

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 51 (1964)
Heft: 1: Spielen und Bauen

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: 29.01.2025

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

3. Preis (Fr. 2800): Otto Rotach, Architekt, Mutschellen; 4. Preis (Fr. 2700): Otto Del Fabro, Baufachlehrer, St. Gallen; ferner zwei Ankäufe zu je Fr. 500: E. Schiess, Architekt, St. Gallen; Göggel, Liner und Ramstein, Architekten, St. Gallen. Das Preisgericht empfiehlt, den Verfasser des erstprämiierten Projektes mit der Weiterbearbeitung der Bauaufgabe zu betrauen. Preisgericht: Kantonsbaumeister R. Stuckert, Frauenfeld (Vorsitzender); Gemeindehauptmann Brunner; Prof. Bernhard Hoesli, Arch. SIA, Zürich; Gemeindebaumeister Koch; Gemeinderat Dr. Kuhn, Schulpräsident; Ersatzmänner: Fritz Engler, Arch. SIA, Wattwil; Gemeinderat Hans Meng.

Primar- und Sekundarschulhaus auf der Ruppmatte in Hünibach-Hilterfingen

Das Preisgericht traf folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 6000): Peter Lanzrein, Arch. BSA/SIA, Thun, Mitarbeiter: Emmy Lanzrein-Meyer, Rolf Buchschacher, Rolf Barben; 2. Preis (Fr. 4500): Heinz Zihlmann, Architekt, Hünibach; 3. Preis (Fr. 4200): Livio Colombi, Arch. SIA, Thun, Mitarbeiter: H. Graf, A. Seger; 4. Preis (Fr. 3000): Max Schär und Adolf Steiner, Architekten SIA, Thun und Steffisburg, Mitarbeiter: H. Reimold und P. Thormeier, Ingenieure; 5. Preis (Fr. 2800): Atelier 5, Bern; 6. Preis (Fr. 2500): Franz Meister, Arch. BSA/SIA, Bern; ferner ein Ankauf zu Fr. 1200: Willi Barben, Architekt, Thun. Das Preisgericht empfiehlt, den Verfasser des erstprämiierten Projektes mit der Weiterbearbeitung der Bauaufgabe zu betrauen. Preisgericht: W. Blatter; W. Frey; Gianpeter Gaudy, Arch. BSA/SIA, Biel; Fritz Häsler; Walter Kamber, Arch. SIA, Bern; K. Keller; A. Maurer; Hs. Portmann; Hans Stähli.

Primarschulhaus in Seuzach

In diesem beschränkten Wettbewerb unter sieben eingeladenen Architekten traf das Preisgericht folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 2000): Peter Stutz, Arch. SIA, Winterthur; 2. Preis (Fr. 1100): Schoch & Heusser, Architekten SIA, Winterthur; 3. Preis (Fr. 1000): Heinrich Irion, Architekt, Winterthur, Mitarbeiter: Dieter und Egli; 4. Preis (Fr. 900): Prof. Ulrich J. Baumgartner, Arch. SIA, Winterthur. Außerdem erhält jeder Projektverfasser eine feste Entschädigung von Fr. 1000. Das Preisgericht empfiehlt, den Verfasser des erstprämiierten Projektes

mit der Weiterbearbeitung der Bauaufgabe zu betrauen. Preisgericht: H. U. Peter, Präsident der Primarschulpflege (Vorsitzender); Markus Dieterle, Arch. SIA, Zürich; Prof. Werner Jaray, Arch. BSA/SIA, Zürich; A. Kern, Lehrer; Prof. Heinrich Kunz, Arch. SIA, Zürich und Winterthur; Ernst Rüeegger, Arch. BSA/SIA, Winterthur; Gemeindepräsident J. Stucki.

Schulhausanlage Talgut in Winterthur

In der zweiten Stufe dieses beschränkten Wettbewerbs empfiehlt die Expertenkommission das Projekt von Peter Leemann, Arch. SIA, in Firma Cramer + Jaray + Paillard, Architekten BSA/SIA, und Peter Leemann, Arch. SIA, Zürich, zur Ausführung. Expertenkommission: Stadtrat H. Zindel, Bauamtmann (Vorsitzender); Stadtrat Dr. H. Bachmann, Finanzamtmann; Oskar Bitterli, Arch. BSA/SIA, Zürich; Edwin Bosshardt, Arch. BSA/SIA; Ernest Brantschen, Arch. BSA/SIA, St. Gallen; Philipp Bridel, Arch. BSA/SIA, Zürich; Eduard Del Fabro, Arch. BSA/SIA, Zürich; Ernst Krebs, Sekretär des Bauamtes; Dr. Richard Müller, Präsident der Kreisschulpflege; Stadtrat F. Schiegg, Schulamtmann; Hans Steiner, Architekt, Adjunkt des Stadtbaumeisters.

Kirchgemeindehaus in Winterthur-Seen

In diesem beschränkten Wettbewerb unter neun eingeladenen Architekten traf das Preisgericht folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 3500): Herbert Isler, Arch. SIA, Winterthur; 2. Preis (Fr. 2900): Edwin Bosshardt, Arch. BSA/SIA, Winterthur; 3. Preis (Fr. 2200): Schoch & Heusser, Architekten, SIA, Winterthur; 4. Preis (Fr. 1800): Romeo Favero, Arch. SIA, Winterthur. Das Preisgericht empfiehlt, den Verfasser des erstprämiierten Projektes mit der Weiterbearbeitung der Bauaufgabe zu betrauen. Preisgericht: A. Bütikofer, Präsident der Kirchenpflege (Vorsitzender); H. Brüngger, Mitglied der Kirchenpflege; K. Hinderling, Mitglied der Kirchenpflege; Prof. Bernhard Hoesli, Arch. SIA, Zürich; Adolf Kellermüller, Arch. BSA/SIA, Winterthur; Kantonsbaumeister Adolf Kraft, Arch. SIA, Neuhausen; Stadtplanarchitekt Dr. Werner H. Real, Arch. SIA, Winterthur; Ernst Rüeegger, Arch. BSA/SIA, Winterthur.

Künstlerischer Wandschmuck im Schulhaus Rosenau in Winterthur-Töß

Das Preisgericht traf folgenden Entscheid: 1. Preis (Fr. 2500): Hans Affeltranger, Maler, Winterthur-Töß; 2. Preis (Fr. 2200): Heinrich Bruppacher, Maler, Winterthur; 3. Preis (Fr. 2000): Henri Schmid, Maler, Winterthur; ferner ein Ankauf zu Fr. 1200: Ernst Steiner, Maler, Winterthur; sowie drei Ankäufe zu je Fr. 700: A. Camillo Jelmini, Maler, Winterthur; Hans Georg Kägi, Maler, Winterthur; Alfred Auer, Maler, Winterthur. Das Preisgericht empfiehlt, dem Verfasser des erstprämiierten Entwurfes die Ausführung zu übertragen. Preisgericht: Stadtrat H. Zindel, Bauamtmann (Vorsitzender); Willi Dünner, Präsident der Kunstkommission; Franz Fischer, Bildhauer, Zürich; Schulpräsident H. Graf; Eugen Häfelfinger, Maler, Zürich; Dr. Heinz Keller, Konservator des Kunstmuseums; Stadtrat F. Schiegg, Schulamtmann; Robert Spoerli, Arch. SIA; Robert Sträuli, Architekt.

Ausstellungen

Basel

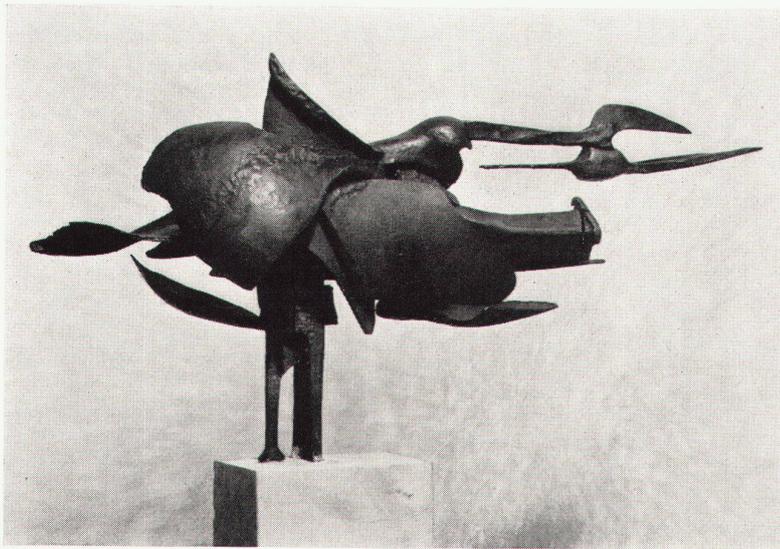
Staatlicher Kunstkredit 1963

Mustermesse

9. November bis 1. Dezember

Es wurde in den letzten Jahren in Basel viel gelästert, wenn die Wettbewerbsresultate des Staatlichen Kunstkredits gezeigt wurden – zu unrecht. Einmal, weil es meistens die besten Arbeiten waren, die verhetzt wurden (so letztes Jahr die Plastik von Grossert, gegen die sich ein sogenanntes «gesundes Volksempfinden» organisiert hatte). Zu unrecht ferner, weil es einfach nicht angeht zu erwarten, daß eine Stadt wie Basel jeden Herbst fünfzehn geniale Monumentalwerke hervorbringen soll. Seien wir froh, wenn neben dem Mittelmäßigen und dem Anständigen immer wieder einige wirklich gute Arbeiten herauskommen. Die Ausschreibungen haben auch diesmal einige hervorragende Resultate eingebracht.

