragen, ja daß sie sich gegenseitig steigern können, erwies sich auch hier. Die wirkungsvoll gebotenen Bronzen Karl Geisers bezeugten die hohe

Könnerschaft ihres Meisters. Weibliche Figuren von schwerer Formenfülle, eine für Geiser fast grazil hochgezogene Italienerin, ein Knabentorso, einige der plastisch dichten Knabenhäupter wurden durch die späte Figur jenes «David» beschlossen, den Geiser für die Solothurner Kantonsschule geplant hat. -g.

Lausanne

André Derain

Galerie Paul Vallotton
du 21 mars au 20 avril

La Galerie Vallotton a réuni pendant un mois une soixantaine de dessins, gouaches et aquarelles de Derain, pour la plupart portant le timbre de l'atelier de l'artiste. Bel ensemble comportant nombre de pièces de qualité, assez hétérogène quant au style, à l'image même d'une œuvre à laquelle il aura quand même manqué une certaine unité.

Derain, grand peintre moderne, sans aucun doute. Forte carrure, puissant tempérament, peintre au surplus jusqu'au bout des ongles et sculpteur savoureux, c'est une des grandes figures de l'art de la première moitié de ce siècle. Et pourtant son cas déconcerte, car il y a un cas Derain. On en veut pour preuve que bientôt, dix ans après sa mort, son œuvre ne parvient pas à se placer sur le même plan que celles de ses camarades et de ses grands contemporains. Il fut le réel créateur, avec Vlaminck et Matisse, du Fauvisme, la première et essentielle révolution à laquelle on doit l'art d'aujourd'hui, celle qui ouvrait la porte à beaucoup d'autres. Il ne s'en tint pas là et on ne saurait le lui reprocher; on ne lui aurait pas pardonné au contraire l'exploitation d'une trouvaille. Mais c'est l'excès contraire qui le guettait, et l'on se rend bien compte aujourd'hui que ce qui peut être de l'instabilité ou une trop grande curiosité, et qui l'incita à diriger ses expériences dans des sens constamment différents, a été à l'origine d'une œuvre qui ouvre beaucoup de portes sans jamais les fermer et nous propose de l'artiste un portrait dont les traits ont de la peine à se fixer.

Ainsi, et on le constate une fois de plus dans cette exposition, Derain a plus de patte et de sensibilité que de style. C'est pourquoi on est plus séduit par chacun de ces «Nus» au crayon, au fusain, à la sanguine, opulents et gracieux tout à la fois, pris isolément, que par leur vue d'ensemble. Car quel que soit le caractère de l'ouvrage, l'immense talent de l'artiste lui donne cette présence, ce potentiel d'émotion, cet effet indéniable sur notre

propre sensibilité qui nous les rend si chers. Le même résultat est obtenu dans des aquarelles lavées à coups de pinceau large, compositions aux éléments simplement silhouettés dans un esprit assez décoratif, ou plus près de la tradition finement détaillées à la plume, ou dans des paysages délicats, beaucoup plus rares chez cet artiste captivé par les formes et les rythmes proposés par le corps humain.

Une belle exposition, sans doute possible, mais qui, pas plus que d'autres, ne sera parvenue à dissiper l'inquiétude que nourrissent certains parmi ceux-là mêmes qui sont les plus convaincus de la valeur d'André Derain. G.Px.

Gösta Adrian-Nilsson

Galerie Bonnier
du 15 mars au 25 avril

Les mérites de la Galerie Bonnier sont de nous apporter des œuvres de grande qualité et de nous révéler, souvent, des artistes peu ou pas connus chez nous et qui tous participent d'un certain esprit d'avant-garde. Ainsi, Gösta Adrian-Nilsson, dont on a pu étudier un bel ensemble rétrospectif de dessins, gouaches et aquarelles, plus connu dans son pays sous le nom de GAN, nous a introduit dans le mouvement qui, en Suède, favorisa l'épanouissement de la peinture moderne. Alors que la Suisse romande a été plus généralement initiée aux mouvements rattachés à l'Ecole de Paris, GAN, fortement influencé par l'expressionnisme allemand, est considéré comme le précurseur dans son pays du futurisme et du surréalisme. Dans un ensemble d'œuvres datées de 1921 à 1954, date à laquelle il cessa son activité de peintre, l'artiste laisse entrevoir une personnalité originale en dépit des correspondances qui le relient à certains artistes du premier quart de ce siècle. Son expressionnisme n'a pas la violence lyrique d'un Schmidt-Rottluff ou d'un Kirchner, ce qui s'explique en partie par la prédominance du dessin dans ses travaux. C'est en somme de Klee dans sa période cubiste qu'on le rapprocherait le plus volontiers, et l'on se souvient alors qu'à cette époque le grand artiste bernois était fort impressionné par Delaunay. GAN apparaît comme le point de confluence de différentes tendances. La liberté de son invention comme l'aspect parfois un peu satirique de ses notations ou l'onirisme viscéral de certains de ses dessins relèvent du surréalisme. Ailleurs, sa façon d'accuser le caractère géométrique de ses formes souvent soumises à un rythme concentrique ferait penser au cubisme synthétique. C'est finalement

son don de synthèse qui frappe, une façon d'enfermer dans une composition faite d'allusions expressives la multiplicité des notions suggérées par un objet ou un thème. Les dessins de GAN sont autant d'idéogrammes qui nous plaisent non moins par l'intérêt de l'écriture que pour le message qu'ils veulent nous transmettre.

G.Px.

