

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 51 (1964)
Heft: 5: Bescheidene Einfamilienhäuser - nicht bewilligungspflichtig
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: 30.01.2025

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

Verbände

Werkbund-Mitteilungen

Der SWB wird auch dieses Jahr wieder einen Fortbildungskurs für Lehrer über Fragen der Umweltgestaltung in der ETH durchführen. Der Kurs wird gleich aufgebaut wie letztes Jahr, mit Ausnahme kleiner Änderungen. Als Datum ist vorgesehen: 15., 16. und 17. Oktober. Im Auftrag der Geschäftsstelle führt Herr Arturo Milani, Geschäftsführer der

Wohnhilfe Zürich, im Sommersemester der Volkshochschule einen Kurs über Innenarchitektur durch. Go.

Ausstellungen

Weltausstellung New York 1964

In New York findet zur Zeit die größte und kommerziellste Weltausstellung aller Weltausstellungen statt. Ihr Symbol

ist die «Unisphere», ein riesiger Globus, gebaut von der U.S. Steel Corporation. Fahrten aller Art, Ausstellungen, Wasser- und Eisattraktionen sind nur ein Teil dessen, was alles geboten wird. Der größte Aussteller der Weltausstellung, General Motors, rühmt sich eines Eingangs, der zehn Stockwerke hoch ist und 70000 Personen pro Tag hereinläßt. Jedem vorbeifahrenden Autofahrer zeigt der General-Motors-Pavillon auf dem Dach durch eine rotierende Scheibe ständig die genaue Zeit und die Temperatur.

Ein anderer großer Pavillon ist der der Firma Kodak, leicht erkennbar an der



1



2



3



4



5



6

1 Eingang des General-Motors-Pavillons

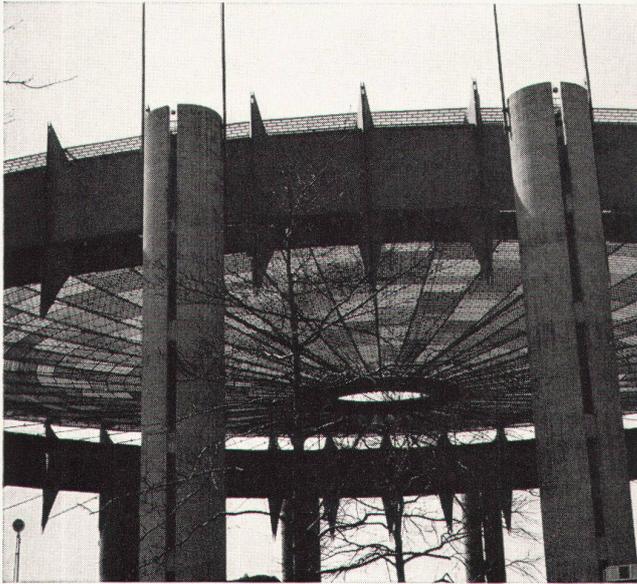
2 Halle des General-Motors-Pavillons mit Uhr und Thermometer auf dem Dach

3 Helicopter-Landeplatz der New York Port Authority, links im Hintergrund Eingang des General-Motors-Pavillons

4 Säulen mit Restaurants der Abteilung des Staates New York, Architekten: Charles Luckmann Ass.

5 Eastman-Kodak-Pavillon (Detail), Architekten: Kahn & Jacobs, Ingenieur: Lev Zetlin

6 Blick auf den Bauplatz, rechts Kodak-Pavillon



7
Abteilung des Staates New York, Architekt:
Philip Johnson

8
General-Electric-Pavillon, Kuppelstruktur nach
Dr. Ferdinand Letterer, Architekten: Welton
Becket & Ass.

Photos: Noel Thomas jr. & Rodney Mackay,
New York

gekrümmten, freischwebenden Form. Der Besucher kann sogar auf dem Dache mit seinen Senkungen und Steigungen herumspazieren.

Das größte Gebilde auf dem Ausstellungsgelände ist der «Heliport», ein Helikopterlandeplatz für ankommende Messebesucher. Unter der Landefläche des Dachs sind Restaurationsräume. Von dort ist eine schöne Aussicht auf das ganze Messegelände und auf die «Skyline» von New York. Das Restaurant wird über zwei Lifte oder Treppen erreicht.

Ein ganz gefälliges Bauwerk ist der Pavillon der General Electric. Unter welligen Gewölben und den auf einen Punkt zulaufenden Dachlinien birgt es ein Auditorium mit sechs Bühnen. Jede Bühne zeigt vier Minuten dauernde Vorstellungen, welche von Walt Disney entworfen sind und den Nutzen der Elektrizität darstellen.

Der Pavillon des Staates New York besteht aus 17 Säulen. Zwei davon tragen drehende Restaurants. Die restlichen 15 tragen eine zwischen ihnen ausgespannte vielfarbige Decke. Dort wird auch noch ein Theater errichtet werden.

N. T.



8
Exposition Universelle, Montréal 1967

L'Exposition Universelle et Internationale intitulée «Terre des Hommes» aura lieu du 28 avril au 27 octobre 1967, au milieu du fleuve Saint-Laurent, berceau du Canada.

Il s'agit de la troisième exposition de la première catégorie approuvée par le Bureau International des Expositions, les deux premières ayant été celle de Paris en 1937 et celle de Bruxelles en 1958. Le décor aquatique de l'Exposition, pleinement exploité par les architectes, convient parfaitement à une exposition universelle canadienne, puisque notre pays a pour frontière trois océans. Dans tous les secteurs, la splendeur des pavillons sera rehaussée par la présence immédiate de l'eau.

Le plan général comprend, en avant plan, la nouvelle île Notre-Dame, avec ses canaux et ses lagunes. Au milieu, c'est l'île Sainte-Hélène agrandie, avec son étang à l'ouest et sa batellerie à l'est. Enfin, face au port de Montréal, s'étend l'étroite jetée MacKay.

Le thème «Terre des Hommes» sera illustré dans une série de pavillons corollaires. «L'Homme dans la Cité», sur la jetée MacKay, décrira l'habitat passé, présent et futur de l'homme; «L'Homme Explorateur», sur l'île Sainte-Hélène, remplacera ce qui a été ailleurs le pavillon des sciences. «L'Homme Créateur», sur l'île Notre-Dame, inaugurer une nouvelle formule de présentation de ce que d'autres expositions ont appelé le pavillon des Beaux-Arts.

