Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 51 (1964)
Heft: 4: Städtebau in den USA

Rubrik: Ausstellungen

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

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

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

Download PDF: 17.07.2025

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

Öffentliche Kunstpflege

Eine Alberto Giacometti-Stiftung

In einem Stockwerk des alten Landolt-Hauses, das der Zürcher Kunstgesellschaft gehört – Karl Moser hat es bei der Erweiterung des Altbaues von 1910 durch ein Zwischenglied mit dem Gesamtkomplex des Kunsthauses verbunden –, ist bis auf weiteres eine Sammlung von Werken Alberto Giacomettis zu sehen, die mehr bedeutet als eine temporäre Ausstellung. Es handelt sich um einen geschlossenen Komplex von 61 Plastiken, 7 Bildern und 21 Zeichnungen, der unter Einschluß seltener und großartiger Früharbeiten ein gültiges Bild des Schaffens Giacomettis vermittelt. In den kleinen, von Bruno Giacometti architektonisch anspruchslos, taktvoll und ausgezeichnet renovierten kleinen Räumen mit dickleibigen Türen, in der Intimität des als Privatbau entstandenen Landolt-Hauses, ergibt sich eine besondere Unmittelbarkeit der künstlerischen Wirkung. Auf natürlichste Weise wird dem Betrachter zur Konzentration verholfen. Es besteht der Plan und, um es gleich zu sagen, die Wünschbarkeit, daß diese Giacometti-Sammlung erworben, als Stiftung in Zürich domiziliert und ausgebaut wird. Die ersten Schritte sind getan. Ein Kreis schweizerischer Kunstfreunde hat für eine gewisse Zeit die Sammlung zu sichern verstanden. Aber die definitive positive Entscheidung steht noch aus. Über das Was – das heißt über die größte Wünschbarkeit der Erwerbung – sind sich alle einig. Über das Wie gehen die Meinungen auseinander, was sich gefährlich, aber auch im Sinne einer organisch entstehenden Meinungsbildung auswirken kann.

Daß diese imponierende Werkgruppe in dieser Form zusammenkam, ist das Verdienst des amerikanischen Sammlers G. David Thompson, der zu einer Zeit, als man sich in der Schweiz um den größten lebenden Schweizer Künstler noch herzlich wenig kümmerte, systematisch Werke Giacomettis erwarb. Daß sie jetzt zunächst einmal in der Schweiz und praktisch in Zürich fixiert ist, hat man dem Basler Kunsthändler Ernst Beyeler zu danken und dem Gremium der Kunstfreunde, die vor dem geforderten Kaufpreis – man spricht von gegen drei Millionen Franken – keine Furcht gezeigt haben.

Der Plan ist der – nichts ist natürlicher, sollte man denken –, die Sammlung mit Hilfe öffentlicher Mittel zu erwerben und eine Stiftung zu errichten. Alberto Giacometti selbst steht dem Plan grundsätzlich positiv gegenüber und zeigt die wahrhaft noble Bereitschaft, einer solchen Stiftung Ergänzungen aus seinen früheren Schaffensjahren und neu entstehende Arbeiten beizusteuern. Für die Ausführung des Planes haben sich zwei Auffassungen herausgebildet: entweder die Stiftung in Zürich als Annex des Kunsthauses zu domizilieren oder die zu erwerbenden Werke über die Museen der Schweiz zu verteilen. Manches schweizerische Museum wäre gewiß froh, auf diese Weise Giacomettis Schaffen mit einigen großen Beispielen im eigenen Haus vertreten zu haben. Aber alle Museumsleiter und Verwaltungen werden sich, vielleicht à contre-cœur, darüber klar sein, daß diese Lösung eine Zersplitterung eines einmaligen Bestandes bedeuten würde, für die man die Verantwortung nicht auf sich laden kann.

So ist zu wünschen und zu hoffen, daß sich aus den Diskussionen, die begonnen haben, die sinnvolle Entscheidung heraus kristallisiert, grundsätzlich die Sammlung zusammenzulassen und sie in Zürich zu domizilieren, wo ja vor etwas mehr als einem Jahr die große Ausstellung stattfand, durch die sehr rasch freundschaftliche Beziehungen zwischen dem Künstler, der Stadt und dem Kunsthaus entstanden sind, aus denen heraus sich die erwähnte Geste Giacomettis erklärt. Das Aufbringen der Mittel – ein nüchtern rechnender Spaßvogel hat festgestellt, daß sie dem Betrag für 900 m Nationalstraßenbau entsprechen – wird Sache des Bundes, des Kantons und der Stadt Zürich als der beherbergenden und damit auch der in spe geehrten und ausgezeichneten Region sein. Bereits hat die Eidgenössische Kunstkommission dem Vorsteher des Departementes des Innern, Bundesrat Tschudi, auf dessen Anfrage den Ankauf der Sammlung dringend empfohlen. Kanton und Stadt Zürich werden, wie man hofft, nicht nachstehen, die Errichtung der Stiftung mit zu ermöglichen. Vielleicht ist auch an die Mithilfe aus privaten Kreisen zu rechnen. Daß im Falle einer solchen Domizilierung in Zürich die Organe der Stiftung, wie seit Jahren die Klee-Stiftung in Bern, zu der die Giacometti-Stiftung ein würdiges Gegenstück bilden würde, von Fall zu Fall Leihgaben nach auswärts zur Verfügung stellen würden, versteht sich von selbst.

Daß zunächst das Landolt-Haus zur Verfügung steht, ist ein Glücksfall. In den normalen Sammlungsräumen des Kunsthauses (und auch wohl jedes anderen Museums in der Schweiz) würde das plötzliche Erscheinen eines so großen und anspruchsvollen Werkkomplexes großen, zu großen Platz absorbieren. Allerdings muß man wohl damit rechnen, daß irgendwann einmal eine solche Giacometti-Stiftung ein eigenes Gebäude verlangt, wie dies gerade jetzt für den Nachlaß Wilhelm Lehmbrucks in Duisburg entsteht.

Aber das sind Fragen für später. Im Augenblick geht es darum, die Voraussetzungen für die Realisierung der Stiftung zu schaffen und dafür zu sorgen, daß diesmal nicht wie schon mehrmals die Gelegenheit verpaßt wird, einen großen Schweizer Künstler und damit die Schweiz selbst zu ehren.

Die Eröffnung der Ausstellung im Landolt-Haus fand in Anwesenheit zahlreicher Kunstfreunde und offizieller Persönlichkeiten aus Zürich und der ganzen Schweiz statt. Der Kunstgeschichtsordinarius der Zürcher Universität, Prof. Dr. Gotthard Jedlicka, und der Direktor des Kunstmuseums Basel, Dr. Franz Meyer, legten in eindringlichen Worten die Bedeutung und die Dringlichkeit der Errichtung der Stiftung dar. Alberto Giacometti befand sich unter den Zuhörern, und vielleicht ist es ihm, der oft Grund gehabt hat, gegen die Schweiz zu grollen, warm ums Herz geworden. H.C.

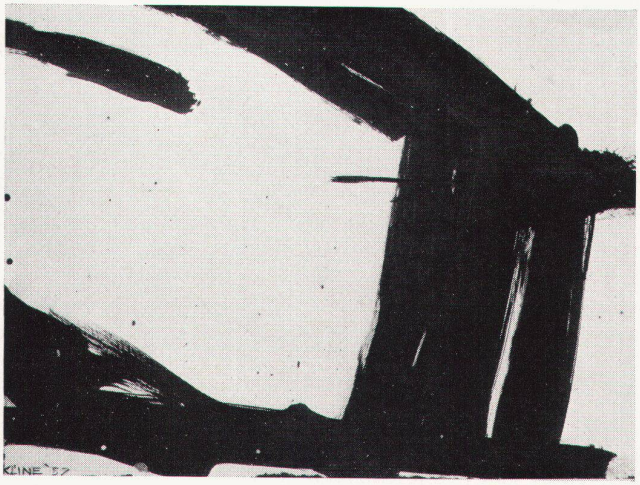
Ausstellungen

Basel

Franz Kline – Alfred Jensen
Kunsthalle
31. Januar bis 1. März

Wer von Kline ursprünglich einen Eindruck von Brutalität mitbekommen hatte, konnte sich in dieser Ausstellung vielleicht zuerst bestätigt fühlen. Im Durchschreiten der Ausstellung dürften dann viele überrascht erlebt haben, wie sich ihr Widerstand auflöste und der Betroffenheit vor einem zutiefst künstlerischen Werk Platz gab. Was als kruder Gegensatz von schwarzen Balken auf weißem Grund erscheinen mochte, zeigte sich als subtiles räumliches Gefüge. Hatte sich der Betrachter einmal vom Vorurteil gegenüber der Unfarbigkeit befreit, so eröffneten sich ihm in der kraftvollen Beschränkung feine, oft geradezu poetische Differenzierungen: Schwarz ist so schwarz nicht, Weiß wird vom passiven Grund zu aktiver Farbe.