Genève

Alexej von Jawlensky

Galerie Krugier

du 15 février au 30 mars

La deuxième exposition de la Galerie Krugier ne dément pas la première impression laissée par sa manifestation d'ouverture. Outre qu'elle nous a offert la première exposition importante de Jawlensky en Suisse romande, elle l'a fait avec une ampleur et un soin quant à la qualité et au choix des œuvres qui sont exceptionnels de la part d'une galerie privée. Ce ne sont pas moins de quatre-vingts tableaux qui furent réunis aux cimaises de la Grand-Rue, nous conduisant tout au long des étapes de la carrière de l'artiste de 1905 à sa dernière période.

C'est donc avec un vif intérêt que le public genevois aura fait connaissance avec ce camarade de Kandinsky. Venus tous deux de Russie, les deux hommes se retrouvent à Munich en 1896 et, unis par un attrait commun du lyrisme de la couleur pure, se retrouvent encore côte à côte en 1924. Leurs chemins alors devaient diverger, mais sans cependant que disparaissent certaines parentés fondamentales. Dès 1905 apparaissent dans les œuvres de Jawlensky les signes d'un tempérament vigoureux enclin à l'exaltation des idées-forces par la couleur, ainsi qu'en témoignent des figures et des natures mortes aux pâtes riches et denses. Par la suite, la composition gagne en ampleur, en décision; le discours devient plus concis, le trait plus marquant, la tache plus expressive. Mais il n'y a aucune brutalité dans l'art de Jawlensky. Quels que soient l'enthousiasme, l'énergie apportés à l'élaboration de tableaux où jouent surtout l'ampleur des taches colorées, l'épaisseur des cernes volontaires qui suggèrent la forme, on est toujours retenu par les témoignages d'une fine sensibilité jamais absente et les vertus d'accords audacieux souvent, mais qui sont d'un grand coloriste. Cela est vrai pour toute la période lyrique d'une œuvre qui peu à peu change de caractère. Peu à peu, l'expression de l'artiste se fait plus calme, plus sereine. Les éclats s'es-

tompent pour faire place, dans un contexte toujours axé sur une représentation un peu schématique des choses, à des harmonies plus retenues, plus intimes. Un indéniable mysticisme s'empare d'une peinture dont l'inspiration est dominée par la vie intérieure et de grandes exigences spirituelles. Ce ne sont plus la protestation ni la révolte des années héroïques, mais, toutes expériences faites, les fruits d'une lente et profonde méditation. Ceux aussi d'une évolution profonde certainement influencée par la dure épreuve de la maladie qui paralyse de plus en plus ses gestes. Quoi qu'il en soit, le tour mystique pris par la pensée de Jawlensky s'accroît progressivement et trouvera le plein épanouissement de son expression dans la longue série poursuivie de 1935 à 1938 des «Méditations», l'un des beaux ensembles (une trentaine de pièces) de cette exposition.

Fort bel hommage rendu à l'artiste, M. Jan Krugier consacre à l'occasion de cette exposition la seconde livraison de «Suites» à l'ensemble de l'œuvre dont quelques aspects essentiels sont rendus par des reproductions d'un grand intérêt. Le soin et le goût apporté à l'établissement de ces «Suites» en fait autant de documents utiles et précieux.

G.Px.

Jean Lurçat

Musée d'art et d'histoire

du 10 mars au 21 avril 1963

Le Musée d'art et d'histoire de Genève a présenté pendant un peu plus d'un mois dans sa galerie de peinture un important ensemble des œuvres récentes de Jean Lurçat. Tapisseries, gouaches, dessins, lithographies en couleurs, livres illustrés, céramiques, bijoux, verrerie et jusqu'à un vitrail en matière plastique, avaient été réunis pour donner, dans toute sa diversité, un tableau aussi complet que possible de l'activité de l'artiste. Sans doute les organisateurs n'avaient-ils pas la prétention de révéler l'art de Lurçat rendu familier au public international par d'innombrables expositions. On a cependant apprécié leur réalisation qui, par le choix des œuvres, l'harmonie des ensembles et la présence de pièces récentes encore peu connues, s'est révélée d'une haute tenue.

Jean Lurçat restera un des grands décorateurs de notre temps. Cette évidence s'est confirmée une fois de plus ici. Mais le tapisserie en lui prime de beaucoup les autres aspects de son activité. C'est par là qu'il est grand, c'est dans l'art de la lisse qu'il a joué le rôle essentiel de rénovateur que l'on sait, et si l'on comprend qu'il ait été à maintes reprises

tenté de s'exprimer par d'autres moyens, il ne semble pas qu'il ait, ce faisant, ajouté à son prestige. C'est donc à la tapisserie que l'on s'est surtout arrêté, dont le clou étaient indubitablement les neuf pièces d'envergure (plus de quatre mètres de haut et jusqu'à treize mètres de long) qui constituent la série non terminée du «Chant du Monde» par lequel l'artiste a voulu créer un équivalent moderne de «L'Apocalypse» d'Angers. La Grande Menace, Le Grand Charnier, L'Homme d'Hiroshima, La Fin de tout, L'Homme en gloire dans la paix, Le feu et l'eau, Le Champagne, La conquête de l'espace et La poésie sont les différents «chapitres» de cette épopée qui retrace l'histoire de notre temps depuis la période trouble de l'entre-deux-guerres, le conflit mondial et ses atrocités couronnées par la bombe d'Hiroshima, le retour de la paix et la confiance de l'homme dans l'avenir et ses conquêtes. Le symbolisme de l'entreprise n'échappe à personne. Ce que l'on retiendra, c'est le souffle certain qui anime ces vastes tentures, l'ampleur et l'équilibre de la composition et la vigueur d'un style qui a trouvé dans la chaleureuse matière de la laine son plus juste emploi.