Vorweg die Plastik: für den Haupteingang einer Mädchenoberschule hat Benedict Remund wiederum einen großartigen Entwurf eingereicht, den die Jury zur Ausführung empfohlen hat. Mit einem minimalen Aufwand an äußeren Mitteln ist eine Plastik von großer, still witziger Poesie entstanden. Remunds Schicksal



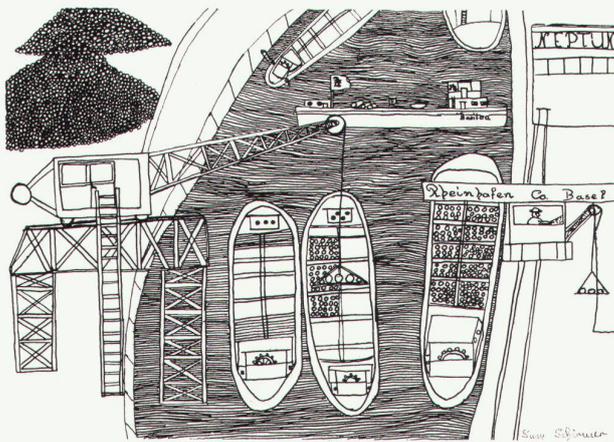
1

1 Hans Christen, Entwurf für eine Freiplastik im Pausenhof des Wasgenringschulhauses in Basel. Staatlicher Kunstkreis Basel

Photo: Peter Heman, Basel

2 Basler Rheinhafen. Schülerzeichnung, 12 Jahre

3 Bahnhofplatz in Basel. Schülerzeichnung, 16 Jahre



2



3

ist es während Jahren gewesen, erste Preise zu erhalten und kaum etwas ausführen zu können. Es ist wirklich zu hoffen, daß sich das ändert. Ein versprechender Anfang ist mit dem Sphingenbrunnen im Wasgenring-Schulhaus gemacht worden, einem prämierten Resultat des letztjährigen Wettbewerbs, das ausgeführt und kürzlich aufgestellt worden ist.

Für den Pausenhof der selben Schule ist die Plastik von Hans Christen bestimmt, deren Entwurf in diesem Jahr prämiert wurde. Es ist unseres Erachtens das beste Werk der Ausstellung. Christen erweist sich darin als Künstler von internationalem Format.

Unter den Malern wurde der Wettbewerb für einen Wandschmuck in der Brunnenhalle der Zoologischen Anstalt der Universität ausgeschrieben. Der Entwurf von Konrad Hofer wurde gutgeheißen. Nicht nur ist er als Wandbildentwurf gut; er fügt sich auch sehr schön in die gegebene Situation ein. Das in Originalgröße ausgeführte Detail erweckt große Hoffnungen, für das Wandbild so gut wie für die persönliche Entwicklung des Künstlers. Daß der Entwurf von Samuel Buri verworfen wurde, ist gut zu verstehen, denn die Gesamtkomposition ist nicht sehr glücklich; dafür ist ihm im Detail ein fröhliches und gutes Bild gelungen.

Wir haben aus der Fülle des Ausgestellten nur wenige Werke herausgegriffen. Schon ihretwegen hat sich der ganze Aufwand des zu unrecht so verschrieenen Kunstkreises gelohnt. c. h.

Bildhaftes Gestalten in Schweizer Schulen

Stadtcasino

20. bis 23. November

Die Schau für 1963 der Gesellschaft schweizerischer Zeichenlehrer (GSZ), Räumliches Gestalten bei Kindern und Jugendlichen, ist während der Monate Oktober und November 1963 in den Städten Luzern, Bern, Zug, Zürich und Basel einem zahlreichen Publikum an jeweils zentraler Lage gratis und mit angenehmen Abendöffnungszeiten zugänglich gemacht worden. Nach mehrjähriger Vorbereitungszeit und umsichtigem Aktivieren vieler Zeichenlehrer durch die Aufstellung von klaren Richtlinien (die Ausstellung unterwarf sich einer Idee, nicht umgekehrt) unter der Leitung von Kurt Ulrich und Werner Weber konnte die Ortsgruppe Basel der GSZ nach rigoroser Sichtung etwa 90 Tafeln montieren. Der Erfolg war eine mustergültige Präsentation, gerade in der Mitte zwischen einem Lehrgang und einer landläufigen Zeichnungen-Ausstellung. Wir ertragen heute eine dilettantische Aufmachung nur noch ungern. Das wußten die Verantwortlichen, wollten sie doch die exponierte Stellung, die der Zeichenlehrer in den Augen von Laien und Formschaffenden hat, nicht noch mehr zur Diskussion stellen, sondern den Blick des Publikums wirklich auf das Ausstellungsgut lenken. Das ist ihnen gelungen, dank eigenem Können und privater Hilfe. Die Caltex Oil AG hat der Gesellschaft Schweizerischer Zeichenlehrer ihre Unterstützung angeboten, weil sie der Überzeugung ist, daß die pädagogischen Bestrebungen der GSZ das Interesse unserer Öffentlichkeit verdienen. Die Caltex hat es übernommen, die Ausstellung der Öffentlichkeit zu präsentieren und dazu die Mittel zur Verfügung zu stellen. Diese Initiative, jedes Jahr eine neue Wanderausstellung über Bildhaftes Gestalten in Schweizer Schulen durchs Land zu schicken, ist wertvoller als ein Zeichnungswettbewerb. Die diesjährige Ausstellung zeigte die Entwicklung des räumlichen Denkens und Darstellens vom Kindergarten bis zum Abschluß der Volksschule mit Einbezug einiger Arbeiten der Oberstufe (Gymnasium, Lehrerseminar, Technikum). Es ist wichtig, daß die Meinung über das Kinderzeichnen neu dargelegt wird; pendelt sie doch vom nur-psychologischen Testobjekt zum überbewerteten Kinderkunstwerk hin und her. Da war nun das räumliche Gestalten ein weites Gebiet, das aber durch sein Thema die Einladung zur Straffung der Darbietung in sich trug. Entsprechend dieser Erkenntnis haben die Verantwortlichen von Anfang an ge-

arbeitet. Insbesondere wurden die Beziehungen zwischen rationalem und räumlichem Denken (Altersstufen!) überzeugend demonstriert. Der Lehrer hat es in der Hand, das Raumempfinden zu fördern, es nicht einmal zu wecken oder es verkümmern zu lassen. Der von Erich Müller verfaßte und an der Ausstellung gratis abgegebene Katalog (22 Seiten mit 74 Abbildungen) ist eine wohlgelegene, treffend dokumentierte Abhandlung neuesten Standes über die Entwicklung des räumlichen Denkens und anderer Elemente des Jugendlichen-Zeichnens. Vom 1. bis zum 23. Februar wird die Ausstellung nochmals in Zürich, im Kunstgewerbemuseum, gezeigt.

Dieter Klausener

Riopelle

Galerie d'Art Moderne

23. November 1963 bis 23. Januar 1964

An der venezianischen Biennale von 1962 hatte Riopelle, der allein den kanadischen Pavillon beherrschte, einen zwiespältigen Eindruck hinterlassen. Es war, wie wenn die *rage au corps* nach den rauschhaften Ausbrüchen der Action-Painting nachgelassen hätte. Die Wendung zur Plastik erschien als ein Ausweichen. In der Galerie d'Art Moderne ist von diesem Umbruch noch nichts zu spüren. Die Ausstellung wirkt im Gegenteil ganz geschlossen und sehr kostbar, fast schon klassisch.

Die etwa zwanzig Bilder und Aquarelle verteilen sich auf die Jahre 1948 bis 1960. Die frühesten Werke sind mit großen Pinselzügen mit flüssiger Farbe sehr malerisch gearbeitet; farbig zwar, doch mit gebrochenen Erdenfarben gedämpft. In der Folge wird die Farbe etwas pastoser, bis die dick aufgetragene Farbmaterie selbst zum Hauptelement wird. Riopelle strukturiert sie mit diagonal aufgereihten, kleinteiligen Spachtelhieben und überzieht das Ganze mit einem Gitter getropfter Farblinien. Ballungen und Entspannungen von Farbe und Helligkeit bilden sich in diesem Gewirr. Das ist der bekannteste Teil von Riopelles Œuvre. Ab 1958 sind die Farben weniger bunt; es treten wieder Braun- und verschmutzte Weißtöne auf. Die Flächen werden größer, sie sind stärker horizontal und vertikal gerichtet, werden zu starken Kompositionselementen.