Zur bekannten Schwierigkeit, ungegenständlicher Kunst mit Worten beizukommen (weil Farb- und Formkompositionen nicht am gegenständlichen Inhalt beschrieben werden können), kommt bei Kline hinzu, daß auch noch die Reflexion



Franz Kline, Study for Corinthian I, 1957

vor der Durchführung wegfällt: die Bilder entstehen als unmittelbarer Ausdruck eines überbordenden Lebensgefühls und können nur mit der gleichen Direktheit vom Betrachter aufgenommen werden. Diese Unmittelbarkeit, die keine intellektuellen Zwischenstufen zuläßt, machte die Ausstellung so eindrücklich.

Kline ist unter all denen, die als «action painters» etikettiert werden, wohl der echteste. Die Bilder sind das Ergebnis der Aktion, der körperlichen Gebärde, in die der Maler seine Welterfahrung umsetzt. Und dennoch haben wir es nicht mit graphischen Aufzeichnungen bloß physischer Vorgänge zu tun. Ziel ist nach wie vor die bildliche Gestalt. Der kritische Verstand steht nicht als Produzent einer Bild-Idee am Anfang des Gestaltungsvorgangs; er begleitet ihn vielmehr kontrollierend, er bricht ihn ab, wenn der anfängliche Impuls zum Bild geworden ist.

Franz Kline (1910–1963) hat eine durchaus akademische Ausbildung durchgemacht, zuerst in Boston, später in London. Erst Mitte der vierziger Jahre, nach auftragsgebundenen Landschaften und Porträts, setzen die meist schwarz-weißen Abstraktionen ein.

Die ihn kannten, schildern Kline als einen liebenswürdigen Bohémien, dessen hohe Sensibilität ihn befähigte, Menschen in ihren Eigenheiten zu erfassen und schauspielerisch zu interpretieren. Jedes Bewußtsein von Avantgarde war ihm so fremd wie jede Künstleraffektation. Die Schilderungen geben eher den Eindruck eines Empfindsam-Unzeitgemäßen mit unzeitgemäßer Vorliebe für Fra Angelico und Goya, für Ingres und den Amerikaner Ryder. Unzeitgemäß heißt aber nicht weltfremd. Klines Leben und Werk sind ein ungeteiltes Ja zur lärmigen Vitalität – insbesondere des «Kontinents New York». Gerade durch die euphorische Lebensbejahung und nicht durch romantische Sehnsucht nach paradiesischen Urzuständen hat Kline die Freiheit zu Werken von solch großartiger menschlicher Unmittelbarkeit gefunden.

Die Bilder von Alfred Jensen (1903 geboren, lebt in New York), die gleichzeitig in den oberen Sälen der Kunsthalle gezeigt wurden, bildeten zum Werk von Kline den denkbar größten Gegensatz. Von den Spannungen der amerikanischen Großstadtexistenz, die das Werk von Franz Kline prägten, ist Jensen völlig unberührt.

Kline steht seiner wirren Umwelt mit geschärften Sinnen gegenüber; unter der Kontrolle des Verstandes wurde sein Körper zum Medium, das Impulse in Bilder umwandelt. Jensens Verhältnis zur Welt dagegen ist ein ordnendes. Er sucht den Geist abstrakter Gesetze einzufangen, arbeitet mit Goethes Farbenlehre, dem Goldenen Schnitt und komplizierten Zahlensystemen – und schafft trotzdem Bilder von herzerfrischender Unbefangenheit. Die leuchtende Farbigkeit, die für andere Maler kühnstes Bekenntnis wäre, ist bei ihm reine Naivität.

Die meisten Bilder sind geometrisch aufgebaut, oft einfach in Vierecke aufgeteilt. Was ihn himmelweit von der *abstraction géométrique* trennt, sind die heftigen Farben und der expressive, fingerdicke Farbauftrag. Durch Verkettung farbiger Flächen bilden sich in den geometrischen Rastern Bewegungsabläufe, organisieren sich räumlich gestaffelte Farbebenen.

Die Überfülle an bunten Farben wird nur durch eine fast unglaubliche Farbempfindlichkeit überhaupt erträglich, die auch die unmöglichsten Farbkombinationen noch zum Klingen bringt.

Klines Eindeutigkeit ist Ausdruck einer beeindruckenden Aufrichtigkeit; Jensens Direktheit dagegen entspringt ungebrochener Naivität. Seine Bilder haben die selbstverständliche Einfachheit mittelamerikanischer und indianischer Stoffmuster. c.h.

Moderne französische Knüpfteppiche
Gewerbemuseum
25. Januar bis 1. März

Man darf sich freuen, daß seit Lurçats Erneuerungsversuchen dem Teppich wieder die Aufmerksamkeit der Künstler zuteil wird. Es dürfen dabei aber nicht die bedenklichen Seiten solcher Unternehmungen übersehen werden: bei Teppichen, Gebrauchsgegenständen also, wirkt die technisch ungerechtfertigte Beschränkung der Auflage auf sechs Exemplare snobistisch. Um so mehr, als Entwürfe bekannter Künstler noch keine guten Teppiche garantieren.

«Reproduktions-Teppiche» geraten am besten, wo die Entwürfe von Künstlern stammen, deren Stärke im Dekorativen liegt: so sind diejenigen von Capogrossi und Vasarely durchaus befriedigend, der von Sugai ausgezeichnet. Verheerend wirkt die Umsetzung in wollene Knüpfteppiche bei den ausgesprochen malerischen Künstlern: bei Poliakoff und Vieira da Silva ist von dem, was ihre Qualität ausmacht, fast alles auf der Strecke des technischen Herstellungsweges geblieben. Eine schöne Ausnahme macht Bram van Velde, der offenbar nicht einfach ein Bild als Vorlage geliefert, sondern sich in seinem Entwurf auf die spezifischen Möglichkeiten des Materials eingestellt hat.

Von jedem Künstler war neben dem Teppich ein kleineres Bild ausgestellt: dadurch entstand meistens ein Gefälle zuungunsten des Teppichs. Eine Ausnahme: man vergab Pierre Meauzé gerne das ungenießbare Pastell, denn er hatte den schönsten Teppich zur Ausstellung beigetragen. c.h.

René Auberjonois
Galerie Beyeler
3. Februar bis 31. März

Auberjonois in die Ausstellungsreihe der Künstler von internationalem Ruf aufzunehmen, ist ein mutiges Unterfangen für eine Galerie, die die Museen und Sammler der ganzen Welt zu ihren Kunden zählt. Doch mit dem Mut allein ist es nicht getan – es braucht auch eine rechte Anzahl verkäuflicher Bilder dazu. Und gut sollten sie erst noch sein.

Mit 52 Bildern und 45 Zeichnungen vermochte die Ausstellung den ganzen Auberjonois zu zeigen: die Bilder gehörten zu allen klassischen Themenkreisen des Malers – Porträts, Akte, Pferde und Zirkus, Landschaften – und verteilten sich über die Spanne von 1900 bis 1951.

Für den Geist des Malers besonders charakteristisch sind zwei Hinterglasbilder aus den Jahren 1928/29, denn sie sind ein Bekenntnis zu jener selbstverständlichen, «kunstlosen» Volkskunst, die dem durch und durch kultivierten Auberjonois immer ein heimliches Ideal gewesen ist. Nicht das einzige freilich; in drei weiteren Bildern bekennt er sich zu seinen künstlerischen Ahnen: *Kopie nach Poussins «Rebekka»* (um 1929), *Hommage à l'Olympia* (1943) und *Les peintres français* (Pissarro stellt Cézanne einen jungen Maler vor, 1941).

Auberjonois' Stil hat sich seit seinem Einsatz beim Frühkubismus äußerlich nur wenig verändert. Nicht im Wandel lag seine Kraft, sondern in der Vertiefung, in der steten Verdichtung innerhalb

einer Bildsprache, die sich jede allzuleichte Schönheit versagte.
Man hat sich daran gewöhnt, von Auberjonois kaum je ein wirklich schwaches Bild zu sehen; dennoch dürfte es ungewöhnlich sein, daß man in einer Galerie-Ausstellung gleich eine ganze Reihe von Meisterwerken zu sehen bekommt, wie es hier der Fall war. c.h.