Les autres tentures sont plus connues, et le soleil, la faune, la flore, le coq et tout le bestiaire familier de l'artiste s'y déploient dans un flamboiement qui n'a rien perdu de ses effets. Excellente initiative didactique, on avait exposé sur un chevalet un carton coté et numéroté, allusion à la méthode de travail de Lurçat. Le vitrail en matière plastique ne nous a pas convaincu, le matériau manquant décidément de noblesse. Les bijoux, tout en voulant rompre avec la tradition, ne sont cependant pas nouveaux quant à leur esprit, et leur archaïsme, une certaine rusticité en or nous rappelle trop bien des réalisations du même genre exécutées ces vingt dernières années par les tenants de l'Art nouveau. Nous avons en revanche trouvé parmi quelques dessins à la mine de plomb, réunis sous le titre «Monuments», une ou deux pages très belles de composition dans lesquelles l'artiste est parvenu, pour une fois, à restituer dans la facture le velouté qu'ailleurs il recherche dans la laine.

G.Px.

Frauenfeld

Varlin

Galerie Gampiroß
9. März bis 5. April

Man muß es dem Kunstverein Frauenfeld bestätigen, daß es ihm immer wieder gelingt, Ausstellungen zu organisieren, die das richtige Maß haben, das heißt keine unbescheidenen Ausstellungen, gewiß aber auch keine, die einen gleichgültig lassen. Die Ausstellung von Varlin darf als recht gelungene Tat bezeichnet werden. Ausstellungsräume und Malerei kamen in diesem Fall einander gut entgegen: Das Gampiroß mit seinem romantischen Winkelcharakter war ein günstiger Rahmen für Varlins Werke. Andererseits zwangen diese Verhältnisse zu einer Auswahl klein- und mittelformatiger Werke, welche über einigen bekannten Starwerken des Malers zu sehr vergessen werden. Es ist schon oft darauf hingewiesen worden, wie es Varlin gelingt, mit äußerst knappen Mitteln seinen Gegenstand zu erfassen und sehr kritisch zu porträtieren, was gleichermaßen für einen Friedrich Dürrenmatt wie für die Zürcher Rathauswache – die immer ein prächtiges Bildwerk bleiben wird – gilt. Stets nimmt der Maler Stellung zum Gegenstand. Er poetisiert und dramatisiert ihn. Er deckt Schichten auf, die jeder Existenz etwas Ungewöhnliches verleihen. Eine Malerei, die solchermaßen darstellend ist, wird stark vom Moment der Entstehung abhängig. Sie ist auf den gelungenen Wurf angewiesen, auf die gelungene «Aus-sprache» mit dem Gegenstand. Bei den in Frauenfeld ausgestellten Werken machte man die Feststellung, daß besonders die kleinsten Formate sehr schön, man möchte sagen mit Muße, gemalt wurden. Die verschiedenen Motive in Locarno und Paris, aber auch die Zürcher Fleischhalle haben mit warmen, tiefen Farben eine eindruckliche Versinnlichung erfahren. Hier ging es weniger um den Wurf als bei einigen Motiven, die aus wenigen Strichen ein neues malerisches Dasein erfahren haben. Es ist nicht zu übersehen, daß auch Varlin dabei nicht immer die Hand hat, der einfach alles gelingt. Es gibt Bilder, deren geistiges Gut an einem kleinen Ort ist oder wo die Malerei nicht so ganz gelang. Vielleicht wird damit wie bei keinem andern Schweizer Maler der Kampf um die Existenz des realen Vorbildes in der Malerei so spannend demonstriert. In Frauenfeld sind auf alle Fälle die psychologischen Werte dieser Malerei wieder einmal erkennbar geworden.

Go.

Chur

Leonhard Meisser

Kunsthhaus
3. bis 31. März

Die Ausstellung zu Ehren des Sechzigjährigen zeigte in erster Linie Werke aus den letzten fünf Jahren, vor allem Landschaften und Stilleben. Neben griechischen und spanischen Motiven erschienen immer wieder bestimmte Vorzugsmotive aus der bündnerischen Welt: der Blick über Chur ins Bündner Oberland, der Calanda, der Rhein. Während Meisser früher gelegentlich auch Föhnstimmungen mit der charakteristischen Bläue und der fast aufdringlichen Körperlichkeit der Einzelformen malte, ist jetzt seine Landschaft meist in ein malerisches Fluidum getaucht. Ein weicher Dunst, der sich manchmal zum Nebel verdichtet, entschwert und verzaubert die Natur. Dazu kommt ein Licht, das wie durch einen zarten Schleier hindurch die Landschaft in einen transparenten Stimmungsträger verwandelt. Tiefenwirkungen werden immer weniger angestrebt, und die Bäume und Sträucher, die auf Meissers Landschaften erscheinen, verbinden Himmel und Erde, so daß der Eindruck entsteht, als sei eins ins andere verwoben. Diese lyrische Einstimmigkeit kommt vor allem dann zustande, wenn Meissers Übergangszeiten – etwa den Vorfrühling, den frühen Winter oder auch eine Abenddämmerung – malt. Dank seinem ausgeprägten Kunstverständnis ist er imstande, seine differenzierten Stimmungen auch in größeren Formaten zu realisieren. Besonders dicht und einheitlich sind einige Winterlandschaften, in denen der meist flockig weiche und unendlich nuancierte Schnee die Landschaft beseelt. Äußerst präzise hingesezte Details bewahren dann die Vision vor dem Verfließen. Meissers Handschrift ist in den letzten Jahren immer geschmeidiger, seine Malweise immer flüssiger geworden, und die Komposition ist oft von so natürlicher Selbstverständlichkeit, daß man des Waltens des Kunstverständes kaum gewahr wird. Diese Qualitäten bewähren sich auch in der Graphik: in den Lithographien, die im Motivischen oft betont anspruchslos sind, und in den Zeichnungen, bei denen die Linie ebenso wichtig ist wie der Ton. Eine besondere Vorliebe hat Meisser für die Monotypie, deren Möglichkeiten er seit langem erprobt hat und die ihm zarte und schwebende Töne erlaubt. Schließlich erstaunen einen die Knappheit der Form und die starke Leuchtkraft der Farbe in vielen seiner Aquarelle. Auch hier verbinden sich die Einfühlung und der «calcul» aufs natürlichste.