Trotz der explosiven Leidenschaftlichkeit der einzelnen Werke gibt die Ausstellung von dem Maler ein abgerundetes, ruhiges Bild. Man ist gespannt, wie der jetzt vierzigjährige Kanadier aus der in Venedig spürbaren Krise hervorgehen wird. Die jetzige Ausstellung stimmt zuversichtlich.

Georges Méliès. Beginn der Filmkunst

Gewerbemuseum

23. November bis 22. Dezember

Georges Méliès (1861–1936) hat als erster erkannt, daß man den neu erfundenen Kinematographen für Spielfilme verwenden konnte. Das war 1895, zu einer Zeit, da selbst die Brüder Lumière noch nicht daran glaubten, daß sich ihre Erfindung irgendwie auswerten ließe. Um 1897 filmte Méliès seine *actualités reconstituées*, wochenschauartige Berichte über aktuelle Ereignisse, die er in seinem Studio in Montreuil – dem ersten Studio der Filmgeschichte – rekonstruierte. Er ging dabei so weit, die Explosion eines Kriegsschiffes nachzugestalten! Was Méliès vor allem machte, war aber gefilmtes Variété- und Zaubertheater: *des vues comiques, magiques et fantastiques*, die er in seinem Variété-Theater vorführte. Die Filmbilder zeigen eine ausgeprägte Vorliebe für das Phantastische. In etwa viertelstündigen Spielfilmen zeigte er eine Reise auf den Mond, die Eroberung des Nordpols oder Entdeckungsfahrten auf dem Meeresgrund nach Jules Verne. Etwas vom Lustigsten der Ausstellung war eine Zeichnung von Méliès, die zeigt, wie die Aufnahmen des Schneeriesen, der die Polfahrer bedroht, technisch vor sich gingen.

Nach dem Ersten Weltkrieg war Méliès von den neu aufkommenden großen Filmgesellschaften verdrängt worden; er lebte mittellos und vergessen, bis er 1928 wieder entdeckt und gefeiert wurde.

Die Ausstellung im Gewerbemuseum berichtete über den ersten Filmschöpfer (er war sein eigener Produzent, Regisseur, Dekorateur und Hauptdarsteller), ohne der üblichen, maßlosen Verherrlichung wiederentdeckter Pioniere zu verfallen. Méliès-Filme wurden als sinnvolle Ergänzung der Ausstellung vorgeführt.

c. h.

Capogrossi

Galerie Handschin

26. Oktober bis 30. November

Capogrossi ist einer jener Maler, die es einem zunächst leicht machen: wer einmal ein Bild von ihm gesehen hat, wird sich nicht blamieren und auch die nächsten sofort erkennen, im Falle Capogrossi an jenem kammartigen Zeichen, das in allen seinen Bildern vorkommt. Das bewirkt, daß sich bei Bildern, die man einzeln sieht, das Gefühl des *déjà-vu* einstellt, daß sich der Eindruck von Eintönigkeit bildet. Sieht man aber eine größere Anzahl von Bildern beisammen, so merkt man, daß man den Maler zu schnell in eine etikettierte Gehirnlade versorgt

hat. Die Ausstellung bei Handschin bot mit ihren dreißig Bildern Anlaß, die Lade herauszuziehen und aufzuräumen.

Giuseppe Capogrossi wurde 1900 in Rom geboren. Seitdem er 1949 den Schritt in die Ungegenständlichkeit tat, arbeitet er mit seiner Zeichenform. Diese Konstanz gibt seinem Werk einen einheitlichen Aspekt; sie birgt aber auch die Gefahr der Einspurigkeit.

Um es gleich herauszusagen: der Eindruck war von wohltuender Frische und unerwarteter Vielfältigkeit. Langeweile kam nicht auf.

Capogrossis Zeichen erweist sich als tragfähig. Es ist kein Symbolträger, sondern ein formuliertes, ein zur Formel konzentriertes Gebilde aus formalen Grundelementen: die Gerade, der rechte Winkel, der Halbkreis; oder anders: die Horizontale, die Vertikale, das Kreuz, das Gitter. Wenige, eindeutige Farben, meist nur Schwarz, Weiß und Rot, ergänzen den bescheidenen Formenbestand.

Capogrossi nennt alle seine Bilder *Superficie*, und er nimmt tatsächlich die Gegebenheit der Bildfläche sehr ernst. Mit dem als aktive Farbe behandelten weißen Grund verzahnen sich die schwarzen Zeichen. Die Farben wie die Zeichen sind ganz flächig, bewußt unmalerisch verwendet; Raumeindruck, doch nicht Raumillusion entsteht nur gelegentlich durch Überschneidung.

Die Variationsmöglichkeiten sind erstaunlich, die Kontraste vielfältig. Am wenigsten aufregend, obwohl fein und rhythmisch differenziert, sind die Bilder, in denen sich das Zeichen vor einem mit Farben regelmäßig gegliederten Grund zum Muster aufreißt. Dramatisch jene, wo das Muster zerbricht und das Zeichen sich zwischen den Fragmenten zum Mahnmal vergrößert. Geradezu beklemmend jene, wo sich wenige große schwarze Zeichen mit der weißen Fläche verbeißen.

Innerhalb der neuen italienischen Malerei gehört Capogrossi sicher in den vorderen Rang. Wir gestehen, nicht zu wissen, was es ist, das für die internationale Spitzenklasse fehlt.

c. h.

Bern

Eugène Delacroix

Kunstmuseum

16. November 1963 bis 19. Januar 1964

Eine Ergänzungsschau zur großen Delacroix-Ausstellung in Paris. Mit ihren annähernd hundert Gemälden, von denen allerdings die Mehrheit als Skizzen oder Entwürfe zu bezeichnen sind, mit ihren Zeichnungen, Aquarellen und dem

fast vollständigen graphischen Œuvre bietet sie zweifellos eine Fülle von Aspekten und Anregungen zur Erfassung des Wesens dieses vielschichtigen Malers. Der «Kenner» (oder wenigstens der Besucher der Pariser Delacroix-Ausstellung) erhält vor allem durch Zeichnungen – obwohl sich auch hier wenig aussagende Notizen und Aufzeichnungen finden – reizvolle Einblicke in die Werkstatt des Meisters. Im graphischen Œuvre verfolgt man gespannt die großartige Entwicklung von den noch sehr illustrativ gebundenen Faust-Lithographien (1828) zu den besten der schon weit übersetzteren, ausgeglichenen Hamlet-Illustrationen (1834–1843); einige Zeichnungen und Bleistiftskizzen bringen das Besondere in Delacroix' Kunst: die dramatische, aber doch harmonisch beherrschte Gegenüberstellung der Bewegungen und Richtungselemente und das präzise, nie schummrige Hell-Dunkel prachtvoll zum Ausdruck.

Und doch wird eine Ausstellung dieser Art in erster Linie in den Ölbildern geprägt. Man mag heute dem Spontanen, meditativ Aufgezeichneten besonders positiv gegenüberstehen; trotzdem ist es klar, daß ein Künstler wie Delacroix sein Bestes in den vollendeten großen, meistweilen manchmal literarischen Kompositionen gegeben hat. Dem bewußt arbeitenden Maler (die Bedeutung seines künstlerischen «Journal» ist bisher noch kaum völlig erfaßt) entspricht es, daß in den verschiedenen Studien jeweils besondere Probleme der Komposition, der Figurendarstellung, der Farbe behandelt und die übrigen zurückgestellt wurden. Um so großartiger und überraschender ist dann die Verschmelzung der einzelnen Prinzipien (in denen Delacroix für spätere Generationen bestimmend war) in den großen Kompositionen, für die in dieser Ausstellung einzig etwa «La Grèce expirant» (1827), «Hamlet et Horatio» (1839) und das herrliche Tigerbild Beispiele geben.

Natürlich begeistern auch Studien wie die «Mort de Sardanapale», «Justinien», «Fantasia Arabe», «Médée», «Christ en Croix», die Blumenstillleben und die erstaunlichen Landschaften (Pyrénées, Champrosay) und anderes.

Schönes und Interessantes vermittelt diese Ausstellung ohne Zweifel – das Eine aber nicht: das wirkliche Erlebnis Delacroix, in dem die in den Vorworten richtigerweise so betonte Universalität nicht als Fülle von Einzelheiten, sondern als große Einheit erscheint (was heute außerhalb von Paris zu bieten leider kaum je mehr möglich sein wird). P. F. A.