Bern

Serge Brignoni
Kunsthalle
22. Februar bis 30. März

Serge Brignoni wurde 1903 in Chiasso geboren. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er in Bern und Berlin, vor allem dann aber in Paris, wo er 1923 bis 1940 lebte und wo er sich die Grundlage für sein Gestalten schuf. In Paris arbeitete er an den Akademien Julian und André Lhote, und 1926 stellte er erstmals im Salon des Artistes Indépendants aus. Hier empfing der junge Schweizer Anregungen von Picasso, den Kubisten und Giorgio de Chirico. Hier fand er auch schon früh in den Südseeplastiken ausgedrückt, was in ihm selbst zum Ausdruck drängte. 1929/30 führte ihn ein Aufenthalt in Collioure mit den Basler Künstlern Otto Abt, Walter Bodmer und Wiemken zusammen, wobei es zu befruchtendem Austausch kam. Max Ernst und Alberto Giacometti waren ebenfalls von entscheidender Bedeutung für Brignoni und halfen mit, seine Entwicklung in eine neue Richtung zu lenken.
Als der Künstler 1940 in die Schweiz zurückkehrte und sich in Bern niederließ, durfte er bereits auf ein ansehnliches Werk, auf ein reiches Kunst- und Erlebnismaterial zurückblicken, das er nun in Stille, in anfänglicher Abgeschlossenheit auch, verarbeiten konnte. Neben der Verarbeitung des Alten (auch im wörtlichen Sinn: wiederholter Überarbeitung vorhandener Bilder) wurde Neues gesucht: in Malerei, Graphik und Plastik.
Immer wieder ist der Künstler im Ausland und in der Schweiz an Ausstellungen hervorgetreten. Dennoch war es verdienstvoll, daß nun die Berner Kunsthalle, gleichsam als Geburtstagsgeschenk an den sechzigjährigen Künstler, eine Retrospektive größeren Umfangs zeigte, in welcher die Reichhaltigkeit und Verschiedenartigkeit, aber auch die durchgehenden Züge des Œuvres klar zutage traten. Die Berner Kunsthalle konnte dabei auf drei eigene vorangehende Ausstellungen mit Werken Brignonis (1932, 1946, 1955) aufbauen. Im Gegensatz zu ihnen wurde nun das Hauptgewicht auf die frühe (Pariser) Zeit gelegt. Zwei Säle wurden sodann dem abstrakten Spätwerk, ein Saal den Landschaften eingeräumt. Daneben kamen die Skulpturen aus den Jahren 1931 bis 1942 und 1956 bis 1963 schön zur Geltung. Auf das graphische Werk wurde ganz verzichtet.
Bei aller Vielfalt der Gestaltung realer, visionärer und künstlerischer Erlebnisse, bei allem suchenden Experimentieren, welche ihm entgegentreten, kann der Betrachter gewisse durchgehende Grundzüge erkennen: so vor allem ein formales Bestreben, Linie und Fläche, Zeichnerisches und Malerisches zur Harmonie zu führen und damit inhaltlich eine Verbindung von Realität und Traum, Bewußtem und Unbewußtem, Figur und Abstraktion herzustellen, die Zwischenbereiche des Lebens aufzusuchen und in ihrer Vielschichtigkeit zu gestalten. Dies wird am deutlichsten in den surrealistischen Gemälden, in denen sich vegetabile, ornamentale Formen über Figurenelemente schieben, in denen unter Farbflecken, -streifen und -gerinnsel biomorphe Metamorphosen sichtbar werden und die (zum Teil auch farblich) an die formalen Errungenschaften des Jugendstils anknüpfen. Diese Werke stehen zwischen den oft pointillistisch aufgelockerten Landschaften einerseits und den sich ganz vom Gegenständlichen lösenden Kompositionen anderseits.
Brignoni, der ursprünglich Bildhauer werden wollte, findet in der Plastik eine weitere Möglichkeit, sein persönliches Weltgefühl künstlerisch zu gestalten. Seit 1927 arbeitet er in Holz, Stein, Kupfer, Messing, Aluminium und Eisen. Neben die den Natureindruck stark übersetzenden und abstrakten Steinplastiken und die archaisch vereinfachten Holzidole der dreißiger Jahre treten Gebilde mit Namen wie «Erotique-Végétal»: zarte, säuberlich ausgearbeitete Holzplastiken, welche auf die tropisch surrealistischen Gemälde der vierziger Jahre vorausweisen. Zur malerischen Eisenplastik, die besonders starkes Echo gefunden hat, geht Brignoni (nach früheren Versuchen in Eisen) 1954 über: an ihrer Oberfläche angefressene, raumdurchlässige Figuren, deren Metamorphose in Richtung der Auflösung, des Vergehens zielt, werden in komplizierten räumlichen Beziehungen zum Beschauer und untereinander dargestellt. So begegnen uns zum Beispiel in «Les promeneurs» (1956) und «Rencontre» (1956–1963) Gestalten, die eine ähnliche Welt bevölkern wie diejenigen Alberto Giacomettis. Das einfühlende Vorwort des illustrierten Katalogs stammt von Walter Kern. m.s.

Frauenfeld

Helen Dahm
Katholisches Vereinshaus
15. Februar bis 8. März

Nach der großen Ausstellung von Helen Dahm im Sommer 1963 im Zürcher Kunsthaus mußte die Frauenfelder Ausstellung mit 70 Werken, etwas zusammengedrängt in einem Saal, wie ein Abglanz jener Ausstellung wirken. Der Kunstverein Frauenfeld, der sich sehr verdienstvoll um das Zustandekommen dieser Ausstellung bemühte und die Einrichtung besorgte, hat jedoch damit für den Thurgau eine Ehrung nachholen müssen, da die in Egelshofen geborene Künstlerin in ihrem Heimatkanton noch nie in einer größeren Ausstellung gezeigt worden war. Die Ausstrahlung der Kunst Helen Dahms ist überdies so intensiv, daß um ihre Wirkung nirgends gefürchtet werden muß. Obgleich man in Frauenfeld den abstrakten Werken eine Stirnseite des Saales zur Verfügung stellte und sie somit ins Blickzentrum rückte, liegt der Schwerpunkt dieser Kunst im «Haus der Malerin», im «Riesenkerbel» und wohl auch in den Tannenbildern aus dem Jahr 1962. Wie das abstrakte Bild «Engelsseide» zeigt, darf man den abstrakten Werken aus den Jahren 1957 und 1958 nur einen Rang innerhalb des Gesamtwerks der Künstlerin einräumen. Es sind Fortsetzungen der einen, «materiellen» Komponente ihres Werkes, die zwar teilhaben an der großen Lebenskraft, außerhalb des Gesamtwerkes jedoch nur Einzelfälle darstellen. Als überraschend fruchtbar erwies sich Helen Dahm mit der Schöpfung einer Anzahl Monotypien im Jahr 1963, in welchen ihre besten Themen aufleuchten: Blume in rotem Feld, fliegende Vögel, Mutter mit Kind, Urtier, Selbstbildnis. Go.

Genève

Roberto Crippa
Galerie Iolas
du 11 au 29 février

La salle n'est pas grande, beaucoup moins en tout cas que la réputation d'une galerie qui en quelques mois a présenté à Genève des artistes de premier plan que l'on n'y avait jamais vus. La valeur, en l'occurrence, ne se mesure ni en mètres ni en cube: l'importance spirituelle seule compte, et que l'on regrette parfois de n'en pas voir davantage ne vient que mieux souligner l'intérêt et le plaisir que l'on prend à ses expositions.
On ne s'est donc pas étonné d'y retrou-

ver cet excellent ensemble de Roberto Crippa, l'une des figures les plus en vue de la jeune école italienne, qui fut entre autres l'un des animateurs, aux côtés de Lucio Fontana, du mouvement «Spazialismo». Hanté par une idée maîtresse, Crippa a recours aux moyens les plus divers pour l'exprimer et en explorer les prolongements. Chacune de ses créations est un témoignage de cette recherche forcenée d'une réalité difficilement saisissable derrière les apparences – ou plus précisément du sens véritable – qui nous échappe – de la vie. A la base, il y a une préoccupation métaphysique fondamentale: la notion de l'être, le pourquoi du destin. Dans sa vision cosmique de l'univers, c'est l'homme malgré tout qu'il recherche, qui l'obsède, devant l'évidence terrible de sa petitesse et de sa fragilité. D'où le drame qu'il évoque avec des moyens toujours neufs, sans pathos, mais avec une criante lucidité, une simplicité souvent impitoyable, et une émotion communicative pour quiconque veut bien voir au-delà des apparences superficielles, une réalité qui ne se situe peut-être pas dans les choses, mais dans les rapports multiples et contrastés qu'elles entretiennent entre elles.

Le talent exceptionnel d'un Crippa, c'est, outre ce cheminement quelquefois vertigineux de la pensée, son admirable maîtrise de toutes les techniques qui lui permettent de nous la communiquer en des termes aussi prenants. G. Px.

Lausanne

Charles Meystre
Galerie Paul Vallotton S. A.
du 20 février au 7 mars

Le Lausannois Charles Meystre a conquis depuis quelques années déjà une place qui fait de lui l'un des premiers parmi les peintres suisses romands de sa génération. Fixé à Paris depuis plus de dix ans, il y poursuit méthodiquement et avec le ferme propos d'aller au fond des problèmes, l'élaboration d'une œuvre qui s'enrichit de nombreuses expériences et des utiles impressions accumulées lors de ses séjours dans différents pays méditerranéens – on se souvient encore du bel ensemble rapporté voici quelques années de Tunisie. Cela ne l'empêche en aucune façon de maintenir des liens constants avec sa ville natale à laquelle il rend de fréquentes visites et où il expose périodiquement.