La Compagnie Canadienne de l'Exposition Universelle de 1967 annonce l'octroi à Dufresne Engineering Company Limited d'un contrat pour la construction de l'infrastructure du pont qui doit joindre

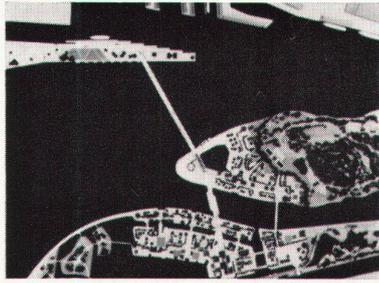
la jetée MacKay à l'île Sainte-Hélène. Ce pont, de conception récente, sera du type dit «orthotropique». Il devra être terminé vers la fin de l'été 1965 pour répondre aux besoins du transport des matériaux nécessaires à la construction des pavillons et des diverses installations de l'Exposition.

Le nouveau pont pourra supporter une route à six voies ou des aménagements combinés de voies routières et de rapides transports en commun. Sa structure pourra donc s'accommoder aux besoins de circulations diverses avant, pendant et après l'Exposition.

En 1967, du 28 avril au 27 octobre, on y refusera accès au trafic automobile autre que celui des transports rapides en commun durant les heures d'ouverture de l'Exposition, c'est-à-dire de 10 heures du matin à minuit. En outre, puisque la superstructure ne s'élève pas au-dessus du tablier, les piétons pourront y jouir d'une vue panoramique de l'Expo, de la ville et du fleuve. De minuit à 10 heures du matin, les fournisseurs pourront emprunter le pont pour ravitailler leurs clients sur les terrains de l'Exposition. A partir du printemps de 1965, et ce jusqu'à l'ouverture officielle, on prévoit utiliser ce pont au maximum, comme voie d'accès aux terrains pour y acheminer la machinerie et les matériaux de construction ainsi que les équipes de travailleurs.

Avec ses quatre piliers immergés, supportant trois travées d'une portée de 525 pieds et deux autres d'une portée de 340 pieds, ce pont de 2255 pieds de longueur sera le plus long pont du monde du type orthotropique à tablier de plaques d'acier, et aussi le premier du genre au Canada. Sa largeur sera de 94 pieds.

Ce type de construction orthotropique a



Weltausstellung Montreal 1967

Plan der Ausstellungsinsel mit der neuen Brücke zum Hafen

été choisi en fonction des problèmes de génie posés par l'emplacement du pont. La rapidité du courant à cet endroit exigeait l'usage d'un nombre minimum de piliers de sorte que les très longues travées devaient être légères. La solution orthotropique permet de remplacer l'habituelle dalle de béton, utilisée pour la travée, par une mince plaque d'acier. On diminue ainsi son poids de 30%.

Le revêtement de la surface est alors constitué de deux pouces d'asphalte étendue directement sur le tablier d'acier. On supprime ainsi le poids mort additionnel des 6 à 8 pouces de béton. En plus de porter la charge vive sur le pont, la plaque du tablier sert de raccordement à la fois aux sommiers longitudinaux et aux poutres transversales.

La construction de l'infrastructure doit débiter le 1^{er} mai pour se terminer le 1^{er} novembre de cette année. La superstructure doit être achevée pour le 1^{er} septembre 1965.

Münchener Kunstbrief

In rasendem Tempo wächst München, so daß man hier unruhigen Zeiten entgegengeht. Mit großen unterirdischen Parkplätzen wie vor dem Nationaltheater wird versucht, «Räume» zu bewahren, meistens aber vergeblich. Der gesamte Stadtkoloß wird in den nächsten Jahren für eine U-Bahn unterwühlt werden. Manchen Streit gab es wegen einzelner Bauten. War es richtig, das verbombte Opernhaus beim Wiederaufbau zu imitieren? Die damaligen Klassizisten selber würden heute anders konstruieren, stand doch zum Beispiel Klenze in scharfem Gegensatz zum vorausgegangenen Cuvilliestheater. Zustimmung fand die Restaurierung der Residenz nach der Hofgartenseite hin, denn sie war wenig zerstört. Das gleiche gilt vom Außenbau

der Glyptothek, in der sich nun unsere Antikensammlung bald wieder ausbreiten wird, während die beträchtliche Vasensammlung gegenüber, in der schwer lädierten «Staatsgalerie», endlich eine würdige Aufstellung erfahren kann. In der zerstörten Alten Pinakothek konnte ein neuer Flügel wieder ausgebaut werden, so daß sich nun die ganze Bilderverteilung änderte, im ganzen zu ihrem Vorteil. Ein handliches Depot dürfte für Spezialstudien ebenfalls zugänglich werden. Das verwundete Völkerkundemuseum wird demnächst auch wieder voll benutzbar sein, so daß viele interessierende exotische Kunstwerke endlich ihren Kisten entsteigen können. Die Städtische Gemäldesammlung sieht ebenfalls einer Erweiterung entgegen, und das Historische Stadtmuseum erreichte sie bereits. Betrübtlich scheint mir, daß die Neue Pinakothek, die das 19. Jahrhundert repräsentiert und durch den Krieg vom Boden wegrasiert wurde, wenn auch in erweiterungsmöglichem Zellenbau, so doch am gleichen Platz wiedererstehen soll, statt daß man das entstandene Vakuum zu einer gärtnerischen «Lunge» macht und das Museum an den Stadtrand legt. So schön es ist, wenn die Museen nahe beieinanderliegen, so wichtig bleibt, die überfüllten Großstädte zu «durchlüften». Ist es im Zeitalter des Autos doch ein leichtes, von einer zur anderen Grenze einer Großstadt zu gelangen. – Übrigens zeigte man die einstigen Entwürfe und Malereien Gärtners, die allerdings weniger von Großplanungen verraten als von der Liebe zur eignen Malerei, die ja auch Schinkel und Klenze besaßen (wie sie heute etwa von Corbusier ebenfalls gepflegt wird).

Fragen wir nun nach der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Da wird uns viel Ausländisches geboten, so daß kein Provinzialismus einreißen kann. Bevor die gewaltige Retrospektive Braques erschien, zeigte man aber die «Entartete Kunst». Manche fanden das überflüssig, doch wird hierzulande zu schnell vergessen, wie grausig Hitlers «Reinigung der Museen» verlief. Dies drastisch und anschaulich zu demonstrieren, war durchaus nützlich, nicht nur für Kunsthistoriker. Man griff sich an den Kopf, als man vor sich sah, was alles an kostbarem Kunstgut des In- und Auslands damals verbannt worden ist: Cézanne, Munch, Gogh, Gauguin, Ensor, Picasso, Corinth, alle «Brücke»-Maler, Delaunay, Feininger, Chagall, Matisse, Beckmann, Schlemmer, Klee, Nolde, Kokoschka, Marc, Grosz, Kandinsky, Lehbruck usw. Als Erholung bekam man darauf das nirgends gestörte Lebenswerk von Braque zu sehen, das Cooper kenntnermäßig derart ausgebreitet hatte, wie es

noch niemals und nirgends gezeigt wurde. Man konnte vom ersten Bild (1902) bis zum letzten (1962) schreiten, und nicht weniger als 21 Museen nebst 50 Privatsammlern hatten uns ihre Bestände geliehen. Fast alles erschien bei diesem Meister flächenstetig oder raumvoll ausgewogen, immer farblich zum «fait pictural» harmonisiert, wie er sagte. Im Vergleich zu Picassos größerer Stoßkraft konnte man dessen angebliches Wort verstehen: «Braque, c'est ma femme.» Man spürte neben dem Generationszusammenhang Braques eigene Art, die Cooper sogar überbetont (wie man einst den Abgrund etwa zwischen Bruckner und Brahms übersteigert hatte, während wir heute aus Distanz auch die Gemeinsamkeiten empfinden).