G.P.

Basel

Paul Klee

Galerie Beyeler
März bis 15. Mai

Die Ausstellung ist umfassend, denn sie belegt fast alle Epochen des Klee'schen Œuvres zwischen 1910 (Gouache der Landschaft «Oberwiesenfeld») und dem Todesjahr des Künstlers, 1940. Insgesamt sind 70 Bilder, Gouachen und Federzeichnungen ausgestellt, dazu die amüsanten kleinen «Rahmengeschichte» und «Guckindiwelt» (beide auf schmale lange Jutebänder mit Tempera gemalte Zeichenreihen aus dem Jahr 1940) sowie zwei Lithos und eine Radierung aus den zwanziger Jahren. Grundstock dieser überraschend reichen Klee-Kollektion sind wohl die Restbestände aus der Sammlung G. D. Thompson (Pittsburgh) gewesen, deren Hauptbestand an Werken Klees 1960 ja von Düsseldorf erworben wurde. Dazu kamen einige Werke aus dem Nachlaß sowie Rückkäufe vornehmlich aus amerikanischen Privatsammlungen.

Wie Picasso gehört auch Klee zu jenen wenigen großen schöpferischen Meistern unseres Jahrhunderts, deren Gesamtwerk man zwar en bloc bewundert und hochschätzt, aber nicht in jeder seiner vielfältigen Äußerungen gleichmäßig lieben kann. So wird unsere persönliche Auswahl – gerade weil Klees Zeichensprache längst allgemein lesbar und verständlich geworden ist – in jeweils anderer subjektiver Brechung aus Liebe und Befremden den einzelnen Werken gegenüber sich zusammensetzen. So auch hier, wo – um nur ein einziges Beispiel anzuführen – der verzauberten malerisch reichen «Kiosk-Architektur» von 1920 die merkwürdig harte, lineare Groteske «Irrung auf Grün» von 1930 gegenübersteht. So lädt die Ausstellung gerade durch die Vielfalt der Varianten erneut zur persönlichen Auseinandersetzung mit Klee ein. Eine Attraktion besonderer Art dürfte diesmal der Katalog sein, der, wie gewohnt, reich illustriert, als Einleitung einen bisher unveröffentlichten Brief Klees an den im Felde stehenden Franz Marc vom 8. Juni 1915 im Faksimile reproduziert. Der Grundton dieses Briefes ist pessimistisch-depressiv («Das Wort Friede hat jetzt einen so aggressiven Klang»); aber der Text enthält aufschlußreiche Stellen über Klees Verhältnis zu Marc und Kandinsky. Ferner sind im Katalog einige ebenfalls bisher unveröffentlichte Stellen aus Briefen Klees an Grohmann und andere Freunde abgedruckt. Die Einführung und die Bildkommentare schrieb Prof. Dr. Walther Ueberwasser (Verkaufspreis des Katalogs Fr. 18.–).

m.n.



1

«Kreis 48»

Ernst Messerli – Werner Witschi

Kunsthalle

16. März bis 15. April

Weder auf ein künstlerisches «Programm» noch auf eine «Richtung» eingeschworen, ist der «Kreis 48» trotz des Fehlens aller Gruppenmerkmale doch ein Faktor, der im baslerischen Kunstleben so etwas wie eine fermentartige Wirkung ausübt. Wie sehr dieser Kreis von Künstlerfreunden, der von einem großen Laienpublikum getragen und begleitet