Meystre procède par séries, c'est-à-dire qu'il se consacre pendant une période plus ou moins longue à un thème unique qu'il n'abandonne qu'après avoir eu le sentiment d'en avoir épuisé les possibilités inspiratrices, le reprenant dans de nombreuses toiles sous des angles ou des aspects chaque fois différents. On a eu ainsi les *Cinéastes,* les *Chirurgiens,* les *Chantiers de barrages,* les *Foules,* etc. On juge ainsi du sérieux de l'investigation de l'artiste, son souci de cerner la réalité; c'est un peu l'interrogatoire au troisième degré, une tentative de forcer la vie à livrer ses secrets. Excellent peintre aux pâtes souples et nourries, l'artiste parvient, dans un style personnel assez vigoureux, à brosser ainsi dans des jeux de formes bien articulées une fort belle synthèse de ses observations.

C'est le cas ici encore. Les vingt-quatre huiles rassemblées à la Galerie Vallotton étaient inspirées du thème de la musique: musiciens, orchestres, chanteuses le montrent une fois de plus attiré davantage par l'homme et l'atmosphère créée autour de lui par son activité, que par la nature elle-même, plus rare dans son œuvre. A son habitude, il pousse très loin la transposition, jusqu'aux limites, qu'il ne franchit pas, de l'abstraction. C'est le jeu des effets de masses qui exprime le mouvement en même temps que le climat poétique et mental du thème, dans des harmonies claires où dominent les roses, les bleus pâles et les jaunes essuyés. Meystre nous a apporté là cette fois encore une excellente exposition.

G. Px.

Tadeusz Kantor
Galerie Pauli
du 28 février au 19 mars

La Galerie Pauli a depuis une année réservé ses cimaises à une série d'artistes polonais actuels qui, avec quelques interruptions, ont apporté bien des aperçus intéressants sur les recherches poursuivies dans l'un des pays de l'Est les plus ouverts aux expressions actuelles. Dernier en date, Tadeusz Kantor a présenté un ensemble extrêmement convaincant qui le situe certainement comme un chef de file parmi ses compatriotes. Il ne constitue pas au demeurant une découverte, sauf pour le public lausannois. En effet, ses œuvres ont figuré à l'exposition internationale «L'art du XXe siècle» de Charleroi en 1959, à la Documenta II à Cassel, à la XXXe Biennale de Venise et à l'exposition «15 peintres polonais» au Musée d'art moderne de New York en 1961 – sans préjudice d'une importante exposition personnelle au Musée des Beaux-Arts de Dusseldorf en 1959. Outre la peinture de chevalet, il s'intéresse aux arts scéniques, tant pour la mise en scène que pour la création des décors et des costumes. C'est incontestablement un esprit curieux, inventif, un créateur d'avant-garde à l'affût de toutes les possibilités d'expression de l'esprit.

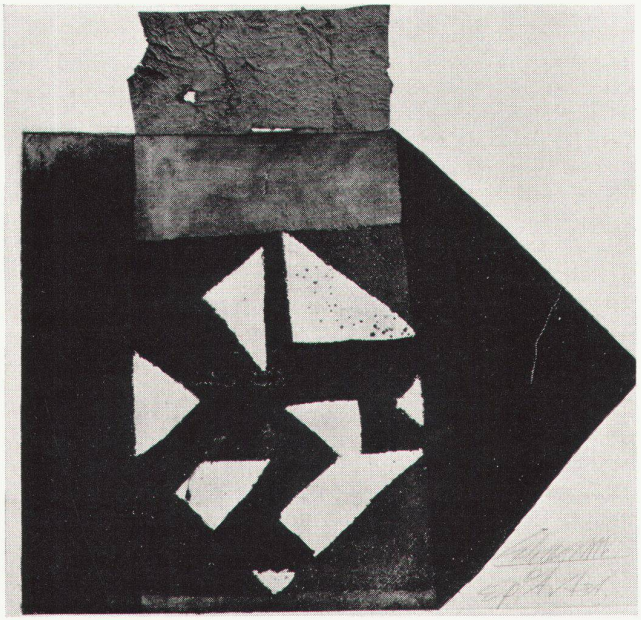
Obsédé par l'espace «plus dynamique que celui dans lequel nous évoluons» (Kantor), il adopte le langage non figuratif en 1955, afin de mieux réaliser son désir d'autonomie de la peinture. Il s'en explique avec clarté et concision dans des réflexions formulées à titre de repères: «... Créer un tableau qui par lui-même serait l'organisme vivant. Débordant d'action, tel une fourmilière. L'espace épaissit les formes, jusqu'à les changer en molécules.» Plus tard, il ajoute: «La matière possède ses charmes, ses fascinations, ses dangers et ses cataclysmes, sa survie dans le temps ...» Et en 1963: «... retrouver les relations entre la réalité, la matière, le temps, l'action et le rêve.»

Le postulat étant ainsi posé par l'artiste lui-même, il nous reste à constater qu'il le satisfait avec beaucoup d'autorité. Les tableaux qu'il a présentés, dont les plus récents sont donnés comme «objets picturaux», dénoncent au premier coup d'œil le peintre-né, habile à traduire la pensée par la matière. La pensée est subtile, la matière est onctueuse, dense, voluptueuse et entraîne des sensations presque autant tactiles que visuelles. Pour autant que l'on puisse en juger, son art s'est dépouillé quelque peu dans sa plus récente création, non point dans la densité, mais par une plus grande économie formelle, une composition dans laquelle le signe, proche de la calligraphie, qu'il soit dessiné ou suggéré par empâtements, libère l'énergie alors que les masses colorées font contraste avec de larges zones calmes, voire libres comme les infinis de l'espace. G. Px.

Luzern

Junge Kunst
Kunstmuseum
1. bis 30. März

Angesichts der zweiten Frühjahrsausstellung «junger Kunst», die P. F. Althaus im Luzerner Kunstmuseum zeigte, kann man bereits von der Wiederkehr eines Ereignisses sprechen, das alle Aussichten hat, zur Tradition zu werden: da es einem Bedürfnis der kunstinteressierten Öffentlichkeit entspricht, über das «Neueste» in der Kunst (das freilich nicht immer von der jüngsten künstlerisch tätigen Generation geschaffen wird) informiert zu werden. Diese Information besorgen in erster Linie die großen nationalen und lokalen Gruppenausstellungen, an denen die einzelnen Künstler (ob nach Auswahl der Ausstellungskom-



1

2

3

mission, wie 1960 in St. Gallen, oder nach dem jurierten Zufall der Eingaben, wie bei den Stipendienwettbewerben) jeweils bloß mit zwei oder drei Werken beteiligt sind. Diese Luzerner Ausstellungen schalten sich nun ein als zweite Instanz, die auf den Überblick über das breite Kunstgeschehen den Einblick ins Schaffen einzelner, bereits über persönliche Reife und Haltung verfügender Künstler folgen lassen. Die strenge Beschränkung auf vier Darsteller erlaubte, diese Künstler mit repräsentativen Werkgruppen vorzustellen.

Oscar Wiggli (geboren 1927) zeigte in der Eingangshalle seine Eisen-, Bronze- und Bleiplastiken, die in dieser reichen Auswahl ein faszinierendes Museum von Formen abgaben, das sich zwischen den Bereich der Technik mit seinen konstruktiven Schalenformen und Panzerungen und dem Bereich der Zoologie mit seinen Käfern und Schalentieren und dem der Botanik mit seinen Hülsen- und Kapselgebilden ansiedelt. Ein Zwischenreich also, in dem technisch-konstruktive und organisch-natürliche Form- und Materialimpulse gleichzeitig verarbeitet sind. Die aufgesplitterten Hülsen und Panzerungen ummanteln einen Innenraum der Plastik, der in klare Beziehung zum Außenraum tritt: die Plastik fügt sich als System kantiger Gräte und ausgreifender Flügel und Schalen in den Raum ein, den sie in sich aufnimmt und dem sie eine offene Hülle bietet.

Der Graphiker und Illustrator Rolf Lehmann (geboren 1930) ist ein Meister taktiler Oberflächeneffekte und ein raffinierter Arrangeur verschiedener graphischer Strukturierungen, die er zu Kompositionen kombiniert, an denen man allerdings weniger die künstlerische Substanz als die Exklusivität des Layouts bewundert. Seine Aquatinta-Blätter sind von prikkelndem «materischem» und kompositionellem Reiz: Collagen, die Erinnerung an Deutschritterheraldik und hinter Glas aufbewahrte Fahnenreste aus Schweizer Schlachten wachrufen. Oft wird das graphische Geschehen tiefsinnig-sinnlos kommentiert in einer Handschrift, die preziös (selbst die Kleckse fallen typographisch korrekt) und wie im Hinblick auf davon anzufertigende Strichclichés auf originelle «Wirkung» ausgeht. Die Sphäre Lehmanns ist unzweifelhaft die Illustration.