Eine Ergänzung zu dieser Frage brachte eine Schau der Graphik Picassos (bei Stangl), welche die Universalität dieses Meisters noch mal demonstrierte. In der Galerie van de Loo (die binnen sechs Jahren fünfzig Ausstellungen meistens ausländischer Künstler brachte), konnte man dann die folgende Generation vernennen: Michaux mit seinen lyrischen Tuschen und Gouachen, Matta mit surrealen, meistens fahlen, sich selbständigenden Maschinenwesen, bei Klihm dann Vasarelys geometrisierende, kanonartige Abwandlungen und im Stadtmuseum den von Picasso und Cocteau gepriesenen Photographen Clergue. Dieser erwies einmal wieder, daß die Photographie durchaus in den Bereich der wirklichen Kunst vorstoßen kann. (Alte These von meinem «Fotoauge», 1929.) Übrigens wurde diesem Stadtmuseum eine ganze Geschichte der Photographie einverleibt, die, viel zu eng aufgestellt, die Entwicklung der Apparaturen festhält, nicht aber genügend deren Ergebnisse.

Um französische Kunst bemüht sich auch die Galerie Heseler, freilich nicht immer Meister ersten Ranges erweisend. Neuerdings wurden hier der Maler Hervé (nicht André) Masson und der Bildhauer Selinger gezeigt, vorher die Nachfahren großer Namen: René Gauguin und Tore Hamsun. In der Galerie Stangl sah man Campigli mit seinen Variationen zum Thema «eingemauerte Mythenfigur» und dann, in gutem Überblick, Archipenko, der während der Dauer der Ausstellung starb. Man empfand wieder, wie eigenartig bei ihm der Kubismus auf die plastische Einzelfigur ausstrahlte, Voll- und Hohlraum artikulierend, wie oft aber die späteren Werke absinken oder mit unangenehmen Einfärbungen belastet wurden.

Auch kleinere Galerien verhalfen zu Ausblicken in andere Länder. So gab es bei der Leonhart zum Beispiel Lansky, Dumitresco oder Istrati, bei Friedrich

und Dahlem den ikonklaren Morosow und den enttäuschenden Österreicher Arno Lehmann. Man wurde dort aber entschädigt durch den zwar farbarmen, jedoch behende strukturierenden Stuttgarter Schubert, einen Schüler von W. Baumeister, vor allem aber durch Bogantzki, Reichert, Schanz, den kühn komponierenden Stöhrer und den höchst beachtenswerten Antes, welche von Grieshaber hier sehr vereinfachend als seine «Schüler» vorgestellt wurden. Antes konnte seine ganze Entwicklung inzwischen in der Städtischen Gemäldegalerie (Lenbachhaus) aufweisen: fast alles wirkt kühn, dabei farbendurchblutet und differenziert. Im Palazzo Grassi hatte man ihn nur von einer Seite her kennengelernt: von der Seite seiner mythisch anmutenden, leuchtenden Kolosse, mit denen er zum Gegenständlichen zurückkehrte. Ich sage dem 28-jährigen eine entscheidende Rolle voraus. Auch ein anderer Junger erregt Erstaunen; es ist der 23jährige Uwe Lausen, der sich zuerst in der verdienten «Casa» (Ludwigstraße), dann in Stuttgart und schließlich (bereits wieder mit anderen Konzeptionen) bei Friedrich und Dahlem zeigen konnte. Verwegene Rhythmen und Farbklänge werden hier mit surrealen Einschlügen und Collagen gekoppelt. Seine Frau, Hede Stolz, zeichnet sich durch originelle, ausgesprochen surreal wirkende Photos aus. Auch bei Lausen werden besondere Zukunftshoffnungen erweckt.

Nicht mehr können wir die unabsehbaren Massen der Werke aus der üblichen Jahresausstellung im «Haus der Kunst» analysieren. Es wurde Mode, hier zu lästern. Aber es muß jährlich einen derartigen Markt geben, und es beruht auf einem Mangel an Produktivität der Kunstkritik, wenn sie sich nicht an das Gute hält, das hier jedes Jahr ebenfalls zu finden ist. Einige Nichtaufgenommene schlossen sich zum Münchner «Herbstsalon» zusammen, unter der Protektion des Großindustriellen Burda, der jedes Jahr hier Preise stiftet. Hierbei mißglückte diesmal die Auswahl der italienischen Gäste, während unter den Deutschen die «Gruppe 7» beachtenswert ist, in welcher mit Recht der sehr begabte Baumgärtel den ersten Preis erhielt.

In München fehlt ein Überblick über das, was ich sehr summarisch «neuen Konstruktivismus» nenne, der sich in Form von Teams in allen Ländern regt, des Rausches, des allzu spontanen, tachistischen Bereiches müde, zurückkehrend zu überlegten, streng rational kontrollierten Äußerungen, weitgehend auch zum mobilen Gebilde. Bei vielen wird hier das Licht nicht als bloß Aufscheinendes, sondern als direkter Aktions-

träger genommen, wie dies für Deutschland zum Teil die Zero-Leute propagieren. Während man derartiges in Morsbroich und Frankfurt versammelt sehen konnte, wird nichts in München aufgewiesen (außer einigen verirrtten Einsprengseln).

Wenn die Galerie Klihm Moholy, Walter Dixel oder Vordemberge-Gildewart ausbreitete, so handelte es sich ja nur um die «abstraction froide», mit welcher die neueste Art keinesfalls identisch ist. Eine neue, bauende Kunst wird natürlich eine Triebmalerei nicht etwa auslöschen; aber es ist erfreulich, daß sie ihr oppositionell an die Seite tritt. Mehr oder weniger gehört zur älteren Äußerungsart das irrational wirkende Gefüge sowohl des massenschweren Bildhauers Loth (Galerie Franke) wie die rätselhaft dunkelnde Malerei Küchenmeisters (Galerie Stangl), die vitale «Gruppe Spur» (bei van de Loo) oder der ostdeutsche lyrische Zeichner Altenbourg («Graphikbörse»).