1

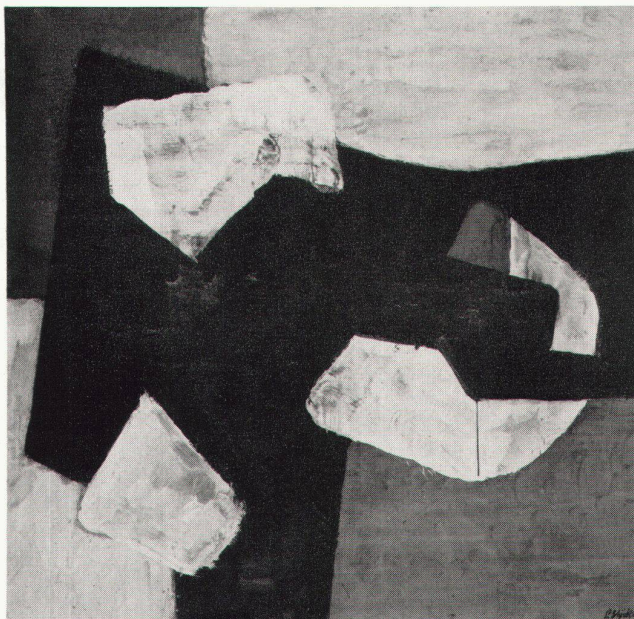
Max Kämpf, Morgen im Walde, 1956

2

Julie Schätzle, Märchen I, 1960

3

Paul Stöckli, Komposition 3

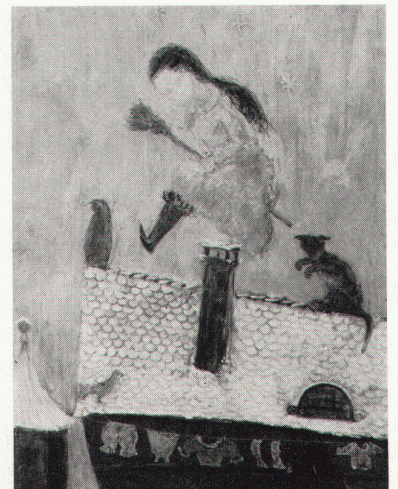


3

wird, eine typisch baslerische Angelegenheit ist, wurde gleich bei der Vernissage der Ausstellung dem zunächst staunenden und dann höchst begeistert akzeptierenden Publikum vor demonstriert. Als jüngstes Mitglied der Kunstvereinskommission bestieg Dr. Lukas Burckhardt, seines Zeichens Strafgerichtspräsident, das Rednerpult, um nach einigen freundlichen Begrüßungsworten sogleich zur Trompete zu greifen und dann mit seiner ebenfalls 1948 gegründeten Jazzband «The Darktownstrutters» eine Viertelstunde lang ausgezeichneten klassischen Jazz zu spielen. Womit die beiden Hauptbeteiligten an den jährlichen Festen in der «Rheinhalle», die – wie Rüdlinger mit Recht im Katalogvorwort betont – «neben der Achtung vor der künstlerischen Leistung wesentlich zum Zusammenhalt der großen 48er-Gemeinde beigetragen haben», auf dem Plan waren.

Ganz abgesehen von der Tatsache, daß sich auch in dieser Ausstellung einer lokalen Künstlergruppe das Faktum manifestiert, daß die künstlerische Aktivität heute ganz allgemein nicht mehr von Gruppen, sondern nur noch von für sich allein arbeitenden Individuen getragen wird, sind die künstlerischen Leistungen der zehn Kreismitglieder selbstverständlich sehr unterschiedlich.

Führendes Oberhaupt und zentrale Figur ist nach wie vor Max Kämpf (geb. 1912). Auf ihn trifft vielleicht am meisten zu, was Rüdlinger in seinem Vorwort als Charakteristikum dieses Freundeskreises nennt: die Beharrlichkeit. Auch unter den jüngsten Werken, die er hier zeigt, dominiert das Porträt von Menschen seines Lebensumkreises, herrscht die grautonige, durch lebensvolle kleine Farbprisen dicht und leucht gemachte Malweise vor, spielt die Geistermusik ihren phantasievollen Part. Neben ihm, scheinbar in gleicher malerischer und menschlicher Atmosphäre, die einzige Frau der Grup-



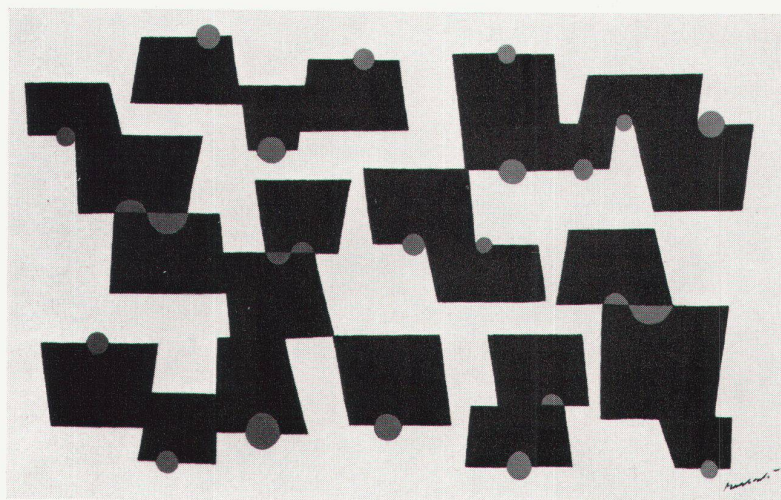
2

pe, Julie Schätzle (geb. 1903): nicht so hintergründig und im Formalen nicht so straff, aber phantasiereicher, märchenhafter, mit ausgesprochen reizvollen Kinderbildern, Familienszenen, Landschaftlichem.

Der einzige Bildhauer in diesem Kreis heißt Peter Moilliet (geb. 1921); begabt, verfügt er über ein sauberes, ausgezeichnet geübtes handwerkliches Können. Seine Formen sind in jedem Detail ehrlich, spannungsvoll, überzeugend; aber als Ganzes wirkt die Auswahl der vielen «Stehenden», der Porträtköpfe ein ganz klein wenig eintönig. Ein in Konzeption und Durchführung so überraschendes Werk wie das «Grab der Einsamen» auf dem Hörnli-Gottesacker in Basel ist in dieser Auswahl nirgends zu finden.