1
Rolf Lehmann, Aquatinta mit Collage, 1961

2
Pierre Bergendi, Ascension, 1962

3
Heinrich-Samuel Senn, Landschaft, 1963

Photo: 1 Peter Ammon, Luzern

Pierre Bergendi (geboren 1934) appelliert als Maler mit seinen subtil und bewußt angelegten dynamischen Kompositionen an die Bereitschaft des Betrachters zum Genießen ästhetischen Wohlklanges; er ist ein Kammermusiker unter den Aktionsmalern. Seine Farbdurchdringungen sind von dumpfer Melodik und zeigen reiche räumliche Differenzierungen an, die durch eine bewußte farbliche Orchestrierung erreicht werden.

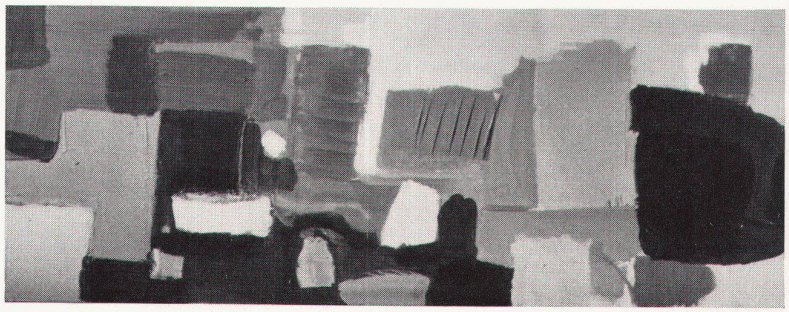
Heinrich-Samuel Senn (geboren 1930) hob sich von der soliden Dichte der bewußt und ausgesprochen geschmackvoll organisierten Kompositionen Bergendis durch sein vehementes Landschaftsgefühl ab. Die psychische Gestimmtheit dieser – im Freien gemalten – Landschaften scheint durch die Witterung determiniert, für die Senn eine elementare Hellhörigkeit besitzt. Gewittrige Beleuchtungen oder mediterranes Mittagslicht laden die landschaftliche Szene zu bedrohlicher Intensität auf: dieses visuelle und psychische Erlebnis gestaltet nun Senn in verschiedenen Graden der Abstraktion und mit verschiedenem Aufwand an dramatischer Orchestrierung. Aber immer bleibt die intensive Auseinandersetzung mit diesem Landschaftserlebnis Ausgangspunkt des malerischen Geschehens, das sich bisweilen in den Bereich reiner Farb- und Formrhythmen vorwagt und bisweilen die Grenzen künstlerischer Beherrschung der Mittel zu überschreiten droht. Dachte man bei Lehmann an Bissier, bei Bergendi an Soulages, so erinnerte man sich bei Senn an Gubler. S.v.M.

St. Gallen

Fritz Gilsi (1878–1961) –
Theo Glinz (1890–1962)
Kunstmuseum
15. Februar bis 22. März

Fritz Gilsi und Theo Glinz haben zusammen mit Martha Cunz und Carl Liner sen. St. Gallen zu einer Zeit vertreten, als es im schweizerischen Kunstleben noch mehr Beachtung fand als in der folgenden Zeit. Die Generation, die das Erbe Ferdinand Hodlers antrat, hatte, über das ganze Land verstreut, eine lebhafte Auseinandersetzung auszufechten.

Fritz Gilsi und Theo Glinz kamen noch vor dem Ersten Weltkrieg mit der französischen Malerei in Berührung. Ihre Arbeiten, die damals in Paris entstanden, überraschen noch heute durch ihre unverbrauchte Frische. Gilsi wandte sich schon früh der Radierung zu. Eine Vorliebe für alte Bauten und bald auch für verträumte Pärke zeichnete sich bald in



Diogo Graf, Öl auf Pavatex, 1956

seinem Werk ab. Mit den Bildnissen seiner Kinder schuf er wohl seine erfülltesten Malereien, und später ist er im «Nebelspalter» tapfer gegen die neuen Herren Deutschlands aufgetreten.
Theo Glinz ist nach Aufenthalten in Paris und München in die Toskana gezogen, wo er einige seiner intensivsten Landschaften malte. Merkwürdigerweise ist er dort von der Auseinandersetzung mit den Figurenkompositionen Ferdinand Hodlers geradezu bedrängt worden. 1916 in die Schweiz zurückgekehrt, griff er Formen des Barocks und Rokokos auf, wie sie damals in Mode gekommen waren und auch in den Parkszenen Gilsis erscheinen. In beider Maler Werk begannen sich bald die Gegensätze zu verschmelzen; es bildete sich eine Naturauffassung aus, die dem Idyllischen breiten Raum gab. R.H.

Diogo Graf
Galerie Zünd
7. Februar bis 21. März

Diogo Graf hatte den ersten Höhepunkt seines malerischen Schaffens wohl während des letzten Krieges erreicht mit intimen, streng gebauten Tafeln, die von einer heiteren Bildgeometrie erfüllt sind. Seither tastete er sich über mancherlei Umwege mit behutsamer Beharrlichkeit in die entgegengesetzte Richtung ungegenständlichen Gestaltens. Die umfangreiche Ausstellung, die das Kunstmuseum St. Gallen im Frühling 1962 veranstaltete, gab Auskunft über diesen Weg. In der Galerie Zünd waren nun jene Bilder ausgestellt, die Graf damals selbst als seine tachistische Malerei bezeichnete. Seit Jahren bereitete sie sich vor, und in letzter Zeit erreichte der Maler darin einen bedeutenden Grad an Freiheit und Sicherheit. Innerhalb seines Werkes bildete sich ein neuer Schwerpunkt, der als starkes Gegengewicht zu den Arbeiten aus der letzten Kriegszeit in Erscheinung tritt. Geblieben ist die schwerelose Heiterkeit, die alle Gegensätze in seinem Schaffen überstrahlt.
R.H.

Zürich

Ferdinand Hodler
Landschaften der Reife und Spätzeit
Kunsthaus
22. Februar bis 5. April

Das Kunsthaus verfolgt offenbar einen Hodler-Plan, in heutiger Sprache gesagt: es führt eine Kampagne. Das ist sehr gut, denn man hat lange Zeit mehr oder weniger vergessen, welch große und wichtige Potenz Hodler war und welche Bedeutung ihm in der Entwicklung der modernen Malerei zukommt Es gibt heute noch Regionen – die Vereinigten Staaten zum Beispiel –, wo man meint, Hodler sei ein sekundäres, provinzielles Phänomen.
Der Zeichnung Hodlers galt die Kunsthaus-Ausstellung des letzten Jahres im Helmhaus. Die diesmalige ist der Landschaftsmalerei gewidmet, die in Hodlers Œuvre eine fundamentale Rolle spielt. Leihgeber der höchst präsentablen Schau mit 137 Bildern sind fast ausschließlich schweizerische Museen und Privatsammlungen. Nur drei kamen aus dem Ausland; davon je eines aus Mannheim, wo sich der geniale Museumsmann Fritz Wichert schon um 1910 für Hodler einsetzte, und aus Essen, eine frühe Erwerbung des hellsichtigen Karl Ernst Osthaus für sein ursprünglich in Hagen befindliches Folkwang-Museum. Viele Hodler-Landschaften sind aus – wie man glaubt guten – farbigen Reproduktionen bekannt. Die Zürcher Ausstellung beweist, wie unerläßlich die Konfrontation mit den Originalen ist, nicht nur wegen der Farbdifferenzen, sondern wegen der unersetzbaren Spontaneität, die einzig vom Original ausgeht.
Der Eindruck, den die Ausstellung vermittelt, ist überwältigend. Er liegt in den großen Malergaben begründet, die Hodler besessen hat, im bildschaffenden Temperament, in der künstlerisch durchdrungenen Lebensintensität, im Blick, der in die Dinge hineinschaut und hinter sie dringt. Hodler war aufs tiefste von der Natur gepackt, die er vor sich sah und die er in ihren formalen und organischen Zusammenhängen verstand. Er besaß in hohem Maß die Fähigkeit, neu Gesehenes in neu Sichtbarem zu realisieren. Respekt vor dem Gesehenen einerseits und die souveräne Geste, dem Gesehenen eigenmächtig Gestalt zu geben andererseits, Zusammenspiel von Bescheidenheit und selbstbewußter, stolzer Kraft – in diesen Regionen liegen Geheimnisse der Kunst Hodlers begründet.
Der Ausstellung, die mit Werken der Jahre 1903/04 einsetzt, ist ein improvisiertes kleines Präludium vorangestellt, das Hodlers frühere Landschaftsdarstellung von der Mitte der siebziger Jahre an veranschaulicht. Mit Recht; denn hier schon zeigen sich viele Ansätze der gestalterischen Prinzipien, die die Bilder der Reife- und Spätzeit bestimmen. Interessant wäre es gewesen, sowohl das Vorspiel wie den Hauptteil mit einigen Landschaftszeichnungen zu begleiten, aus denen die tiefe Kontinuität des Schaffensprozesses und das Ineinandergreifen der Phasen ersehen werden kann.
Aus der Fülle der Beobachtungen – eigentlich sind es Erlebnisse –, die man an der Folge der Gemälde machen kann, greifen wir drei grundsätzliche Dinge heraus. Zunächst: Die Landschaftsdarstellungen sind Naturbilder; das heißt, Hodler, der meistens unmittelbar vor dem Bildmotiv gemalt hat, hält das Sichtbare mit den gegebenen Mitteln (Perspektive, Ablesbarkeit der Details, Wiese, See, Stein, Schnee) fest. Aber zugleich baut er, komponiert er das Bild unter Anwendung der von ihm entwickelten Kompositionsgesetze (Parallelismus, organische und konterpunktische Symmetrie). Es ist ein phantastischer Vorgang, zu sehen, wie das Naturvorbild bleibt und zur selben Zeit in eine andere Region überführt wird, in die Region, in der Volumina, Linie, unendlicher und begrenzter Raum ein ungeheures Eigenleben führen, das mit dem Eigenleben des Naturbildes zu neuer Einheit verschmilzt. Es ist ein Vorgang, der sich immer wiederholt, aber nie gleichbleibt. Bei Bildthemen in mehreren Fassungen – einige solche Beispiele sind da – sieht man nicht nur in den Schaffensprozeß, sondern vor allem auch in die Qualitätsskala, die, was tröstlich ist, auch bei Hodler schwankt.
Was die Peinture betrifft, die laut Allerweltsurteil der Hodlerschen Malerei mangelt, so ist es richtig, daß Hodler nicht in die Reize der Farbdifferenzierung eintaucht, um die Farbe als ein organisches Konglomerat zum Klingen zu bringen. Es geht ihm nicht um sensualistische Induktion der Farbe, sondern um die Farbe an sich, die sich in Strukturen ausspricht. Abstraktion insofern, als der Bedeutungswert der Farbe primäres Gewicht