Etienne-Martin

Kunsthalle

2. November bis 1. Dezember

Unter den erstaunlich wenigen jüngeren Bildhauern Frankreichs ist Etienne-Martin schon seit einigen Jahren als der eigenwilligste und formbewußteste aufgefallen. Dabei wurde in der Berner Ausstellung (durch die Zeichnungen und Schemata) und im Katalog mit Nachdruck auf den «Mythologen» Etienne-Martin hingewiesen, denn seine so elementar plastisch wirkenden Werke entstammen anscheinend einer höchst persönlichen Mythologie; es sind Sinnbilder oder gar Wohnstätte («Demeures») aus eigener Erfahrung und Begegnung gewonnener Begriffe, formgewordene Lebens- und Geistespläne. Nun, das Beruhigende liegt darin, daß die Plastiken auch ohne jegliches Wissen um diese oft reizvoll einfachen Gedanken- und Assoziationsgebäude verständlich sind; daß sie – wenigstens in den meisten Fällen (für mich muß ich die «Manteaux» ausnehmen) – ganz aus ihrer Formung erlebt werden können und wohl auch erlebt werden müssen. So esoterisch seine Erklärungen sind, so elementar geklärt sind seine Bildungen.

Die Entwicklung Etienne-Martins ist fast von Anfang an von erstaunlicher Größe und Sicherheit. Auch was in den idolithischen Werken, etwa der versilberten Pietà von 1945, in der «Tête aux mains» oder in den «Couples» noch als Gestik auftritt, ist doch schon so umgesetzt, so auf die offenen und geschlossenen Beziehungen der Volumen und Richtungen konzentriert, daß es sich als reine, sinnliche Plastik genießen läßt.

Seit der ersten Ausstellung der «Demeures» (1960 in der Galerie Le Breteau, Paris) ist die allgemeine Vorstellung vom Werke Etienne-Martins vor allem durch diese architekturähnlichen und doch in keiner Hinsicht als Architektur gedachten Plastiken geprägt. Die großen Gipsgebäude mit den lebendigen, fasrigen und holprigen Oberflächen bestehen aus Kammern, Schichtungen und Stockwerken, aus Öffnungen, die nie ins Innerste führen, Fenstern, durch die man nicht hinausieht, Scharten, aus denen fladenförmige Volumen quellen, und anderem. Wie bei den «Couples» sind es die Durchdringungen fast immer in menschlichen Maßstäben gehaltener, unbestimbarer und doch organischer Körper, die das Schauen des Betrachters nach einem imaginären Kernpunkt ziehen und wieder auf Abschlußflächen aufprallen lassen und ihn so in einen Rhythmus «einwiegen». Man sucht keine Lösung, kein Geheimnis; man nimmt diese Gipsblöcke als Vertrautes, als eine sehr einfache, sehr sinnliche

Ordnung hin. Ebenso wie jene Reihe riesiger Wurzelstöcke, bei denen der Künstler, eine Ansicht zurückhaltend bearbeitend, seine Strahlungen und Schichten im lebendigen Holz wiederfindet. Durch seine in sich geschlossene, urtümliche und doch beherrschte Kunst fügt Etienne-Martin der heutigen «Welt der Plastik», die wahrscheinlich derjenigen der Malerei überlegen ist, einen wesentlichen, notwendigen Aspekt bei.

P. F. Althaus

Lenzburg

Gunter Böhmer

Galerie Rathausgasse

30. November 1963 bis 5. Januar 1964

Gunter Böhmer mag in weiten Kreisen von Bücherfreunden als einer der großartigsten Illustratoren gelten, und jene, die sein Schaffen auf diesem Gebiet verfolgt haben, wissen, daß er als Illustrator von Hesse-Büchern zuerst mit unserem Land in Berührung gekommen ist, wo er seit drei Dezennien ansässig ist (auch wenn er nun als Professor an der Stuttgarter Akademie wirkt). Daß Böhmer als Maler ebenso Wesentliches zu sagen hat, ist eigentlich erst in den letzten Jahren ins Bewußtsein der Kunstfreunde gedrungen. Es war ein Verdienst des Leiters der Lenzburger Galerie, Josef Raaber, den Meister der Zeichnung wie den Maler zu Wort kommen zu lassen. So ergänzten sich denn Proben beider Darstellungsarten aufs schönste, und es war nicht auszumachen, ob Böhmer der Zeichner oder Böhmer der Maler der größte Künstler sei. Feststellbar war auf dieser Schau nur die erlesene Höhe der Könnerschaft, die in frühen wie neuesten Arbeiten zur Geltung kam; auch ein Entwicklungsweg in der Richtung der Abstraktion ließ sich erkennen.

Als markanter Auftakt im Treppenhaus einige der neuesten Tuschblätter, um das schon früh aufgenommene Thema Pferd kreisend; die aus heftigen Zügen lebenden, oft zur dichten Ballung gesteigerter Schwarz-Weiß-Stücke verrieten das starke Temperament. Dicht daneben einige ebenfalls erst kürzlich entstandene farbige Blätter, in denen das Schwarz des zeichnerischen Zuges gleichermaßen wichtig schien. Während auf dem Vorplatz einige auf dunklen Klang abgestimmte Stillleben den Beherrscher der ausgewogenen Komposition bewiesen, traten im Hauptraum einerseits rein zeichnerische Werke einigen Farbbildern von kräftiger Hell-Dunkel-Wirkung gegenüber, wobei Interieur und Stillleben thematisch wesentlich waren. Die Ge-

genwand, ihrerseits ebenso spannungsvoll, enthielt ausschließlich Malereien meist aus den fünfziger Jahren. Um das großartige Bild jenes einst von Hesse bewohnten Palazzo Camuzzi reihten sich Blätter von lichter Farbigkeit, in denen der Wille Böhmers nach kompositorischer Ordnung überall herauszuspüren war. Die gleiche Vielfalt im Thematischen wie Gestalterischen war bei den Werken des kleinern Raumes zu verfolgen. -g.

Zürich

Koptische Kunst – Christentum am Nil

Kunsthhaus

16. November 1963 bis 19. Januar 1964

Die Ausstellung ist eine der großzügigen Kunsttournee-Unternehmungen des Vereins Villa Hügel in Essen, wo sie vor Zürich gezeigt worden ist. Nach Zürich wird sie neben anderen Orten auch im Louvre erscheinen. Es ist eine von Spezialisten bearbeitete und organisierte Schau, die einem im Zwielflicht stehenden Zwischengebiet angehört. Im – wie üblich – buchartigen Katalog heißt es denn auch, die genauere Definierung des Begriffes «koptisch» sei nicht zuletzt Aufgabe der Ausstellung. Die Liste der amtlichen und privaten Leihgeber sieht aus, als gäbe es eine kunstfreundliche Weltregierung; von so vielen Stellen wurde wertvolles Material zur Verfügung gestellt. Für Zürich kam noch bedeutender Zusatz aus schweizerischen Sammlungen und auch aus dem Ausland.

Koptisch – eine Bastardisierung des Wortes Ägypten – nannte man bisher die kultischen und künstlerisch-kunstgewerblichen Erzeugnisse aus der Welt der frühen Christen in den Nilländern. Sie entstammen einer höchst seltsamen Übergangszeit und einer Übergangsschicht, in der sich vieles überschneidet. Antike Mythologie lebt neben christlicher Symbolik, und wie ein dünner roter Faden zieht Ägyptisches durch die Produkte. Daneben erscheint ein primärer Primitivismus, der wie oft – so scheint es – infolge der in ihm beschlossenen bildnerischen Spontaneität wie Sauerteig wirkt.

Die Ausstellungsveranstalter haben die zeitlichen und regionalen Grenzen viel weiter gezogen. Sie greifen in die vorchristliche Periode zurück und verfolgen das erweiterte Koptische geographisch bis nach Nubien, Abessinien, ja gelegentlich nach Europa (wo sich Symptome des Koptischen zeigen) und zeitlich vorwärts über das Mittelalter und die Zeit des Barocks bis ins 19. Jahrhundert der

Nilländer. Was sich ergibt, ist ein merkwürdiges Konglomerat von Ägyptisch, Hellenistisch, Römisch, Frühchristlich, Islamisch, mittelalterlichen und späteren Verfärbungen dieser Kennzeichen und – Koptisch. Hier diskutieren die Spezialwissenschaftler, und man spürte es der Ausstellung an. Sie spiegelt kontroverse Auffassungen und Situationen und hat dadurch kein deutliches Profil. Das ist Nachteil und Vorteil zugleich.

Auf jeden Fall wurde sie dadurch reichhaltig. Nach welchen Kriterien ist die Zusammenstellung erfolgt? Zum Teil wohl nach künstlerischer Bedeutung und Qualität, nach dem Maß, in dem eine künstlerisch gestaltende Kraft sichtbar wird. Individuelle Leistung also, wenn man auch so gut wie keine Namen der Schaffenden kennt. Aber auch der ebenso anonyme qualitative Durchschnitt wurde mit Recht einbezogen, die Reflexe des primär Künstlerischen im profanen Kunsthandwerk und im liturgischen Gerät.