Die übrigen Maler: Hans Weidmann (geb. 1918) zeigt flächig stilisierend Bilder von seiner großen Reise nach Persien, Afghanistan und – natürlich – Motive der Basler Fasnacht. Jean François Comment (geb. 1919) hat sich in jüngster Zeit einem sehr farbigen und vehementen Tachismus verschrieben, Johann Anton Rebholz (geb. 1914) malt stille, liebevolle und in der Fraktur etwas verblasene Porträts von Frauen und Kindern, Paul Stöckli (geb. 1906) exerziert solid und im Ergebnis nicht ohne Reiz eine Adaption von Poliakov in Schwarz und schmutzigem Goldton durch. Etwas aus der Reihe fällt Romolo Esposito (geb. 1913) mit seiner Vorliebe für die naiv sich gebende Phantastik. Sehr schön sind seine in japanische Leporello-Büchlein gezeichneten Skizzen, die, sich addierend, fast eine zusammenhängende phantastische Bildgeschichte ergeben.

Ist «Beharrlichkeit» das Stichwort für die Künstler des «Kreises 48», so ist «Überraschung» dasjenige, das für die Doppelausstellung Ernst Messerli und Werner Witschi in den oberen Räumen des Kunstvereins gilt. Die mehr oder weniger



4

vagen Vorstellungen, die man von dem einen wie dem anderen bisher hatte, haben sich nun dank dieser Ausstellung zu lebendigen Bildern verwandelt.

Ernst Messerli, 1907 in Langendorf bei Solothurn geboren und seit Jahren Leh-

rer an der Basler Gewerbeschule, trat immer wieder mit einzelnen merkwürdig experimentellen Bildern in den Wettbewerben des Staatlichen Kunstredits auf. Sie wirkten hin und wieder «eigen», oft auch abseitig im Vergleich zu den Stiltendenzen des jeweiligen Tages. Nun zeigt sich mit einem Male, daß Messerli in den letzten Jahren ein in sich geschlossenes Werk, auf der konsequenten Suche nach dem Wert elementarer Formen, nach den internen Relationen zwischen Form und Gegenform, Reihung, Rhythmus aufgebaut hat. Der Experimentator erweist sich nun als ein echter Maler und sein Werk als gültige Malerei.

Werner Witschi, 1906 in Urtenen bei Bern geboren, ist etwas besser bekannt durch die Beteiligung an der Ausstellung «Eisenplastik» 1955 in der Kunsthalle Bern und an den Plastikausstellungen in Biel. Was ihn an diesen Ausstellungen hervorhob, ist nun durch die ausgezeichnete Auswahl und Placierung in Basel noch verstärkt und überzeugender geworden. Die Fähigkeit, mit Hilfe einfacher Mittel – Flächen und Gestänge aus schwarzem Eisenblech – einen plastischen Körper als eine ununterbrochene plastische Kontinuität im Raum zu entfalten. Erstaunlich ist dabei nicht nur der außerordentliche Formenreichtum, sondern die Sicherheit des Formgefühls, die große Phantasie und die schöne handwerkliche Arbeit. Man geht um diese Plastiken herum und erlebt mit jedem Schritt eine neue überraschende und – was vor allem wichtig ist – formal vollkommene Ansicht.

Interessant ist, daß Witschi und Messerli im Grunde das gleiche demonstrieren: daß man mit einem einzigen Formprinzip – sobald es einer echten künstlerischen Haltung und Einsicht entspringt – keineswegs bei der eintönigen Wiederholungen landen muß, sondern eine Vielfalt von überzeugenden Ausdrucksmöglichkeiten erreicht.

m.n.

Karel Appel

Galerie Hilt

März bis 30. April

Zehn Gouachen, fünf Papiers-collés-Gouaches, zehn Lithos und das noch nicht erschienene Album «Paysages humains» mit seinen acht Lithos, alle aus der Sammlung Nesto Giacomettis, «L'Œuvre gravé», gaben in dieser kleinen Ausstellung ein durch die graphischen Techniken gemäßigtes Bild des turbulenten Expressionismus, der lavaartig sich über die Fläche ergießenden leuchtenden Farbmassen des nunmehr 42jährigen holländischen Malers. Mit dieser technisch bedingten Mäßigung und der durch den Aufdruck in die Fläche gebundenen Farben verlieren die Blätter selbstverständlich auch etwas vom Charakteristischen, das Appels Malerei hat: den Reiz, den die Präsenz der dick aufgetragenen Farbmaterie hat. Einzig die Papiers-collés-Gouaches haben etwas von dieser Reliefstruktur und unmittelbaren Materialwirkung.

m.n.