Die «Gesellschaft Freunde junger Kunst», die ich vor zehn Jahren gründete, wird weiter durch Verleihung von Originalen, durch Vorträge, Atelierbesuche und Diskussionen, den Graben zwischen neuer Kunst und Publikum verkleinern. Diese Gesellschaft zeigte im Musée d'Art Moderne in Paris inzwischen einen Querschnitt durch die neuen Formen der deutschen Kunst. Damit auch bei Kindern und Laien eine ursprüngliche Phantasie gerettet werde (mitten im Zeitalter unsrer notwendigen Reglements!), gründete ein junger Mäzen mit dem bekannten freien Kunsterzieher Richard Ott in Schwabing eine Stätte, die in unserer Epoche der automatischen, zweiten industriellen Revolution menschlich wichtig zu werden vermag. Franz Roh

Basel

Walter Bodmer – Otto Tschumi – Teruko Yokoi

Kunsthalle

14. März bis 26. April

Walter Bodmer gehört zu den Gründern der Basler Gruppe 33; als Abtrünniger fehlte er allerdings in der Jubiläumsausstellung der Gruppe im letzten Spätherbst. Die Kunsthalle bereitet ihm nun nachträglich die Ehrung zum Sechzigsten. Bodmer, 1903 geboren, gehörte zu den allernächsten Freunden Walter Kurt Wiemkens, mit dem er Reisen nach Paris, Südfrankreich und Spanien unternahm. Seit 1939 ist Bo an der Basler Gewerbeschule ein strenger und hoch-

verehrter Lehrer für figürliches Zeichnen und plastische Anatomie.

Die Ausstellung zeigt Malerei und Plastik seit 1934, seit der Zeit also, da Bodmer, gegen den Strom der «Neuen Gegenständlichkeit» schwimmend, über die Abstraktion zur völligen Ungegenständlichkeit gelangte.

Seine Drahtreliefs haben Bodmer bekannt gemacht; mit ihnen ist er aus dem lokalen Rahmen ausgebrochen zu schweizerischer und ein wenig auch zu internationaler Geltung. Einige große Metallreliefs an öffentlichen Gebäuden Basels gehören zum Besten, was in dieser Stadt an öffentlicher Kunst zu sehen ist. In seinen Reliefs findet Bodmers Musikalität ihre sensibelste Form; gelegentlich hinzukommende Farbflächen bringen in das Gefüge der Drähte eine ganz andere, fremde Art von Räumlichkeit. Ähnlich verschiedenartige Elemente treffen in den Bildern aufeinander, in denen der Plastiker und der Maler oft uneinig zu sein scheinen. Mit dieser Bemerkung sollen die Bilder nicht abgewertet werden; von durchweg hohem Rang, werden sie einem besonders lieb, gerade weil sie, im Gegensatz zu den scheinbar mühelos klassischen Reliefs, das Ringen um die Form dokumentieren. Die letzten Bilder boten die Überraschung der Ausstellung: die Farbe, von den starren Flächen und aus dem abgesteckten Raum der Gestänge befreit, ist nun ganz malerisch geworden und formt selbständig den Bildraum. In ihnen ist Bodmer reiner Maler.

Der Berner Surrealist Otto Tschumi wird dieses Jahr ebenfalls sechzig; wohl weil seine letzte Ausstellung in der Berner Kunsthalle vor kaum drei Jahren stattgefunden hatte, war die Jubiläumsausstellung in Basel zu sehen. Ich muß bekennen, daß ich vor Tschumis Bildern immer wieder hilflos bin. Wohl wird mir ihre Qualität bewußt, doch weniger aus sich selbst heraus als aus dem vorgestellten Vergleich mit anderem. Ich sehe die traumhaften Gegenstandsassoziationen, die öd-endlosen Cauchemarperspektiven, die mehr oder minder offensichtlichen erotischen Anspielungen phantastischer organischer Wucherungen, und ich weiß wohl aus der psychologischen Literatur, daß nichts von dem hier entblößten Verdeckt-Menschlichen mir fremd zu sein hat – und dennoch berührt es mich kaum. Immer wieder taucht statt zustimmender oder ablehnender Bewegung die Frage auf: «A quoi bon?» Beim Gewicht der inhaltlichen Aussage im Surrealismus versperrt eine derartige Indifferenz einen der wichtigsten Zugänge. Bleibt der andere, der optische. Da ist es freilich aus mit der Gleichgültigkeit: an ihre Stelle tritt ein Hin und Her – oft am gleichen Bild – zw-

schen Bewunderung vor meisterhaftem Handwerk und Ärger über technische Mätzchen, zwischen Freude an sicherer Bildhaftigkeit und Gereiztheit wegen Schwenkungen in die Werbegraphik.

Im Einzelnen war der Eindruck zumindest sehr zwiespältig, im Gesamten schon viel eindeutiger: die Ausstellung schien mir besser als die von 1961 in Bern und als die von 1962 an der Biennale. Es muß demnach eine gute Tschumi-Ausstellung gewesen sein.

Teruko Yokoi ist Japanerin und lebt seit zwei Jahren in Bern. Die Kunsthalle bereitet ihr ihre erste größere Ausstellung. Sie malt japanische Bilder, die mit der japanischen Maltradition zusammenhängen, aber über den Umweg der ihrerseits östlich beeinflussten westlichen Malerei, vor allem derjenigen von Sam Francis. Mit ihren Bildern war im regnerischen Vorfrühling Basels ein japanischer Frühling voller Kirschblüten und Blumen eingezogen. Der Frühlingssehnsucht der Basler dürfte es wohl zum Teil zuzuschreiben sein, daß diese farbige, lebensfröhliche Ausstellung schon bald nach der Eröffnung nahezu ausverkauft war.

Die bildnerischen Mittel Teruko Yokois sind die der neueren amerikanischen Malerei, und sie sind spontan, großzügig und geschmackvoll eingesetzt. Daß sich die Bilder ungegenständlich geben, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie unter der Oberfläche eben doch rein gegenständlich-dekorativ sind. Man glaubt sich an einem japanischen Gartenfest in einem gepflegten Park mit Rasen, Weihern und Fliesenwegen unter blühenden Bäumen mit Ästen voller bunter Lampions. Wenn man aber diesen lieblichen Zauber wieder verließ, stand man im Treppenhaus der Basler Kunsthalle und erlebte die drei riesigen Bilder von Sam Francis mit ganz neuer, herber Intensität. c. h.

Kunstwerke aus Indonesien

*Museum für Völkerkunde
28. Februar bis September*

Nach einer Folge von technologischen Ausstellungen wurde wieder einmal das Gewicht auf die künstlerische Seite der Völkerkunde gelegt. In der wissenschaftlich und ästhetisch gleich sauberen Art, die in diesem Museum Tradition ist, werden Gegenstände aus den eigenen Beständen gezeigt, ergänzt durch einige Leihgaben privater Sammler.