Bei der Auswahl spielte offenbar auch der Gedanke eine Rolle, die Quellen aufzuweisen, woher die Dinge kommen, die «große» Kunst, die auf die koptischen Arbeiten eingewirkt hat. Aber man fragt sich in der Ausstellung, ob dieser Akzent nicht zu einseitig betont ist. Die andere Unsicherheit: das dargebotene Ausstellungsgut ist nicht ein stilistisches, sondern mindestens so sehr ein Konglomerat von Kunst, Kultur, Kult, wobei eine Menge Dinge mitlaufen, mitlaufen müssen, deren Gestalt sich aus den Banalitäten des alltäglichen Gebrauchs wie des Hokuspokus staatlichen und kultischen Gebarens ergibt. Also auch von hier gesehen: Zwielflicht.

Daß bei einem so großen Material – der Katalog führt mit den Zürcher Zusätzen über 700 Nummern auf – und aus einer derart merkwürdigen Epoche viel künstlerisch Eindrucksvolles zusammenkam, das isolierte Betrachtung hervorruft, ist selbstverständlich. Zunächst die große Zahl von Textilien mit ihren vielen Varianten der technischen Herstellung, die zusammen mit einem ausgeprägten Sinn für die verschiedenen Materialien in der klassischen Zeit des Koptischen wundervolle Dinge umfassen. Nicht weniger großartig die Elfenbeinarbeiten ebenfalls aus der Frühzeit, von denen aus die Entwicklung zu den europäischen Arbeiten der Karolingerzeit führt. Hier ist eine Synthese von Preziosität, Anmut und liturgischem Ernst erreicht, die ihresgleichen sucht. Im entwicklungsgeschichtlichen Zwielflicht stehen die prachtvollen Mumienporträts, von denen eine Auswahl zu sehen ist. Was sie für die Malerei des koptischen Umkreises bedeuten, ist nicht recht ersichtlich, ebensowenig wie die plastischen römisch-

ägyptischen Porträtköpfe, unter denen ein paar Arbeiten in Ton – es sei erlaubt zu sagen – wie Imitationen nach Marino Marini wirken. Auch unter den Fragmenten der Architekturplastik und unter den Metallarbeiten gibt es eine Reihe großartiger Beispiele, bei denen zu sehen ist, wie das erotische Moment sich in orientalischer Intensität auswirkt. Drei Gattungen der Malerei sind zusammengebracht: einige Ikonen, bei denen der Katalog auf Verwandtschaft mit Textilien hinweist; aber auch hier wird der Betrachter etwas verwirrt, indem neben den Ikonen aus der Frühzeit solche aus dem 18. Jahrhundert erscheinen, bei denen es schwer ist, Beziehungen zum eigentlich Koptischen zu sehen. Sodann eine große Zahl von Handschriften-Malereien, deren Chronologie sich ebenfalls über Jahrhunderte erstreckt. Als Hauptstücke einige Proben der bedeutenden Freskofunde aus Faras, Nubien, die im Katalog teils auf das 8., teils auf das 11. Jahrhundert datiert werden. Reiche, hierarchisch strenge Darstellungen, Zeugnisse maleischer Potenz großen Ranges. Führt man sich neben diesen Fresken – neben den Originalen ist ein Teil in ausgezeichneten Farbphotos zu sehen – die karolingische und ottonische Malerei Europas vor Augen, so wird einerseits die eigene Physiognomie der Fresken von Faras klar, andererseits aber sofort auch die Freiheit des Künstlerischen der europäischen Beispiele; durch die Dogmatik dieser Freskenkunst wird die künstlerische Vitalität nach dem Dekorativen abgeleitet.

Sucht man Relationen zur Kunst unsrer Zeit – man hat das Recht dazu –, so kann man bei den lapidaren Formen der Textilien einige Analogien zu heutiger Graphik finden, eine stupende Analogie aber zu Brancusi bei einem Holzleuchter aus dem Kloster Kebran Gabreel (Katalognummer 460) mit Aufbauelementen aus stereometrischen und freien Formen.

In einem didaktischen Appendix sind einige Modelle von Klöstern zu finden, die Zentren koptischer Kunst gewesen waren. Schade, daß sie etwas lieblos beiseite geschoben scheinen. Der Ausstellung als Ganzes hätte ein Schuß Didaktik gut getan. Die Größe des Themas und des Stoffes liegt in den Zusammenhängen, den Querverbindungen, nicht im einzelnen qualitativ überragenden Werk. Hier wären ausführlichere Beschriftungen und Legenden mit anschaulichen Erklärungen, Diagramme, Streiflichter auf Umwelt und Geschichte die geeigneten Mittel gewesen, den Betrachter zum eigentlichen Kern der Dinge zu führen.

H.C.

**Le Corbusier:
Aquarelle, Gouachen, Pastelle,
Farbstiftzeichnungen**

*Galerie Heidi Weber
1. bis 30. November*

Man sollte meinen, es bringe eine gewisse Monotonie mit sich, wenn eine Galerie sich nur einem einzigen Künstler verschreibt und zudem einem Mann wie Le Corbusier, dessen bildkünstlerisches Schaffen nur einen Teil seiner Kräfte in Anspruch nimmt. Die Ausstellung, die die unermüdete Heidi Weber wieder zusammengebracht hat – es ist ihre zweite Corbusier-Ausstellung dieses Jahres –, verscheuchte diese Bedenken sofort.

Man sah sich zu konzentrierter Betrachtung veranlaßt. Obwohl man die Handschrift kennt und die Spannweite der Bildthemen beschränkt ist. Es ist die Frische, die bildnerische Spontaneität, die aus den – diesmal meist kleinformatigen – Blättern aus den Jahren 1924 bis 1936 spricht und uns bewegt, dem Lauf des Lineaments, der Verteilung der Farben und dem Gesamtaufbau zu folgen. Zugegeben: die bildkünstlerische Amplitude ist nicht sehr groß, und ein summarisches Verfahren in der Bildrealisation würde bei einem anderen Künstler eben durch die geringe Abwandlung, ja Wiederholung des Gleichen zu Monotonie führen. Bei Le Corbusier sind sie gleichsam der Rahmen für eine höchst natürliche, interne Vielfalt, mit der sich ein von Grund auf aufs Künstlerische eingestellter Mensch ausspricht. Vielleicht ahnen und spüren wir im unmittelbar optisch greifbaren Bildtatbestand den in seinem Denken humanen Architekten, der in seinen Bildern sichtbar macht, was er als wichtiges Ingrediens unsichtbar in sein architektonisches Denken und Schaffen hineinpackt. Das sollten auch diejenigen zu sehen versuchen und bedenken, die, befangen im Streit der Richtungen und architektonischen Ideologien, Le Corbusiers Baugesinnung und -verwirklichung angreifen.

Was diesmal besonders überraschte, war eine Reihe Blätter von außerordentlicher malerischer Delikatesse, wenn dieses Wort erlaubt ist. Sie sind ein Schmuck für jede graphische Sammlung, und es wäre wünschenswert, daß sich die schweizerischen öffentlichen graphischen Sammlungen kleine Gruppen solcher Blätter zulegten, um jetzt und in Zukunft zu zeigen, welch ein sensibles Auge und welch eine sensible Hand dieser schweizerische Architekt der großen plastischen Architekturgestalten besitzt.

H. C.

Porträts von Otto Ch. Bänninger

*Galerie Daniel Keel
5. November bis 7. Dezember*

23 Porträtköpfe hatten sich in dieser Schau versammelt. An erster Stelle ist der Kopf von C.-F. Ramuz zu nennen, dem man Bänningers Freude am Gelingen fast ansieht; es handelt sich allerdings um ein sehr dankbares künstlerisches Unterfangen, das einem Plastiker wie Bänninger nie mißlingen konnte. Er hat sich hier durch Motivwahl, Realisierung, psychologische Deutung und handwerkliche Sicherheit selbst übertroffen. Von diesem Ramuz-Porträt nahm die schweizerische Kunstöffentlichkeit schon längst gebührend Kenntnis. Daneben waren es der Kopf des Industriellen Bührlé, Hans E. Mayenfischs, Cuno Amiets, Hermann Hesses, Eduard von der Heydts und von Bänningers Mutter, die hier von seiner großen Porträtierungskunst zeugten. Es ist ihm gelungen, trotz Erreichung der höchsten Ähnlichkeitsstufe Kunstwerke zu schaffen, die sich an die Seite Despiau stellen lassen. Eigenartig war zu beobachten, wie eigenwillig Bänninger seine Technik je nach dem Dargestellten wandelt. Man vermag aus der außenstrukturellen Bearbeitung jeweils die Beziehung des Künstlers zum Porträtierten abzulesen. Alle diese Köpfe erscheinen dem Kenner von Bänningers Werk wie Ausruf- und Erholungsstationen in seinem Schaffen; strahlen sie eine beruhigende Sicherheit aus. Die meisten Köpfe sind in Bronze gegossen, und dieses von Bildhauern leidenschaftlich bevorzugte Material verleiht den Darstellungen eine göltige Zeitlosigkeit. Das Bestreben des Künstlers, angesichts seiner Modelle in deren Psyche einzudringen – diese Freiheit sei jedem Porträtierten zugebilligt –, wird von der olympischen Gelassenheit der Köpfe überschattet. Sie werden weder naturalistisch noch kunstwillig oder von einer stilistischen Betontheit zu subjektiven Einzelplastiken gestempelt, sondern stellen individuelle Köpfe schlechthin dar. Jede Arbeit ist in sich abgeschlossen und vom Maß des unpräzisen bildhauerischen Volumens erfüllt. Hinter jedem Werk tritt der Bildhauer als sachlicher Interpret zurück, und doch meldet sich, trotz objektiver Bescheidenheit, die Persönlichkeit des Künstlers machtvoll an.