erhält. Aber sowohl das Sensorium für Farbton und Farbverbindung als auch die der Farbe innewohnende Lebendigkeit, der Farbklang, der kompositionell auf großen Tonschritten aufgebaut ist, entstehen aus dem ursprünglichen, mit außerordentlicher Differenzierung wirkenden Bewußtsein, das sich nur scheinbar – das heißt bei flüchtiger Betrachtung – dem Gebiet der Kolorierung nähert. In Wirklichkeit ist es eine Farbwelt mit allen jenen Bestimmtheiten und unerwarteten, einmaligen Überraschungen, die dem Schaffen der großen Persönlichkeiten zu eigen ist.

Der geistige Gehalt dieser Landschaftsmalerei: er ergibt sich daraus, daß das Bild gleichsam ein poetisch-dramatischer Vorgang ist, wobei das Poetische als sentimental, das Dramatische als pathetisch der Mißdeutung ausgesetzt sind. Nichts wäre mehr danebengegriffen. Was sich im Bild abspielt, ist die Zusammenfassung des Urzustandes der Natur und der nach unendlichen Zeiträumen entstandene heutige Aspekt. Die Serie der in den letzten Lebensmonaten Hodlers (1918) entstandenen Genfersee-Landschaften mit der Mont-Blanc-Kette, wahre Urlandschaften, ist das wundervolle Zeugnis dieser Synthese von Entstehen, Werden und Sein.

Noch ein paar nüchterne Bemerkungen. Die einfachen weißen Originalrahmen Hodlers treten in ihrer schönen Bedeutung hervor. Man sieht, wie eng sie zum Bild gehören und daß ornamentierte Goldrahmung völlig ungeeignet ist. – Immer problematischer erscheint die Präsentation solcher Gemäldeausstellungen im Riesenraum der großen Halle. So sehr man sich anstrengt, zu unterteilen, so bitter und trocken wirkt sich die Physiognomielosigkeit des Raumes aus. Die Variationsmöglichkeiten der einstellbaren Unterteilungselemente sind beschränkt. Es zeigt sich, daß Malerei gestalteten Raum, nicht Arrangement braucht. Es wäre wichtig, in dieser Richtung neue Möglichkeiten zu studieren, auch wenn – vielleicht – zunächst die erforderlichen Mittel nicht zur Verfügung ständen.

Der Katalog ist vorzüglich redigiert. Nach einleitenden, wesentliche Probleme der Hodlerschen Kunst und ihrer Resonanz berührenden Bemerkungen Eduard Hüttingers folgt ein ausgezeichneter Essay des Hodler-Kenners Jura Brüschweiler. Mit größtem Genuß liest man Erinnerungen des malenden Kunsthistorikers Fritz Burger – Burger, der im Ersten Weltkrieg gefallen ist, schrieb das auch heute noch sehr wertvolle Buch «Cézanne und Hodler» (1913 erschienen) – an gemeinsam mit Hodler verbrachte Tage im Engadin, bei denen authentische Bemerkungen Hodlers in der Mischung von Berndeutsch und Französisch zitiert sind, mit Bewegung zwei Seiten von Maurice Barraud, 1931 geschrieben, von Maler zu Maler. Hier steht ein Satz, den man nicht vergißt: «A cet endroit [in der Einsamkeit des Gebirges], Hodler était à l'aise comme un marin sur la mer – une mer fantastiquement démontée qu'un caprice eût soudain pétrifiée – là, il se retrouvait dans son berceau et voyait d'un œil premier ces choses premierès.»

H. C.

Hermann Huber

Helmhaus

8. Februar bis 11. März

Im Jahre 1937 hat der damals bald fünfzigjährige Hermann Huber das Bild «Idylle mit Zürich» gemalt. Vor dem vertrauten Hintergrund der Stadt ergehen sich an den Gestaden des Sees nackte Jünglinge und Mädchen, ruhen oder vereinigen sich zu besinnlichem Gespräch. Von den Ufern der Limmat und des Sees, von den Hängen, den Zonen dichter Bebauung aber haben Wald und Wiese Besitz ergriffen und sind daran, die Stadt der Emsigkeit und der strengen Pflicht zu umfangen. Das Laute, Artikulierte, Gesonderte wird zurückgenommen, und nicht umsonst spielt die Szene am Wasser. Nicht nur steht dieses Element für Bewegliches überhaupt, das spiegelnd die Welt in sich trägt und jede Farbe in Vibration versetzt. Der aktuellen Gegenwart der Stadt wird der Rücken gekehrt, um das Leben in seinem paradiesischen Ursprunge sichtbar werden zu lassen. So sucht Hermann Huber, dem die 186 Nummern zählende, Gemälde, Zeichnungen und Radierungen in strenger Auswahl vereinigende Retrospektive galt, in seinem Werk philosophisch-religiösen Gedanken seines pantheistischen Glaubens Ausdruck zu geben. Diesem Ziele macht er die Lehren dienstbar, welche ihm in seinem erfüllten Leben zugeflossen sind, das ihn anteilnehmend durch mehr als ein halbes Jahrhundert europäischer Kunst führte. Renoir, Marées, Thoma und andern ist sein Werk in irgendeiner Weise verpflichtet. Das Vertraut-Heimatliche unterwirft er dem Gesetz hoher Komposition und der Geistigkeit überzeitlicher Wahrheit; das diesseitige Schöne genießerisch empfindender Sinnlichkeit verbindet er mit mystischer Sicht, vor der das Besondere bedeutungslos wird. Vertrautes, im Alltag Erfahrenes wird zum Träger der Innerlichkeit.

Das Leben des 1888 in Zürich-Wiedikon geborenen Malers ist darum erfüllt von einem stetigen Wechsel zwischen Weltflucht und Weltzugewandtheit, ist auch geprägt von Freundschaft und brüderlicher Fürsorge. Sein Rückzug in die Einsamkeit des waldreichen Sihltales, einer Landschaft jugendlicher Ursprünglichkeit, hieß aber für ihn zugleich rastlose Produktion. Auch Meditation und Tat schließen sich nicht aus. Während Hubers Altersgenosse Hügin, mit dem er durch die gemeinsame Freundschaft zu Otto Meyer-Amden verbunden war, die gegebenen staatlichen Institutionen zu Sinnbildern der Polis erhob und diese auf das tätig wirkende Individuum gestützt hat, entrückt Hermann Huber das Bild der in Frieden verbundenen Gemeinschaft aus der Gegenwart in die ungeschichtliche Vorzeit. Nicht das Individuum zählt, und wenn es im Porträt in den Mittelpunkt tritt, so wird dem Einzelnen der in familiärer Verbundenheit mit einbezogene Lebenspartner beigegeben. Zu den Menschen, mit denen er den Alltag teilt, treten die Gestaltungen seines Geistes («Selbstporträt mit Kompositionen»), zur Mutter der Sohn, der Bub, das der Fürsorge bedürftige Kind. Bezeichnend sind die großformatigen Kompositionen mit einer Vielzahl von Figuren («Frauen und Kinder am Bach», 1925/26). Jede Beschränkung auf eine Einzelperson, welche allein die Aufmerksamkeit beanspruchen könnte, wäre Verrat an der umfassenden Einheit. In mannigfacher Wiederholung folgen sich in lockerer Verbindung die Frauen und Kinder; über ihre Haut rieselt das aufgelöste Haar und antwortet dem bewegten Spiel der Welle. Die Haut des nackten Körpers empfängt die Liebkosung des Wassers und des Lichtes. Der Leib verliert seine Schwere; die Macht der Schwerkraft scheint aufgehoben; züngelnd nach allen Seiten vervielfältigen sich die Formen, die sich wie Wellen und Wind unablässig wandeln.