Auf eine kleine einführende Abteilung mit Karten und Tabellen zu Geschichte und Geographie des Archipels folgen drei Hauptabschnitte. Der erste und größte ist der altindonesischen Kultur

gewidmet: aus neolithischen und bronzezeitlichen Wurzeln gewachsen, lebte sie in gewissen Gebieten bis zum Beginn unseres Jahrhunderts weiter. Von der Insel Nias stammen besonders eindruckliche Ahnenfiguren und Zauberstäbe. Es folgen, von verschiedener Herkunft, Masken, deren Formen von eindrucklicher Primitivität bis zu relativem Naturalismus reichen. Besonders reich ist die Gruppe von Tüchern und Gewändern in verschiedenen Materialien, zum Beispiel Bastmatten, Glasperlenstickereien und Ikatstoffe mit kräftigen geometrischen Ornamenten. Von den vielen Gebrauchs- und Kultgegenständen seien hier nur die auf Tüchern und Tafeln gemalten Darstellungen des Seelenschiffs besonders erwähnt, die völkerkundlich deshalb sehr wichtig sind, weil der Sinn der einzelnen Szenen und Gestalten überliefert ist.

Die zweite Abteilung zeigt Metallkunst von der Bronzezeit bis zu der um 200 nach Christus beginnenden Phase des zunehmenden Einflusses aus Indien. Die Werke dieser hindu-javanischen Hochkultur bilden den dritten Abschnitt der Ausstellung. Darunter befinden sich reiche Bronzeplastiken (der sonst so wohlthuend nüchterne Ausstellungsstil wurde hier durch Verwendung von blauem Samt durchbrochen), Fragmente von Steinplastiken (als besondere Attraktion ein neu erworbenes Fragment aus dem mitteljavanischen Riesentempel von Borobudur), Textilien und die oft gezeigten, doch immer wieder begeistern den javanischen Theaterfiguren. c. h.

Bern

Kunst aus Amerika und Spanien
Kunstmuseum

29. Februar bis 31. März

Das «Institut für spanische Kultur» in Madrid hat diese Ausstellung einzelner Werke von 112 Malern aus Nord-, Mittel- und Südamerika und aus Spanien zusammengestellt und hofft, daß darin die Idee von der Einheit, von der universellen Sprache der Kunst zum Ausdruck komme. Nun dürfte es heutzutage eher schwierig sein, eine Schau von einigem Rang zusammenzustellen, die unserer Vorstellung und Erwartung von «internationaler Kunst» nicht entsprechen und und überraschen würde. Tatsächlich finden wir in den Werken aus 27 Staaten alle uns vertrauten Richtungen vertreten; die Betonung liegt – wohl als Ausdruck der Auswahl – vor allem auf den abstrahierenden figürlichen und den materiehaften Arbeiten, für die Spanier und Lateinamerikaner eine besondere

Begabung zu besitzen scheinen. Gegenüber einer entsprechenden europäischen Schau muß man vielleicht die Großzügigkeit und Großräumigkeit der Kompositionen hervorheben, den Ernst (es gibt kaum je Ansätze zu «künstlerischem Spiel» oder Experiment) und das dynamische Temperament; dann aber auch das Fehlen der konkreten, ganz aus Form und formaler Ordnung geborenen Gemälde. Einen eigenen «primitiven» Reiz besitzen die Bilder aus Haiti (von Duffaut, Thebaud). Während die Spanier mit Feito, Cuixart, Mompò, Suarez und Tharrats, die Mexikaner mit Carrillos, Felaquerez und Ponce und die Argentinier mit Cañas, De la Vega und Squirru recht gültig vertreten sind, darf die nordamerikanische Auswahl keinen Anspruch auf Charakteristik erheben. Überhaupt liegt es an der Frische und Dogmenlosigkeit der Wahl, daß diese Ausstellung, die ja keine Künstlerpersönlichkeit, sondern höchstens Strömungen vorstellt, dem Betrachter einen guten, «angenehmen» Eindruck macht. P. F. A.

Biel

Varlin
*Städtische Galerie
15. Februar bis 22. März*

Diese Ausstellung war sehr erwünscht, sogar nötig. Um Varlin existierte – abseits der Region Zürich – bereits ein Mythos. Die Vorstellung setzte sich zusammen aus wenigen Bilderinnerungen (English Guard, Porträt Manuel Gasser, Porträt Geiser, Porträt Daetwiler), weil man die große Zürcher Ausstellung 1960 nicht gesehen hatte, und aus fünfter Hand gehörten Geschichten. Nun wurde eine Lücke geschlossen. Noch rätselvoller wurde aber das durch die Bieler Ausstellung nicht erfaßte frühere Werk, weil die Biographie Varlins Bekanntheit mit Pascin, Soutine und Zborowsky erwähnt. Solche Tatsachen erscheinen Jüngeren bereits hochklassisch! Die über sechzig Bilder aus 25 Jahren ergänzten die vorhandene Vorstellung zu einer Werkübersicht. Die Ausstellung faszinierte, weil man wieder einmal einem völlig unorthodoxen Maler begegnete, der Satiriker, Zyniker, Melancholiker und Poet zugleich ist, der Vorwürfe bildwürdig gemacht hat, die andern in einer gleichen Zeit Bühnenwürdig erschienen, der sich jeder kunsthistorischen Einreihung zu entziehen vermag und der ein prachtvoller Maler ist. a. k.

Chur

Graubünden in Aquarell, Zeichnung und Druckgraphik

Kunsthhaus

8. März bis 12. April

Vor zwei Jahren wurde im Großen Rat des Kantons Graubünden angeregt, man möchte die Werke der bündnerischen Kunstsammlung gelegentlich auch in einzelnen Tälern des weitverzweigten Kantons ausstellen. Dieser Anregung wird nun erstmals Folge geleistet. Als Thema drängte sich die Darstellung der bündnerischen Welt auf. Aus praktischen Gründen und um eine gewisse Geschlossenheit zu erzielen, beschränkte man sich auf Aquarell, Zeichnung und Druckgraphik. Dabei wurden die Bestände der Bündner Kunstsammlung durch Werke aus privaten und öffentlichen Sammlungen ergänzt.