H. N.

Karl Hosch

*Galerie Stadelhofen
16. November bis 22. Dezember*

Diese Ausstellung mit 24 Ölbildern, 3 Gouachen und 46 Zeichnungen (Kugelschreiber, Farbstift, Tusche usw.) und

Lithos war eine Enttäuschung, die uns um so stärker traf, als wir das Wirken von Karl Hosch seit jeher mit großer Anteilnahme und Wertschätzung verfolgten. Die bekannten Temperamentausbrüche dieses Malers mündeten bei vielen Werken dieser Schau in Eingeständnisse der Ungeduld ein. Besonders in den farbigen Zeichnungen der Urnäser Kläuse, die atmosphärisch meist gut erfaßt sind, wird die Flüchtigkeit des Strichs zu einer optischen Belastungsprobe. Einzig in der «Berbergruppe I» hat die Sicherheit der Linienführung die Nervosität des Künstlers zu bewältigen vermocht. Das beste Ölbild in allen Räumen war «Winter, 1963». Es erinnert an Hoschs beste Arbeitsperioden und hält unseren Glauben an seine Treue gegen sich selbst aufrecht, während das große Aktbild aus diesem Jahr die Verbannung der Farbe als einen nicht gelungenen Versuch erscheinen ließ. Die beiden Gouachen «Place Djema el Fna» waren, neben dem Winterbild, wiederum überzeugende Leistungsbeweise eines aus dem Vollen seiner Begabung schöpfenden Malers. Man spürt es jedem Werk an, ob sich Hosch seiner Limite bewußt war oder ob er, wie in dem großen Interieurbild und den beiden Maskendarstellungen, sich in neuen, ungewohnten und seinem Wesen widersprechenden Bahnen zu bewegen trachtet. In der letzten großen Ausstellung, 1960, zu Ehren seines 60. Geburtstags, hat Karl Hosch ein wahres Feuerwerk seiner künstlerischen und malerischen Spielarten zum besten gegeben. In den Jahren 1962 und 1963 scheint sein Entwicklungsfluß eingedämmt gewesen oder in einer falschen Richtung gelenkt worden zu sein. Allerdings weisen die drei genannten interessanten Arbeiten darauf hin, daß der Maler seine Mittel in ungebrochener Frische einzusetzen weiß.

H. N.

Heinrich Müller

*Rotapfel-Galerie
2. bis 30. November*

Diese Ausstellung des Malers und Lehrers an der Kunstgewerbeschule Zürich Heinrich Müller war vor allem seinen Radierungen, Zeichnungen und Aquarellen gewidmet, während die letzte große retrospektive Schau in Aarau das malerische Schaffen des Künstlers zur Diskussion stellte. Die nahezu hundert Werke boten einen exakten Überblick über die Vielseitigkeit von Heinrich Müllers Wirken. Er geht mit hingebungsvoller Übersetzungskunst auf das Motiv ein, ohne sich von ihm verleiten zu lassen. Ganz besonders in vielen Aquarell- und Kaltnadelblättern findet der



Barbara Hepworth, *Single Form (Chûn Quoit)*, 1961. Bronze. Modell für ein Denkmal für Dag Hammarskjöld vor dem UNO-Gebäude in New York

Künstler eine bildgerechte, raumfüllende, den Gegenstand in einem weiteren Sinn ins Allgemeine hebende Formel. Während bei einigen vom Strich her etwas prononcierten Zeichnungen die bewußte Bildgestaltung offenkundig wird, handhabt Müller das Instrument der Radierungstechnik mit souveräner Sicherheit. Die verschiedenen Taubenbilder zum Beispiel, unter denen Blatt Nr. 31 als eine Meisterleistung des Künstlerischen, Darstellerischen, Formalen und Handwerklichen hervorsteht, bilden ein überzeugendes Pendant zu den linear angelegten Porträtradierungen.

Wenn auch Heinrich Müller Beherrscher der graphischen Kleinkunst ist, bildete das große Ölbild «Stilleben mit Granatäpfeln», das klug und geschmackvoll angelegt und in harmonisierendem Farbklang gemalt ist, doch das Zentrum der Ausstellung. Um dieses Werk herum scharten sich die schon erwähnten graphischen Arbeiten. Neben den Bleistiftzeichnungen, Kaltnadelradierungen, Aquarellablättungen waren auch die Aquarelle und eine Farbstiftzeichnung von nobler Allüre. In dieser Ausstellung empfand man Müllers Bestreben, sich auf das Kontemplative, Sonore und Ver-

haltene zu besinnen und die Grenzen in diesem Bereich zu erkennen, als wohlthuend. Die selbstaufgelegte Beschränkung weitete das künstlerische Panorama zu einer durch ihre überlegene Reife wirkenden Schau. H.N.

**Barbara Hepworth:
Sculpture and Drawings**

Gimpel Hanover Galerie

15. November 1963 bis 11. Januar 1964

Die Ausstellung ist eine Wiederbegegnung mit dem Werk der englischen Bildhauerin, die zu den frühen Repräsentanten abstrakter Plastik zählt. Der in der Galerie Lienhard vor einigen Jahren empfangene Eindruck wird durch die Ausstellung bei Gimpel Hanover, die vor allem Arbeiten aus jüngster Zeit enthält, im wesentlichen bestätigt. Barbara Hepworths bildnerische Sprache ist klar, nobel; die von ihr geschaffenen Formen machen eine Vorstellungswelt sichtbar, die den Menschen von heute berührt und die er versteht. Die Vorstellungswelt selbst beruht auf einem Zusammenspiel, Naturtransformation und freier Bewegung der Phantasie. Daß sie von Vorbildern angeregt ist – von Moore, von Arp, in gewisser Beziehung von Pevsner und auch von Ben Nicholson –, macht sie nicht weniger bedeutend, sondern vermehrt ihre eingeborene Kraft.

Bei allem Respekt, der man dieser künstlerischen Äußerung zollt, und bei aller Zuneigung, die man ihrer Offenheit entgegenbringt, machen sich diesmal trotzdem auch Bedenken bemerkbar. In der Behandlung des Materials geht es ein wenig rezeptmäßig zu. Zum Beispiel bei der etwas gleichförmigen Behandlung der Bronze und ihrer gleichsam wie Muschelkalk behandelten Oberfläche, ein Verfahren, das seine zunächst erscheinende Lebendigkeit rasch verliert. Oder bei den glatt polierten Gebilden aus Metall oder aus Marmor, bei denen merkwürdigerweise die aussagekräftige Präzision der Form in der Perfektion der Ausführung verschwimmt. Eine Glätte kommt zustande, die – vielleicht durch das Dazwischentreten einer zweiten, ausführenden Hand und die Anwendung maschineller Manipulationen – uns auch bei Skulpturen anderer Künstler unsrer Tage irritiert. Vielleicht ist die in Erscheinung tretende Kühle – wir meinen hier nicht die kühle Distanzierung überindividueller Größe – von hier aus bestimmt. Eine Kühle, von der es zur Leere nicht mehr allzu weit ist. Die Ursache könnte in der Überforderung liegen, denen der Künstler unsrer Zeit ausgesetzt ist. In der doppelten Überforderung: einmal dadurch, daß seine Produktion durch Ausstellun-