Zwischen 1940 und 1950 entstehen Landschaften in großer Zahl, schmale Ausschnitte und Einblicke in das Tal, wo Fluß, Wald und Busch und die wenigen Spuren menschlicher Besiedlung in ungestörtem Einklang stehen. Mit der jugendlichen Sihl, die einen Hauch des Ursprünglichen mit sich führt, strömt unbändige Lebenskraft entgegen. Und auch unter der sichtbaren Oberfläche strömt und quillt es, und es braucht nicht viel, so öffnet sich das dünne Kleid der Vegetation, und eine Quelle bricht auf («Waldtälchen mit Bach»). Doch auch wenn Huber von einer neuen und überschwenglichen Farbenlust ergriffen wird, wie in den Blumen- und Gartenstücken der letzten Jahre, so hütet er sich vor jedem lauten Eclat. Der farbige Teppich, der sich lückenlos über das Geviert des Bildes spannt, findet sein Genügen nie an sich selbst. Das bescheidene Gewächs, das sich dem Licht

entgegendrängende Blattwerk, die sich öffnenden Kelche – sie sind für Hermann Huber Sinnbilder für das Geschöpfliche, das sich erst in der Einheit des Göttlichen erfüllen kann. P. Wd.

Lélo Fiaux
Galerie Wolfsberg
6. bis 29. Februar

Diese Westschweizer Malerin wohnt in St-Saphorin, einem der charaktervollsten Dörfer am Genfersee. Aber die landschaftliche Atmosphäre findet kaum Niederschlag in den Bildern. Ihre Grundhaltung ist die Beschwörung von Geister- und Zauberwelten, und bei manchen Darstellungen bilden religiöse oder liturgische Situationen den Grundakkord. Lélo Fiaux findet besonderen Gefallen an der kirchlichen Prachtentfaltung, wobei sie den purpurnen Details von Gewändern der katholischen Würdenträger ihre liebevolle Aufmerksamkeit schenkt. In dieser Reihe sticht «Le vicaire» wie ein malerisches Kleinod hervor. Nachdem sie sich dem begreiflichen Einfluß von Auberjonois zu entziehen vermochte, gelingen ihr, vor allem auf kleinformatigen Chassis, Kostbarkeiten wie «L'envers du décor», «La mariée», «La vierge addolorata». Vollsurrealen Einschlags und von einer befreienden thematischen Witzigkeit verklärt ist die Geisterskizze «La corde à sauter». Ihre Malerei ist dicht wie engmaschiges Gewebe. Sie versucht, den Farben durch eine raffinierte Überschichtung Plastizität zu verleihen und die Leuchtkraft durch diesen Veredlungsprozeß zu steigern. Das macht viele ihrer Arbeiten füllig und glaubwürdig. Man spürt ihre Versenkung ins Thema und in den Malakt. Ihr künstlerisches Bemühen ist von großem Ernst, den Talent und Fleiß nie gefährden.
H. N.

Jean-François Liegme
Galerie Palette
8. Februar bis 5. März

Liegme, Genfer von Geburt und, mit regelmäßigen Abstechern nach Paris, in Genf lebend, gehört zu den sogenannten abstrakten Schweizer Malern der mittleren Generation, die in vielen Ausstellungen in der Schweiz und im Ausland, darunter in der repräsentativen Ausstellung «La Peinture abstraite en Suisse» der Jahre 1957 und 1958 in Neuchâtel, Winterthur und Berlin, hervorgetreten sind. In den vierziger Jahren war der 1922 geborene Maler Schüler von Alexandre Blanchet in Genf. Dann hat er in Paris und bei anderen Auslandaufenthalten seine Studien fortgesetzt. Für eine Reihe von öffentlichen Gebäuden (Bern, Lausanne) hat er Wandgemälde und Mosaiken ausgeführt. Mit der diesmaligen Ausstellung, die Ölgemälde und Temperablätter umfaßt, erschien er zum erstenmal in der Galerie Palette.
Was hier etwas allgemein als ungegenständlich erscheint, ist in Wirklichkeit frei aufgezeichneter Niederschlag von Natureindrücken. Auch einige Titel, «Végétal», «En gerbe», «Midi» – andere schön klingende Bildbezeichnungen sind schwer entzifferbar –, weisen auf diese Quellen hin. Sieht man die Bilder aus solcher Perspektive, so befriedigt die schwungvoll dynamische Komposition, die Farbbüschel, die, wirkungsvoll abgetönt, etwas von Feuerwerksgarben an sich haben. Der Pinselstrich ist energisch. Trotzdem erscheint das Ergebnis eher monoton. Es gilt zu unterscheiden zwischen Gleichförmigkeit einerseits und persönlicher Profilierung andrerseits, hinter der sich irgend etwas Poetisches, Unaussprechbares, Geheimnisvolles bewegt, wodurch auch das Harte, Pathetische, Griffige etwas Zartes erhält. Bei den Temperablättern Liegmes ist dieses gleichsam unsichtbare Vibrato viel deutlicher zu verspüren. Die Farbgruppen sind verteilt und bilden unter sich Formgebilde; das stark hervortretende Weiß des Bildgrundes lebt und bindet die Farbelemente. Sieht man von diesen Blättern zurück zu den Bildern, so erkennt man, wie schwer es ist, zwei Herren zu dienen.
H. C.

Eugen Häfelfinger
Galerie Orell Füssli
15. Februar bis 14. März

Der seit Jahrzehnten in Zürich tätige Basellandschäftler Künstler Eugen (James) Häfelfinger war mit dieser großen, umfassenden Ausstellung von Malereien und Plastiken bei einem seiner Auftraggeber zu Gast, der Galerie Orell Füssli. 1962 hat er vier Metallplastiken für die umgebauten Verkaufsräume der Buchhandlung Orell Füssli geschaffen, die sich in den Deckenausschnitten über vier der an der Pelikanstraße gelegenen Schaufenster befinden. Orell Füssli schreibt dazu, daß diese Plastiken inspiriert seien von der Welt des Druckes und des Buches; eines der Motive ist eine freie Abwandlung des auf Christoph Froschauer zurückgehenden Signetes in Verbindung mit dem Thema «Lesen». Eugen Häfelfinger ist ein vielseitiger Künstler, der (ein Parallelfall zu Ferdinand Grosshardt) den baslerischen Einfluß nicht verleugnen kann und will. Originell, witzig, voller gebändigter, vor allem formal beherrschter Skurrilität. Fast alle seine Arbeiten sind eine glückliche Mischung von freiem koboldischem Spiel und höchstem künstlerischem Ernst, dem jedoch alle schweizerische Bresthaftigkeit mangelt. Wer erinnert sich nicht an Häfelfingers Papierplastiken, die er für die Landi 1939 in Zürich ausgeführt hat. Es gelang ihm, das Papier als Thema und Material seinen künstlerischen Absichten in einer nicht zu überbietbaren Weise dienstbar zu machen, dem Zellulosestoff den vergänglichen Charakter zu nehmen und ihn bildhauerisch gesellschaftsfähig zu machen. Am liebsten hätte man die damaligen Papierfiguren, Engel, Tiere usw., mit einem Metallspritzverfahren unzerstörbar gemacht.
Der Maler und Graphiker Häfelfinger ist fast unversehens zum Plastiker geworden; doch immer wieder vermischen sich die Techniken und Praktiken, nimmt das Malerische plastizierende Gestalt an, wird das Plastische malerisch, durch Variieren der Metallteile und -farben, durch Patinieren oder Bemalen. Überall, wo sich der schweizerische Auftraggeber an den künstlerischen Experimentiertrieb einiger Spezialisten erinnert, wird Eugen Häfelfinger zugezogen, sei es für einen Kirchturmhahn, sei es für einen Vogel wie an der Brüsseler Weltausstellung 1958.
Man wanderte durch die 63 Arbeiten enthaltende Ausstellung, deren Gouachen, Malereien in Mischtechnik, Ritzzeichnungen zusammen mit den elegant eingestreuten Metallfiguren als geschlossenes Werkganzes wirkten. Das Handhaben der oft spickelartigen Elemente, das Zusammensetzen, das Verbiegen, das Überkomponieren – immer wird es mit nicht selbstzweckhafter Sicherheit und Nonchalance geboten, die allen Darstellungen Häfelfingers eine befreiende Leichtigkeit verleihen. Wie sich Ulk und bildnerisches Verantwortungsgefühl bei Häfelfinger ergänzen, das konnte man wieder am Zürcher Künstlerball sehen, für den er seine vielbestaunte und -belachte Figur «Gimpelis im Heustock» aus Kistenbrettern zusammengebaut hatte, eine köstliche, echt Häfelfingersche Arbeit. H. N.