Alfred Heinrich Pellegrini hat ziemlich häufig im Bündnerland gemalt und ist hier vor allem mit Zeichnungen vertreten. Während er die Landschaft im wesentlichen noch im Sinne des Realismus sieht, gehen seine Generationsgenossen Augusto und Giovanni Giacometti gelegentlich neue Wege. Zwar wirken manche ihrer Blätter fast vedutenartig und sind auch in der Malweise eher konventionell; andere aber stellen gelungene Versuche dar, momentane optische Eindrücke in raschem Zugriff zu bannen. Im Aquarell, das als weniger verbindlich und verpflichtend empfunden wird, drücken sich die beiden Maler manchmal viel freier und spontaner aus; hier wirken auch Augustos heftige und oft grelle Farben beglückend frisch. – Als gewandter Aquarellist erweist sich Turo Pedretti, der die technische Welt der Kraftwerkbauten organisch in die Landschaft einbezieht, wobei er mit der Raschheit und Beweglichkeit des Reporters arbeitet. – Bei Leonhard Meisser, von dem vor allem Zeichnungen zu sehen sind, scheint die bündnerische Landschaft in einen leichteren Aggregatzustand übergeführt. Ein adretter Strich und treffsicher hingesezte Pointierungen bewahren die Landschaft vor dem Verfließen. – Für Alois Carigiet war die Wiederbegegnung mit der Welt seiner Kindheit von größter Bedeutung. Geduldig und intensiv hat er sich mit dieser eigenwilligen, oft kargen, dann aber auch wieder überraschend poetischen Welt auseinandergesetzt, und in seinem Entwurf zum Wandbild im Churer Großratsaal ringt er darum, seine jahrelange Beschäftigung mit einem bestimmten Kreis von Themen zusammenzufassen und so eine Summe seines bisherigen Schaffens zu ziehen.

Die kraftvollste Anschauung von der

bündnerischen Bergwelt vermittelt die Kunst Ernst Ludwig Kichners. Die Gegend von Davos ist für den Expressionisten voller Ursprünglichkeit und Wildheit. Diese Kraft läßt sich in keiner Technik so adäquat ausdrücken wie im Holzschnitt, den Kichner mit ungestümer Leidenschaft und gleichzeitig mit einem ausgeprägten Kunstverstand gepflegt hat.

Von Alberto Giacometti gibt es wenige Arbeiten, die einen direkten Bezug zur bündnerischen Bergwelt haben. Die Beziehung zu Graubünden scheint bei ihm nicht mehr so eng wie bei seinem Vater Giovanni. Immerhin hält er sich im Sommer jeweils im Bergell auf und läßt sich dort zu neuen Versuchen anregen. So erscheinen in seinen vorsichtig tastenden Zeichnungen immer wieder die elterliche Stube und sein Atelier in Stampa.

Wenn man die Biographien der acht ausstellenden Künstler betrachtet, so fällt einem auf, daß alle den Wechsel von Großstadt und Land lieben. Dieser Wechsel gibt ihnen die Möglichkeit, zum Eigenen Distanz zu gewinnen und sich mit der städtischen Avantgarde zu messen, worauf sie sich dann wieder zurückziehen in die Welt, in der sie wurzeln oder die sie zu ihrer Wahlheimat erkoren haben. Diese ist für sie mehr als nur eine Art Bilderbuch der schönen Motive, sie ist für sie, wie Giovanni Giacometti einmal betont hat, ein überaus fruchtbarer Nährboden. So brauchen sie sich des Regionalen nicht zu schämen, denn oft verbindet sich ihre Ursprünglichkeit mit neuen Arten des Sehens und Gestaltens zu einer glücklichen Synthese.

Die Ausstellung wird anschließend in Disentis, Davos und Samedan gezeigt.

G. P.

Genève

Paul Mathey

Galerie Moos

du 6 au 29 mars

Excellent, discret, trop discret Paul Mathey – que l'on aimerait voir plus souvent et surtout mieux connu hors de ce Genève dont il est, en dépit de sa modestie, l'un des peintres les plus noblement expressifs. Il est de ceux qui nous démontrent qu'une certaine tradition n'a besoin que de personnalités réelles pour conserver toute son efficace vitalité. Et le moins intéressant n'est certes pas de trouver en ce peintre auquel le destin assigna de bien lointaines résidences l'un des plus brillants représentants actuels de l'école genevoise. Cette exposition de ses œuvres les plus récentes, une

vingtaine d'huiles, des gouaches, des dessins, était un exact reflet des différents aspects d'une vie consacrée à l'art, et partagée entre la campagne genevoise, l'atelier parisien, et les séjours en Italie. Le Sacré-Cœur à Montmartre, la basilique de Saint-Marc à Venise, un bouquet savoyard, un coin de campagne verdoyante, ce sont les sujets éternellement repris et toujours neufs magnifiés par une délicate et pourtant vigoureuse, poétique, la nuance jouant de ses subtils arpeges sur la solide architecture interne d'une composition sans défaut. On aime ce mélange de fermeté et de douceur, la sûre énergie de la touche, cette alternance de tendresse et de vivacité du coloris, cette libre interprétation de la vision qui nous donne une certaine idée du sujet revu et considérablement corrigé par une atmosphère à la fois physique et mentale.

C'est dans cette faculté de créer par les seules vertus du langage sur des thèmes largement usés, des œuvres fortes et originales, que nous reconnaissons la supériorité d'un talent dans son plein épanouissement.

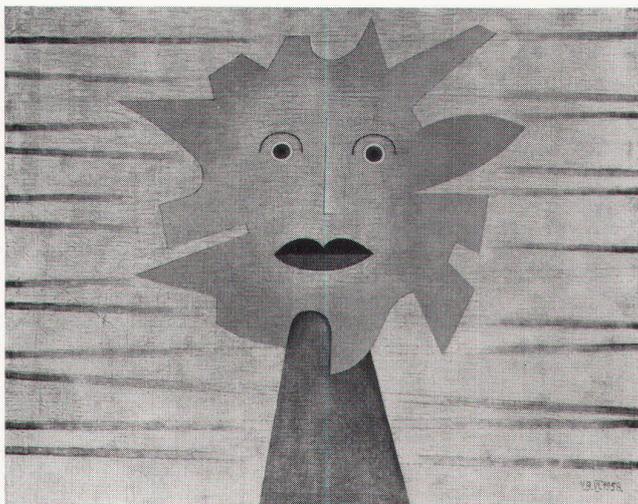
G. Px.

Victor Brauner

Galerie Iolas

du 11 au 31 mars

Les voies du surréalisme sont innombrables, immenses et interminables. On ne saurait en effet dénombrer les façons d'approcher la réalité de l'intérieur et on n'aura jamais fini d'accumuler les découvertes en s'efforçant de suivre le cheminement réel de la pensée dans son double domaine de la veille et du rêve. Victor Brauner, qui s'est dit lui-même «Grand Maître de l'Ordre de l'Ornithorynque» et «Empereur du Royaume du Mythe Personnel» et qui apporta une participation active et fort originale aux plus importantes manifestations historiques du mouvement, nous en est un exemple. Avec Max Ernst auquel le rattaché parfois une certaine parenté, Miró et quelques autres, il est l'un des plus spécifiquement peints des protagonistes d'une aventure intellectuelle dans laquelle la littérature a une large part. La revendication essentielle touche à une liberté poétique totale, et celle-ci s'exprime à la perfection dans l'œuvre de Brauner. Peinture hiératique, dégagée de tout système mais qui semble souvent rappeler par l'inspiration, la composition, les contours linéaires, l'art pharaonique auquel l'artiste ne craint, pas, à l'occasion, de se livrer à des allusions directes, elle cristallise dans des tableaux éclatants comme des icônes païennes les reflets d'une pensée qui s'arrête



1
Victor Brauner, *Attaqué par les vents*, 1958

2
Enrico Baj, *Lady Roberta Brown*

tantôt à l'image concentrée d'une sensation aiguë et presque douloureuse, tantôt aux phantasmes d'associations d'idées dont l'apparente audace n'est que le fruit d'une lucide et implacable observation psychique.