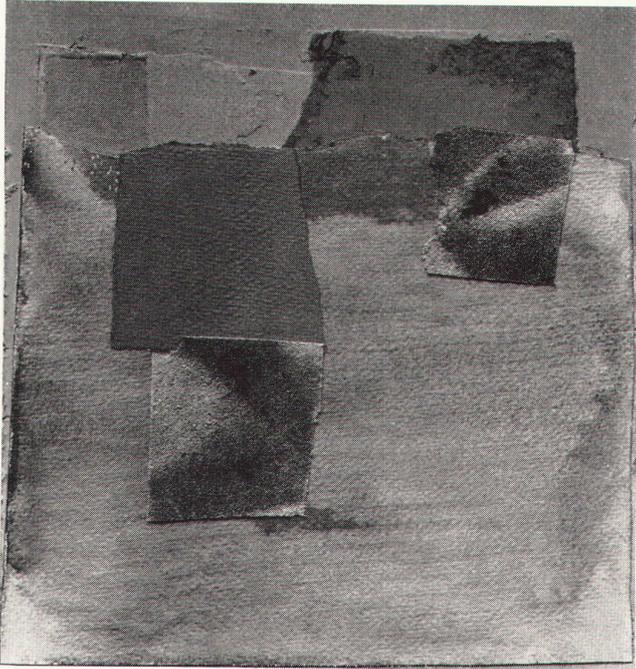
gen, Handel und soziale Ambitionen über die Maßen angestachelt wird, andererseits durch eine Übersteigerung dessen, was kreativ genannt wird, wodurch der Künstler in eine Region getrieben wird, in dem er die innere Balance verliert, die auch die größten und wildesten Genies der Vergangenheit immer besessen haben. Wenn das Kreative wieder als ebenso selbstverständlich angesehen wird wie das Moralische (nach einer berühmten Bemerkung Friedrich Theodor Vischers), werden die Gefahren, die sich nicht nur vor Werken Barbara Hepworths zeigen, die Gefahren einer hochgetriebenen Produktion, sich auflösen. Zurück zum Werk Barbara Hepworths selbst. In der Ausstellung befindet sich eine Studie zum Denkmal für Dag Hammarskjöld, das vor dem Gebäude der UN in New York zur Aufstellung gelangen wird. Es ist eine flache Platte mit einem frei von der Eiform abgeleiteten Umriß; im oberen Teil der Platte ist ein strenger Kreis eingelassen. Hier erreicht der Kontrapunkt von freier, vom Menschegeist und von Menschenhand erschaffener Form zu exakter Geometrie einen hohen Grad von Sinngehalt. Für das Monument selbst ist ein Größenmaß von 20 Metern Höhe in Aussicht genommen. Hier – so scheint mir – ist ein Werk in Entstehung begriffen, das zu einem bleibenden Dokument der Kunst unsrer Tage werden kann. H.C.

Italo Valenti: Collages

Galerie Charles Lienhard

13. November 1963 bis 4. Januar 1964

Der seit langem in Locarno lebende italienische Maler Italo Valenti – in Mailand 1912 geboren, 1932 bis 1937 Schüler der Akademie der Brera –, der schon zum drittenmal in der Galerie Lienhard ausstellt, hat in meisterlicher Weise einen besonderen Typus der Collage entwickelt. Er baut sie aus klar umrissenen, oft großformatigen Teilen auf, unter Verzicht auf die vielfältigen und geistreichen Effekte kontrastreicher Akkumulation und die Reize der Kombinationen des «armen», in seinen Wirkungen amüsanten Abfallmaterials. Das Ergebnis ist eine Formensprache, die sich mit bestimmten Dingen von Arp begegnet. Ein sehr kultivierter, sensibler Puritanismus, nicht kühl, nicht kasteiend, sondern in den Differenzierungen der Einzelformen, ihrer Zusammenhänge und ihrer Farbtonung optisch warm, anregend und für das Auge überaus angenehm. Als Material verwendet Valenti Papiere verschiedener Strukturen, manchmal auch textile Stoffe. Ihnen gewinnt er «stille Reize» ab.



Italo Valenti, Sable. Collage 1963

Den Arbeitsvorgang vollzieht Valenti auf Grund handwerklich künstlerischer Einstellung und mit entsprechenden Methoden. Man verstehe: es ist nicht das Vergnügen am Witz oder an der Melancholie, am Burlesken oder prachtvoll Heimtückischen, das bei den Collage-Meistern eine entscheidende Rolle spielt und auf den Betrachter überspringt – das Vergnügen, das bei den wirklichen Meistern zu großartigen Bild-Objets führt. Bei Valenti spielt das Abwägen, der Farb- oder Formeinfall, die übersichtliche Verteilung im zweidimensionalen Raum der Fläche. Es ist ein gewissermaßen traditionell «künstlerischer» Arbeitsvorgang. Seiner bedient sich Valenti bei den Collagen der Malerei. Er färbt die Gründe, die aufgeklebten Materialien, er bindet sie oder trennt sie durch eine außerordentliche vibrierende Malerei mit Aquarell, Gouache und anderen technischen Traditionsmitteln. So entstehen eigentliche Bilder, die bei gleichbleibender Grundtechnik ausgesprochene Physiognomien besitzen, Assoziationen zu optischen Situationen: Erdboden, Luft, Wald, Bau. Bezeichnend, daß Valenti den Bildern Titel gibt, die nicht poetische Umschreibung, sondern knappe Bestimmung sind. Dunkelheit und Helligkeit im Sinn optischen Erlebnisses, ja das Licht selbst werden zu eigentlichen Bildthemen.

H.C.

Miguel Berrocal
Galerie Renée Ziegler
7. bis 30. November

Es war ein guter Gedanke Renée Zieglers, den noch verhältnismäßig wenig bekannten, unabgegriffenen jungen Spanier Miguel Berrocal in Zürich einzuführen. Der sehr hübsche kleine, mit einem guten, etwas komplizierten Vorwort Jean Dobais eingeleitete Katalog verzeichnet die Daten: Geboren 1933 in Südspanien, studierte Architektur und Bildhauerei in Madrid. 1955 ein Stipendium der französischen Regierung, anschließend fünfjähriger Aufenthalt in Italien, jetzt in Crespières bei Paris wohnend. Einige Ausstellungen von Bedeutung in Rom, Paris und New York; dort gemeinsam mit dem Schweizer Eisenplastiker Robert Müller. Die bei Renée Ziegler gezeigten Arbeiten stammen aus den Jahren 1961 bis 1963.

Das Charakteristikum der meisten dieser Arbeiten ist ihre Veränderbarkeit. Sie bestehen aus einzelnen Teilen, die als Teile und als Summe dieser Teile konzipiert sind. Dem Zufall wird nur eine beschränkte Möglichkeit gegeben. Darin unterscheiden sich Berrocal's Arbeiten etwa von denen Karl Gersters, der dem Betrachter die Möglichkeit gibt, mit der Veränderbarkeit frei zu spielen. Sie heben sich aber auch von der Variabilität ab, mit der zum Beispiel Yacob Agam seine Gebilde ausstattet, indem er optische Tricks ins Spiel bringt. Bei Berrocal handelt es sich um die Zusammenhänge und Divergenzen plastischer Volumina. Gleichsam Teilorgane eines Ganzen. Sie sind vielleicht mit alten Ritterrüstungen zu vergleichen, bei denen der, der sie trägt, das Visier aufschlagen kann, wenn keine Gefahr droht, oder einen Teil ablegt, wenn er schwitzt. Aber es bleibt stets das organische Bild der Rüstung. So zeichnen sich Berrocal's plastische Figuren durch funktionalen Sinn, durch Leben des Teils wie des Ganzen aus. Das Überraschungsmoment, das ein legitimes künstlerisches Mittel sein kann (aber nicht immer ist), spielt hier in amüsanten und überzeugender Weise.

So geistreich und handwerklich impeccable Berrocal's plastisches Vorgehen ist, es würde wenig bedeuten, wenn sich in ihm nicht eine außergewöhnliche plastische Vorstellungskraft realisieren würde, durch die eine originale, glaubhafte und verständliche Formensprache entsteht. Dies zeigt sich neben den demontablen Stücken an ein paar Bronzearbeiten, bei denen die Reize des geheimnisvollen variablen Lebens mit seinem imaginierten Klirren reichlich aufgewogen werden durch die Bestimmtheit der formalen Aussage und durch

Balanceverhältnisse höchst unkonventioneller Art. Beide Typen, die variablen wie die stabilen, sind untereinander verwandt – eine plastische Sippschaft, die den Betrachter noch lang beschäftigt, auch wenn er sich längst auf dem Heimweg befindet.

Spanien hat im besonderen der modernen Kunst große Gestalten gegeben – Picasso, Juan Gris, Miró, Chillida. In gebührendem Abstand kommt nun Berrocal mit seinen plastischen Denk- und Sehspielen, die uns angesichts der hemmungslosen Emotionen oder des Neo-Primitivismus der Pop-Artisten besonders noch angenehm berühren. H.C.