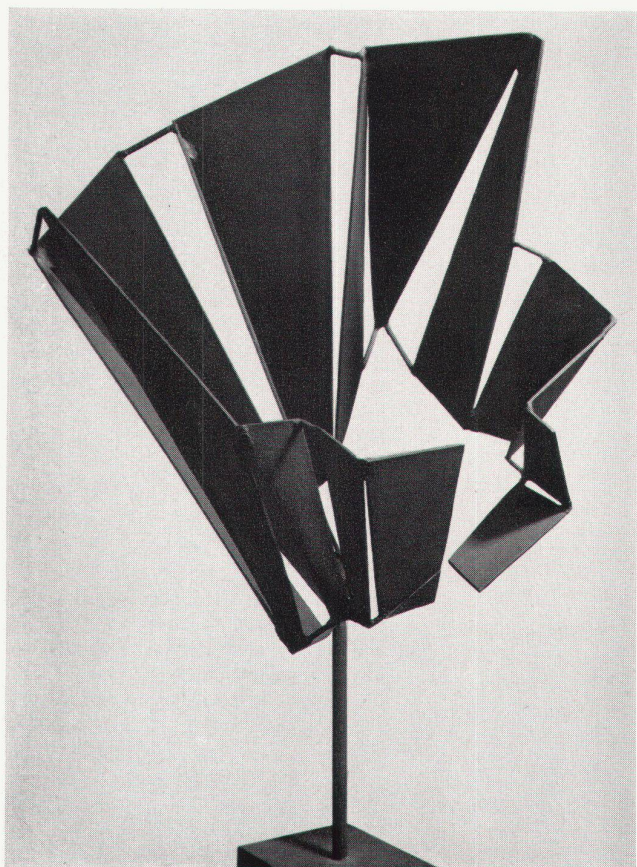
4

Ernst Messerli, A3, 1957

5

Werner Witschi, Raumfassend, 1961

Photos: 1–5 Atelier Eidenbenz, Basel



5

Aarau

Wilhelm Schmid

Aargauer Kunsthaut

2. März bis 7. April

Die Erdgeschoßräume im Aargauer Kunsthaut Aarau waren dem Schaffen des seit fast dreißig Jahren im Dorf Brè bei Lugano lebenden Aargauers Wilhelm Schmid gewidmet. Im vergangenen Jahr konnte er seinen siebzigsten Geburtstag feiern, und zu Ehren des Siebzigers war diese Schau veranstaltet, die mit über 110 Gemälden und vielen Gouachen und Zeichnungen ein künstlerisches Wirken vorstellte, das dem Geschmack eines breiten Publikums nie entgegenkam. Vielmehr stieß der Eigenwillige manche Kunstfreunde vor den Kopf. Alles andere als gefällige Malerei hat er geschaffen; er ist hart und aggressiv geblieben.

Im Berlin der zwanziger Jahre war Schmid eine sehr beachtete Persönlichkeit, ja er war dort einer der großen Anreger und Bahnbrecher. Dies auf dem Gebiet einer stellenweise surrealistischen Gestaltung, andererseits eines unumwundenen Realismus. Auf die Berliner Jahre folgten Jahre in Paris. Auch sie konnten das Ungestüm des rustikalen Realisten nicht eindämmen. Auf nochmalige Berliner Zeiten folgte die Rückkehr des von den Nazis Verfolgten in die Schweiz.

Von den Berliner Aufenthalten, den Pariser Zeiten, dem langen Wirken im Tessin zeugten hier vor allem zahlreiche figürliche Kompositionen, die, wie die



1

großen Tafeln «Luna» und «Fuoco», «Madame Dubarry» und «Das Duell», in ihrer Aussage drastisch überspitzt wirken. Vor allem jenes riesige Wandbild mit einer bäuerlich-modernen Verwirklichung des «Abendmahls» hat seit seinem Bekanntwerden stets zu Auseinandersetzungen Anlaß gegeben. Hinter reichbesetztem Tisch, vor dem zudem alle Wohltaten der irdischen Küche ausgebreitet sind, sitzen derbgeschnittene Figuren im Sonntagsanzug: eine zweifellos eigenwillige Szene.

Akte, jassende Bauern, Zofen, Piccolos zählten weiter zu den klar und einfach gebauten Figurenstücken. Stilleben leiteten zu den Landschaften über, die, auch bei deutlichster Scheidung in die einzelnen Gründe, als wohl verbindlichste Arbeiten dastanden. Das Dorf Brè im Wechsel der Jahreszeiten erschien immer erneut, gesehen freilich von einem Maler, der die südliche Lieblichkeit in herbe strenge Bildarchitektur und eindringlich vereinfachte Farben umwandelt. Auch in Schmidts Landschaften behält der zeichnerische Zug seine Wichtigkeit bei.

-g.



2

Aus den Museen

1
Edgar Degas, Le Jockey blessé, 1866

2
Jean-Baptiste Camille Corot, Italienne à la fontaine, 1865-70

Diese beiden kostbaren Werke der französischen Malerei wurden dem Basler Kunstmuseum fast gleichzeitig angeboten. Auf Antrag der Regierung bewilligte der Große Rat des Kantons Basel-Stadt Mitte März 1963 die zum Ankauf nötigen Fr. 800'000

3
Fernand Léger, Femme tenant un vase, 1924-27

Aus der Schenkung Raoul La Roche an das Basler Kunstmuseum, die in drei Malen (1953/1956/1963) erfolgte. Zu den nunmehr neunzig Werken gehören die klassisch-kubistischen Bilder von Braque, Picasso, Gris und Léger sowie die neu dazugekommenen herrlichen Zeichnungen von Braque und die puristischen Bilder von Le Corbusier und Ozenfant

Bücher

J. Umlauf: Wesen und Organisation der Landesplanung

256 Seiten mit 11 Abbildungen
Richard Bacht GmbH, Essen. Fr. 20.80

Die Schrift «Wesen und Organisation der Landesplanung» ist eine Dissertation; der neugebackene Dr. Ing. ist aber kein Jüngling, der erwartungsvoll ins Leben tritt, sondern der langjährige Beigeordnete und heutige Verbandsdirektor der größten und wichtigsten Region Mitteleuropas, des Siedlungsverbandes Ruhrkohlenbezirk. Die wir hier in der Schweiz gern und viel von Regionalplanung sprechen, tun gut daran, manchmal dieses alten und großen Regionalverbandes zu gedenken: ein von Bezirksgrenzen zerschnittenes Gebiet, bei welchem die zugehörigen Hauptstädte oft abseits und fern der speziell schwerindustriellen Probleme liegen, löst seine überörtlichen Probleme seit 1920 auf der Basis eines regionalen Zweckverbandes. Aus der praktischen Tätigkeit J. Umlaufs erwuchs das Bedürfnis, die Landesplanung auf ihre ideologische, begriffliche und juristische Grundlage und deren Tragfähigkeit hin zu untersuchen.