L'ensemble des toiles de ce grand poète de la peinture, réuni par la Galerie Alexander Iolas, où l'on se plaisait à reconnaître une parfaite unité de qualité, ce qui ne nous est pas toujours donné ailleurs lorsqu'il s'agit d'artistes de renommée mondiale, était extrêmement re-

présentatif de cette démarche et de l'univers poétique de Victor Brauner, dont on a admiré non seulement la fertilité et l'acuité d'esprit, mais également la maîtrise technique, le sens étonnant de l'expression plastique. G. Px.

Lausanne

Enrico Baj
Galerie Alice Pauli
du 20 mars au 22 avril

Peu de gens s'en aperçoivent, mais nous sommes depuis quelque temps déjà et résolument entrés dans une ère baroque. La plupart des architectes et des décorateurs, toujours en retard d'une époque et imbus d'une avant-garde qui croupit sous la poussière, continuent de ne jurer que par la ligne droite, les surfaces nettes, le dépouillement – autant de choses qui furent indispensables et acclamées comme telles, mais dont l'accumulation qui ressemble singulièrement à l'académisme a fini par lasser. La pureté est devenue pauvreté, et le monde a soif d'enthousiasme, de délires libérateurs, d'ivresses reconfortantes. Et soudain Dada, mouvement éphémère s'il en fut, volontiers méprisé par les théoriciens de la peinture-peinture, connaît une postérité qui joyeusement et de jour en jour voit grossir ses rangs. Les témoignages en sont nombreux, parmi lesquels figure en une place exemplaire l'œuvre récente du Milanais Enrico Baj. Ancien élève de l'Académie Brera, docteur en droit, depuis toujours passionné de peinture, promoteur en 1951 du Mouvement nucléaire, Baj figure aujourd'hui parmi les principaux animateurs de l'art nouveau en Italie. Mais la peinture prend de moins en moins de place dans ses créations, et disparaît à vrai dire totalement. Ses tableaux sont faits d'assemblages, et aussi ses sculptures. De ces dernières on a vu de fort beaux exemplaires réalisés en pièces de Meccano. Ses tableaux, qui dans une précédente phase évoquaient avec une scrupuleuse minutie les attendrissantes mignardises de la marquetterie, tirent des effets sidérants et hautement toniques de vieux morceaux de passementerie dénichés dans les greniers familiaux. C'était à cette plus récente production qu'appartenaient les quelque trente tableaux rassemblés sur ses cimaises par la Galerie Pauli, sous le titre évocateur de «*Ladies and Gentlemen*». Portraits magnifiquement parlants, grotesques à l'instar de ces «*Généraux*» qui fournirent également à l'artiste un thème singulièrement excitant, de fantoches plus vrais que nature, ces tableaux font avec esprit

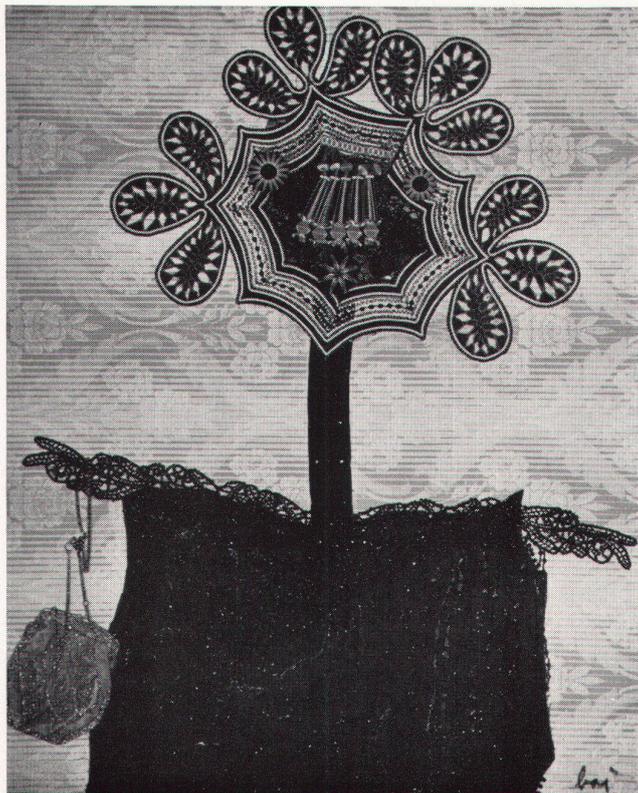
le procès souriant de la foire à toutes les vanités. Rien de caricatural cependant dans ces satires de la forme la plus surannée du conformisme, et si l'on pense évidemment au portrait-charge, on s'enchantait bien davantage du pouvoir magique qui rend la vie aux objets morts et les soumet si aisément à la réalisation d'une pensée plastique qui à elle seule suffirait à nous ravir. Car le grotesque s'accompagne ici de l'incontestable beauté du dessin, de la couleur, et de la matière – aussi inattendu que cela puisse paraître. G.Px.

Yves Klein
Galerie Bonnier
du 15 mars au 30 avril

La couleur, le signe, même indépendamment l'un de l'autre, ont une action réelle et puissante sur l'esprit. Cela avait été déjà démontré, mais personne n'était allé aussi loin qu'Yves Klein dans cette sollicitation de notre sensibilité. Jusque-là, l'action de la couleur était basée sur les accords, entre plusieurs tons, ou avec le relief, les effets de matière, ce qui à certains égards revient au même. Yves Klein, poussant l'expérience jusqu'à ses extrêmes limites, allait révéler dès 1946 par les recherches qui aboutirent à ses «propositions monochromes» de 1957, à la puissance expressive de la couleur pure en tant que telle. La couleur pure, mais pour lui pas n'importe laquelle: à quelques rares exceptions près, un certain bleu outre-mer. Même lorsque plus tard, abandonnant les rectangles monochromes, et portant encore plus loin le vertige de l'exploration de l'univers sensible, il peint l'«absence», stade intermédiaire avant l'expression par le vide, c'est toujours à ce même bleu qu'il recourt.