Londoner Kunstchronik

Die Unkunst des Neo-Dadaismus in seiner neuesten Form als POP-art und die sterilen Produkte der geometrischen Hartprofil-Schule («hard-edge school»), die beide vor zwei Jahren in den Vereinigten Staaten begannen, waren unlängst in Londoner Ausstellungen vertreten. Da gab es Kenneth Nolan, der Kunst mit Bogenschießen verwechselt. Da gab es die kalkulierten Spielereien von Bernard Cohen, beide in der Kasmin-Galerie. Diese Kunsthandlung ist eine der neuen Galerien mit amerikanischem Einschlag. Der amerikanische Einfluß auf die moderne englische Kunst war jedenfalls nie ein günstiger. Er hat die latenten Kräfte im geistigen Rahmenwerk der jungen englischen Künstler nicht freigemacht. Die erste Welle kam mit den «Klassikern», Rothko, Motherwell, Gottlieb. Ihre überlebensgroßen Konzeptionen, die besser zu amerikanischen Maßstäben passen, führten in England zu ungehemmtem Amoklauf in der Wiedergabe künstlerischer Werte mit einem pseudometaphysischen Anklang, der in bescheidenen Formaten mehr zur Geltung gekommen wäre. Die zweite Welle kam mit der intellektuellen New-Yorker Hartprofil-Schule und der emotionelleren Schule vom Südpazifik. Die dritte kam mit der neo-populären Kunst. Dem romantisch literarischen Zug im englischen Geist entspricht das surrealistisch-dadaistische Schema darum so außerordentlich, weil es sich so geschickt um das Hauptproblem der Kunst herumdrückt. Daher stammen die Versuche, dieses Schema zu einem neuen «Durchbruch», der bloß ein Ausweg ist, zu verhelfen, was in solchen Ausstellungen zum Ausdruck kommt wie Latham's «Noit» (Kasmin), der Bücher als Bausteine für seine Konstruktionen benutzt (es ist keineswegs paradox, daß alte wertvolle Bücher nicht ge-

lesen werden, sondern wie Abfallmaterial behandelt werden); «Automata and Humanoids» von Bruce Lacey, die «Coc-tail»-Kunst von David Oxtoby, beide in Gallery One. («Wenn wir eine Kombination von Fernsehen und Kino nehmen, sie mit Farbe und Jazz mischen, kommt ein ziemlich guter Leitfaden zu Daves Bildern und seiner Lebensweise heraus», sagt Mick Vaughan.) Die Montagen aus altem Metall der Amerikaner Chamberlain und Stankiewicz, die sexuell pervertierten und herausfordernd billigen Kunstprodukte von Peter Blake, von dem Amerikaner Harold Stevenson und dem Deutschamerikaner Richard Lindner. Nur das Wiedererscheinen von Hans Bellmer war interessant und nicht banal (alle bei Robert Fraser).

Trotz alledem, wenn man die große retrospektive Ausstellung «Britischer Maler in den sechziger Jahren» überdenkt – die ältere Generation stellte in der Tate Gallery aus, die jüngere in der Whitechapel Art Gallery (beide Ausstellungen wurden von der Contemporary Art Society organisiert) –, dann muß man feststellen, daß die jüngere Generation, ungeachtet aller Brutalität, den Eindruck von Frische hinterläßt. Der Eindruck, den die rohen Formen und grellen Farben hinterlassen, ist der eines Jahrmarkts oder einer mit buntbemalten Plakaten bedeckten Wand, des Foyers eines Kinos, eines Zirkus oder eines Nachtclubs, wo unanständige Witze gerissen werden. Das Aufsehen, das Michael Andrews große Figurenkompositionen gemacht haben (er hat auch eine Einmannschau in den Beaux-Arts), wird verständlich aus dem Wunsch nach neuer figürlicher Malerei.

Unter den jungen Künstlern möchte ich Sheila Fell mit ihrer dunklen, Permeke-gleichen «Cumberland-Landschaft» (1962) erwähnen, David Hockneys wirkungsvolle Figurenkompositionen in einem Stil, der von Sydney Nolan und Francis Bacon her kommt, John Hoylands Bilder auf ungründertem Baumwollmaterial, von Rothko beeinflusst, Gwyther Irwins Staccato-Collage «Lazalo» (1962), Howard Hodgkins stilisierten «Garten» (1961/62). Joe Tilson befindet sich auf einem gefährlichen Weg, wenn er seinen konstruktiven Stil verläßt und mit populärer Kunst zu liebäugeln beginnt (Vox-Box).

Der Eindruck dagegen, den die ältere Generation hinterläßt, ist ziemlich armselig. In dem Irrgarten von nachgeahmtem Expressionismus und experimentellem Formalismus entsteht kein zusammenhängender Eindruck einer Generation, die eine so deutliche Botschaft übermittelt wie die der Generation von Henry Moore, Ben Nicholson, Barbara Hepworth und Graham Sutherland. Der An-

teil an der englischen Tradition und das Erbe, das einer folgenden Generation hinterlassen werden soll, sind kaum spürbar. William Coldstream (als Exponent eines Cézanne-Realismus) gehört ins 19. Jahrhundert.

Sidney Nolan scheint nicht imstande zu sein, Ölfarben überzeugend auf einer großen Leinwand zu benutzen. Alle seine enormen Kompositionen haben im wahrsten Sinne weder menschlichen noch formalen Inhalt. Er hat eine mühe-lose Routine, die Schritt für Schritt das Fehlen jeder Technik aufzeigt. Hat er sein poetisches Gefühl durch den raschen Aufstieg seiner Karriere in England verloren? Lowrys anekdotischer primitiver Realismus gehört ebenfalls ins vergangene Jahrhundert. Die «haute pâte» von Kossoff ist unerfreulich und grob. Die hier ausgestellten Arbeiten von Robert Medley, Edward Middleditch, Louis le Brocquay, Henry Mundy, Rodrigo Moynihan sind weitere Beispiele meiner früheren Behauptung. Sie sind nicht gut genug, um in ihrem persönlichen Ausdruck dem Anprall der Zeit zu widerstehen. Der einzige Maler, der eine wahrhaftige Verbundenheit mit dem Expressionismus aufweist, der Lebenskraft, Stärke und Überzeugung besitzt, ist Peter Lanyon. Roger Hilton hat seine frühere Kraft verloren. Patrick Heron und William Scott sind auf dem besten Wege, ästhetische Routiniers zu werden. Sutherland war ziemlich schlecht vertreten. Sein Nachfolger im Romantizismus, Alan Davie, hat Phantasie, ist aber zu derivativ und macht es sich leicht. Ohne Ben Nicholson (geb. 1894) und Ivon Hitchens (geb. 1893) von der älteren Generation und Merlyn Evans (geb. 1910) von der jüngeren, wäre die ganze Ausstellung eine große Enttäuschung gewesen, nur ein Spiegel des geistigen Chaos, ein Bekenntnis von fremden Einflüssen, in der Tat eine Bankrotterklärung.

J. P. Hodin

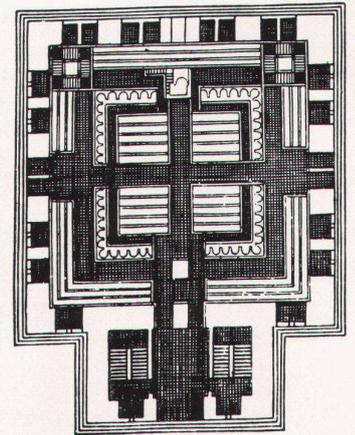
Bücher

Georg Germann:
Der protestantische Kirchenbau
in der Schweiz von der Reformation
bis zur Romantik

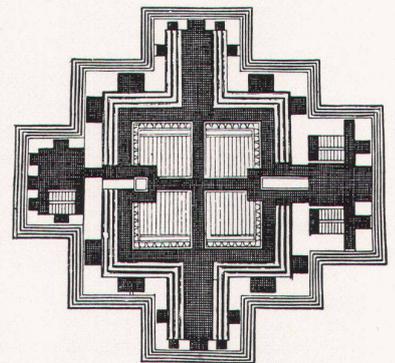
212 Seiten mit 117 Abbildungen

Orell Füßli, Zürich 1963. Fr. 38.–

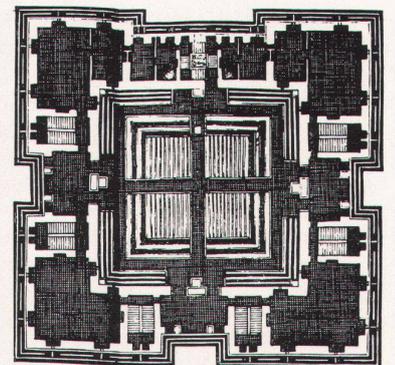
Wer glaubt, daß sich die Stile wie Scheiben vom Stamme der Zeit abschneiden lassen und daß die Kunstgeschichte darin besteht, immer dünnere Plättchen zu sägen, der wird durch diese Disser-



1



2



3

1-3
Idealpläne von Jacques Perret für Hugenottenkirchen, um 1600

tation eines Besseren belehrt. Hier wird eine, um im Bilde zu bleiben, Längsfaser verfolgt, die sich dann im Laufe der Untersuchung als ein Faserbündel erweist, als ein kunstvolles histologisches Gewebe aus Tradition und Zeitgeist, aus überkommenem Formenschatz und neuer Aufgabe, aus Regionalismus und internationaler Ausdrucksweise. Wenn Germann dieses Gewebe und Gestänge zu Knoten schürzt und sie vor dem Leser sorgsam wieder auflöst, so leuchten hin-