3

Aarau	Galerie 6	Arnold D'Altri	27. April	- 18. Mai
Arbon	Schloß	Fernand Giauque	5. Mai	- 3. Juni
Ascona	Galerie La Cittadella	Jenny Ferri - Franca Ghitti - Maryton Bizzini Hsiao Chinn - Tsai Hsia Ling	27. April 18. Mai	- 16. Mai - 6. Juni
Auvernier	Galerie Numaga	Jean Leppien - Seund Ja Rhee	11 mai	- 9 juin
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde Museum für Volkskunde Gewerbemuseum Galerie d'Art Moderne Galerie Beyeler Galerie Münsterberg	Rudolf Hoflehner - Mario Prassinis Mensch und Handwerk - Verarbeitung und Verwendung von Stein und Muschelschalen Küchengeräte Berlin Arp - Calder - Marini Paul Klee Spiro	27. April 15. November	- 3. Juni - 30. Mai
Bern	Anlikerkeller Galerie Verena Müller Galerie Schindler Galerie Spitteler	Charles Gerig Adolf Herbst Singier Margherita Osswald-Toppi	15. Dezember 3. Mai 11. Mai März 1. Mai	- 15. Mai - 26. Mai - September - 15. Mai - 30. Mai
Biel	Galerie des Beaux-Arts	Englebert van Anderlecht - Bram Bogart	5. Mai 27. April 17. Mai 27. April	- 31. Mai - 26. Mai - 29. Juni - 27. Mai
Chur	Kunsthau	Ferdinand Gehr	20. April	- 19. Mai
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	MIG Röthlisberger	12. Mai	- 9. Juni
Genève	Galerie Engelberts Galerie Motte	Pierre Terbois Sinisca	11. Mai	- 7. Juni
Lausanne	Galerie Bonnier Galerie Paul Vallotton	David Budd Casimir Reymond	17 mai 25 avril	- 15 juin - 15 mai
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Hermann Alfred Sigg	25 avril 16 mai	- 15 mai - 1 ^{er} juin
Luzern	Kunstmuseum	Balz Camenzind - Franz Max Herzog	27. April	- 19. Mai
Rorschach	Heimatmuseum	Albert Edelmann	19. Mai	- 16. Juni
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker Galerie Zünd	Martha Cunz André Lanskey Jürg Schoop	5. Mai	- 3. Juni
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Heinrich Daniöth	27. April 20. April 20. April	- 3. Juni - 31. Mai - 22. Mai
Sion	Carrefour des Arts	Jacques Berger	28. April	- 3. Juni
Solothurn	Berufsschulhaus Galerie Bernard	GSMBA Sektion Solothurn Moeshnang - Mumprecht - Stein	4 mai	- 24 mai
Thun	Galerie Aarequai	Alfred Grünwald	5. Mai	- 19. Mai
Weinfelden	Kleine Galerie	Max Kämpf - Julie Schätzle	24. April	- 30. Mai
Winterthur	Gewerbemuseum Galerie ABC	Puppen von Sasha Morgenthaler Internationale Graphik	3. Mai	- 4. Juni
Zürich	Kunsthau Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Helmhaus Strauhof Atelier d'Art Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Gimpel & Hanover Galerie Galerie Chichio Haller Galerie Semiha Huber Galerie Daniel Keel Galerie Läubli Galerie Lienhard Galerie Orell Füssli Galerie Palette Rotapfel-Galerie Galerie am Stadelhofen Galerie Walcheturm Galerie Wenger Galerie Wolfsberg	Alberto Magnelli Zeichnungen von Bonnard, Vuillard, Vallotton, Redon, Maillol u. a. aus Schweiz. Privatsammlungen Textilien aus der Sammlung des Kunstgewerbe- museums Zürcher Puppenspiele Margherita Osswald-Toppi Willi Messmer - Hermann Jakl Willi Büchli Max Rupp Yves Jouannaud - La Garde Freinet Andreas Christen Monoforms Nicolas de Staël Lucio Fontana Robert S. Gessner Yektai La femme. Graphik deutscher, schweizerischer und französischer Meister Otto Tschumi Raffael Benazzi Serge Brignoni Anny Vonzun - Hildi Hess Josef Staub Eduard Spörri Carl Burckhardt Louis Soutter Les derniers livres des éditions Skira Hugo Wetli - Marcel Perincioli - Yvonne Assimon	25. Mai 20. April 4. Mai 4. Mai 20. April 4. Mai 29. Mai 28. April 1. Mai 22. Mai 28. Mai 24. April 15. Mai 3. Mai 19. April 21. Mai 20. April 28. März 30. April 7. Mai 7. Mai 20. April 25. Mai 11. Mai 9. Mai 20. April 26. April 1. Mai 4. Mai	- 16. Juni - 23. Mai - 31. Mai - 3. Juni - 23. Juni - 30. Juni - 26. Mai - 19. Mai - 9. Juni - 15. Juni - 14. Mai - 4. Juni - 4. Juni - 18. Mai - 15. Juni - 15. Mai - 28. Mai - 15. Juni - 1. Juni - 8. Juni - 18. Mai - 22. Juni - 6. Juni - 8. Juni - 26. Mai - 19. Mai - 31. Mai - 1. Juni

Zürich Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung
Talstraße 9, Börsenblock

ständig, Eintritt frei
8.30-12.30 und 13.30-18.30 Uhr
Samstag bis 17 Uhr