Ruth Zürcher
Galerie Beno
5. bis 29. Februar

Aus einem Hobby wurde für Ruth Zürcher ein leidenschaftliches Gestalten; sie wollte die Wände ihres Heims mit Schmuck versehen und begann in der von ihr bevorzugten Gobelinwebtechnik künstlerische Teppiche zu schaffen. Sie freut sich an den Farbverbindungen und

Formüberschneidungen, sie streut sozusagen Farbschnipsel über die Fläche und ordnet sie rhythmisch, daß der Bildraum zu einer geschlossenen Einheit wird. In ihren Ölstift-, Farbstift- und Pastellstudien erkennt man das Formungsprinzip. Immer ist es ein Spiel mit verschiedenen geometrischen Teilen, in die sich oftmals leise Andeutungen von Waldtieren mischen, ohne die fast abstrakte Phrasierung zu beeinträchtigen.
Für die Schweizerische Gesandtschaft in Oslo stellte die inzwischen bekannt gewordene Wandteppichkünstlerin eine Spezialarbeit her, und im Krankenheim Käferberg der Stadt Zürich hängt ein farbig leuchtender, in den Formen sehr sparsam gehaltener, doch von Spannung erfüllter großer Wandbehang. Im Kellerraum der Galerie Beno, wo Ruth Zürcher einige Wochen mit ihren Arbeiten zu Gast war, fand eine Konzentration von Wandbehängen statt, die den großen Ideenreichtum der Künstlerin erkennen ließ. Jeder Teppich ist wieder völlig anders durchgebildet, und doch spürt man den Willen, die Bildteile so aufeinander abzustimmen, daß sie wie magnetisch gehalten wirken. Die Überschneidungen und Paarungen sind sensibel durchgeführt. Die Betonung oder Steigerung der farbigen Leuchtkraft, wie sie Ruth Zürcher neuerdings anstrebt, gibt ihren Arbeiten erhöhten Reiz. H.N.

Emil Müller
Galerie Suzanne Bollag
28. Februar bis 31. März

Der dreißigjährige junge Maler, der an der Zürcher Kunstgewerbeschule, dann bei Henri Wabel und schließlich – was für seine malerische Sprache ausschlaggebend war – bei Oskar Dalvit gelernt hat, verleugnet in der Serie der ausgestellten Bilder nicht die Abkunft von einer bestimmten Bildform Paul Klees: von den wunderbaren, verschobenen, glasfensterartig leuchtenden Quadratstrukturen. Hier knüpft Müller, offenbar tief beeindruckt, an und vermehrt die freien geometrischen Bildelemente durch Rechteck, Dreieck und Trapezableitungen. Eine schmale Thematik, Variationen über ein einziges Thema. Gerade aber die Beschränkung, die sich von überbetonter Konzentration freihält, führt dazu, daß das Thema vertieft ausgeschöpft wird. Verhältnismäßig kleine Differenzierungen ergeben erstaunlich neue Aspekte, von denen starke Wirkungen auf Auge und Gefühl ausgehen. Auch vom Materiellen der Farbe aus, die zum Teil flüssig, zum Teil bis zum Flachrelief sich erhöhend aufgetragen ist. Nicht im üblichen Sinn pastos, sondern mehr als Gewebe, wie überhaupt die Hebungen und Senkungen der materiellen Bildstruktur etwas Textilhaftes an sich haben. Hier – wenigstens bei dieser ausgestellten Serie – ist erreicht, was im besten Sinn Klee-Schule genannt werden darf. Schule, nicht Nachahmung, obgleich die Grenze der formalen Anlehnung nicht fern ist.
Daß Müller nicht in Klee-Formalismus hängen bleibt, ersieht man aus den kleinen Holzplastiken, die seit 1962 entstanden sind. Teils idolhaft, teils wie kleine, geheimnisvolle Möbelmodellchen. Nicht nur erstaunlich in der Einfachheit der Formfindung, sondern auch ausgezeichnet in der technischen Arbeit, bei der Müller, wenn ich richtig sehe, Schnitzen und Drechseln kombiniert. Hier scheint mir ein Talent am Werk, dessen weiterem künstlerischem Wirken man gerne Aufmerksamkeit widmen wird. H.C.

Eßgerät: Messer – Gabel – Löffel
Eine Formgeschichte des Eßgerätes
(Sammlung Bodo Glaub, Köln)
Kunstgewerbemuseum
8. Februar bis 8. März

Gegenstände, die jedem vertraut sind und über die sich jeder auf Grund eigener Erfahrung seine Meinung macht. Wobei er über drei Dinge erstaunt ist: über die gleichen Grundzüge, die über Zeiten und Länder hinweg erscheinen, und über die Vielfalt der mit der gleichen Funktion verbundenen Form; Grundfunktion und nicht zu verscheuchende Phantasie, spielen selbst auf diesem, der reinen Nützlichkeit verbundenen Gebiet zusammen. Das Zweite ist der Reichtum der technischen Herstellung, das Material und seine Verarbeitung, das Zusammenfügen, der Schliff, vom individuellen handwerklichen Prozeß bis zur industriellen Serienproduktion. Das Dritte ist die Form selbst; man betrachtet sie, und flugs stellt sich die Verbindung her zur Hand, die mit dem Gerät umgeht, zum Mund, zu dem es geführt wird – das heißt zu Physiognomie und zum Gestus des Menschen. Neben diesen reizvollen Assoziationen besitzt eine solche thematisch umfriedete Ausstellung große pädagogische Bedeutung. Für die Kunstgewerbeschüler (o schreckliches Wort, aber noch nicht ersetzbar!) im besonderen, für jeden, der ein Sensorium dafür hat, daß die Dinge sinngemäß konzipiert und hergestellt werden sollen, ohne dogmatischer Monotonie zu verfallen. Von hier aus gesehen, war die Ausstellung ein wichtiges, lehrreiches und gutes Unternehmen. Das Kunstgewerbemuseum hatte sie von der Münchner «Neuen Sammlung» übernommen und seinerseits noch etwas erweitert. Den Grundstock bildete die Sammlung eines Kölner Privatmannes. Mit viel Takt und Geschick war sie in konzentrierter Weise auf der Galerie der Ausstellungshalle von Erika Billeter eingerichtet. Wohl akzentuiert, intim, vielleicht ein wenig ästhetisch verspielt in Gruppen aufgeteilt, in denen sich die Zeiten und Länder überschnitten. Mit Bedacht weder chronologisch noch geographisch angeordnet.
Eine oft gestellte Frage schien uns beantwortet: ja – es gibt den Ideal-Löffel; nur sieht er zu verschiedenen Zeiten verschieden aus. So wird es wohl auch in Zukunft bleiben, trotz gewisser wirklich idealer Lösungen von heute. H.C.

Bücher

Otto Wagner. Das Werk des Wiener Architekten, 1841–1918
Hessisches Landesmuseum Darmstadt,
22. November 1963 bis 2. Februar 1964

Es sei kurz auf den Katalog dieser Ausstellung hingewiesen, der dem Œuvre eines der bedeutendsten europäischen Architekten aus der Pionierzeit der modernen Architektur gewidmet ist. Otto Wagner ist generationsmäßig mehr als zwanzig Jahre älter als Van de Velde, Horta, Peter Behrens oder Frank Lloyd Wright. Er war der Lehrer Olbrichs. In der Epoche der architektonischen Stilimitation ist er aufgewachsen und beschritt schon früh, in den achtziger Jahren – gleichzeitig mit Sullivan –, die neuen Wege. 1895 schon erschien seine prophetische Schrift «Moderne Architektur», zur gleichen Zeit, als seine größte Bauaufgabe, die Wiener Stadtbahn mit Bahnhöfen, Viadukten und anderem architektonisch-technischem Beiwerk, Gestalt annahm. In den neueren Publikationen über die Kunst der Jahrhundertwende kommt Wagner meist zu kurz. Die früheren Publikationen sind vergriffen. So kommt der Darmstädter Katalog mit seinen 73 Abbildungstafeln (ausgeführte Bauten und Entwürfe) just im richtigen Augenblick. Viele werden mit größtem Staunen die Konzeptionen dieses genialen Mannes studieren, dessen Lebenswerk durch Unverständnis und speziell durch joviale österreichische Intrigen mehr als zur Hälfte Entwurf bleiben mußte.
Der Katalog, der Buchwert besitzt, enthält drei vorzügliche Textbeiträge: ein gehaltvolles Vorwort des Direktors der Museen der Stadt Wien, Dr. Franz Glück, einen zeitgeschichtlich unerhört lebendi-