La Galerie Bonnier nous a montré un ensemble important, l'un des plus significatifs qu'on ait réunis jusqu'ici, de ces empreintes de corps féminins, célèbres depuis 1960. On connaît le procédé: l'artiste, enduisant de peinture le corps nu de ses modèles, appliquait ceux-ci sur la toile blanche où restait leur empreinte. Le procédé pouvait paraître relever davantage du *show-business* que de la technique picturale, mais la vision des œuvres ainsi obtenues faisait tomber les préventions. On ne pouvait nier la beauté, les vertus plastiques, l'insolite pouvoir de ces créations. Et si l'on découvrait là une nouvelle dimension du corps de la femme, on était frappé plus encore par le sentiment étrangement vif de l'absence de ce corps dont le tableau pourtant nous prouvait l'existence.

L'exposition de ces vingt «*anthropo-*



métries» fut extrêmement importante par la qualité des œuvres et parce qu'elle nous mettait en contact direct avec l'esprit d'un être tellement exceptionnel que tout ce qui se rapporte à lui, à sa vie, prend la valeur d'un mythe, même surtout les circonstances de sa mort, à l'âge de 34 ans, venant mettre prématurément un terme à une carrière fulgurante.

Yves Klein a peut-être été la personnalité dominante de sa génération, Il a eu le génie de ré-inventer à chaque fois, à chaque instant, le langage de l'homme, découvrant constamment de nouvelles visions de notre univers, et en même temps les moyens inédits de nous les communiquer. G.Px.

Winterthur

VSG-Graphiker zeichnen, malen, formen

Gewerbemuseum

21. März bis 15. April

Unter diesem Titel veranstaltete der Verband Schweizerischer Grafiker eine Ausstellung, die von 50 Gebrauchsgraphikern besichtigt wurde. Jedem Teilnehmer wurden maximal fünf Arbeiten zum Ausstellen freigegeben. Der Versuch, Werbegrafiker in ihrer künstlerischen Tätigkeit vorzustellen, ist nicht neu. Schon vor drei Jahren wurde dieselbe Idee in Olten durch den Kunstverein verwirklicht. Damals nahmen drei prominente Graphiker, nämlich Celestino Piatti, Hugo Wetli und Kurt Wirth, teil. Der moralische und künstlerische Erfolg ermunterte den Verband Schweizerischer Grafiker, den Gedanken in seinen eigenen Reihen zu verwirklichen. Allerdings haben dem Aufruf, der an rund 240 Mitglieder erging, lediglich etwas mehr als ein Fünftel Folge geleistet, wobei zu sagen ist, daß wahrscheinlich nicht alle Graphiker freikünstlerisch tätig sind. Einige der heute fast ausschließlich zur Malerei übergegangenen VSG-Mitglieder, zum Beispiel Richard P. Lohse und Robert S. Gessner, sind der Ausstellung ferngeblieben, was im Interesse der Hebung des Niveaus, vor allem auf dem Gebiet der ungegenständlichen Kunst, zu bedauern ist.

Den Freizeitmaler oder -künstler gibt es in den Kreisen der Gebrauchsgraphiker eigentlich selten, denn ihre Arbeit ist dem schöpferischen Bereich – wenn auch sehr zweckgebunden – nahe; der Graphiker ist ständig im inneren Kontakt mit seinen Umsetzungsbestrebungen, versucht durch die ihm zu Gebote stehenden Mittel einem Gedanken Form und Ausdruck zu verleihen, ähnlich wie

dies der freie Künstler dauernd tut. Nur ist die freie Kunst ein Gebiet, auf dem sich viele Gebrauchsgraphiker zaghafter bewegen, weil sie von den Überlegungen der Wirkungssteigerung etwas belastet sind. Ein interessantes Beispiel bietet der bedeutsame (in Winterthur nicht beteiligte) Plakatkünstler Hans Falk – übrigens auch ein großer Könnner in der sogenannten konstruktiven Gebrauchsgraphik –, der in seiner ersten Ausstellung freier Malerei (bei Orell Füssli in Zürich) in erster Linie den illustrierenden, erklärenden, anekdotischen Deuter erkennen ließ. Seine damaligen Arbeiten waren, trotz hoher Könnerschaft, allzu motivbefangen und auf Wirkung bedacht. Später hat Hans Falk sich zu einer freien Interpretationsweise durchgerungen und seinen eigenen künstlerischen Stil gefunden, der den Gebrauchsgraphiker nicht mehr erkennen läßt. Ein ähnlicher Fall liegt bei Alois Carigiet vor (übrigens ebenfalls seinerzeit der bedeutsamste Plakatkünstler der Schweiz), dem man zu Anfang seiner künstlerischen Laufbahn (anlässlich seiner ersten repräsentativen Ausstellung in Solothurn) den unbeschwerten, zweckbefreiten Maler einfach noch nicht glauben wollte, der indessen durch seine Kunst längst bewiesen hat, wie sehr er die «Fesseln» der Graphik zu sprengen verstand.

Generell ist von der Winterthurer Ausstellung zu sagen, daß der Saal mit der gegenständlichen Kunst bedeutend überzeugendere Arbeiten aufwies als der intimere Raum, dem größtenteils die abstrakte Kunst anvertraut war. Man hatte erwartet, daß einige Gebrauchsgraphiker aus dem Versteck ihres freien Schaffens mit interessanten, experimentellen Arbeiten hervortreten würden, was leider nicht der Fall war. Am besten nahmen sich die Werke jener Graphiker aus, die auch bei ihrem beruflichen Wirken in der Linie oder Zeichnung, sei es durch Feder, Farbstift, Lithokreise usw., ihre stärksten Ausdrucksmittel sehen. Allerdings waren auch sehr respektable rein malerische Beispiele vorhanden. Das handwerkliche Können dominierte bei vielen, und manche Arbeiten bestachen durch scharfe Beobachtungsgabe und technische Akribie. Es gab auch einige gute Wandteppiche zu sehen, während die Plastik – ein recht erstaunliches Phänomen – zahlen- und qualitätsmäßig schwach vertreten war; für den in der Praxis oftmals dreidimensional tätigen Graphiker würde die freie Bildhauerei doch eine willkommene Gelegenheit sein, sich für räumliche Probleme zu schulen. Auf alle Fälle hatte die Ausstellung ein sehr weitreichendes Echo und gab wertvollen Diskussionen genügend Stoff. Hans Neuburg

Zürich

Christian Rohlf's

Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule
15. März bis 18. Mai

Die beiden Säle der Graphischen Sammlung der ETH reichen gerade aus, um das Spätwerk von Christian Rohlf's (1849–1938) durch Wassertemperablätter, Zeichnungen und Holzschnitte, die größtenteils Frau Helene Rohlf's gehören, im Zusammenhang darzustellen. Diese Ausstellung des Museums Folkwang in Essen wird auf dankenswerte Art begleitet von einem bibliophil gestalteten Katalog mit Einführung von Museumsdirektor Paul Vogt, einer einläßlichen Analyse der Maltechnik des Künstlers, einer sorgfältigen Zusammenstellung der Lebensdaten und vielen Abbildungen und mehrfarbigen Tafeln. Während die Zeichnungen und Holzschnitte bis nahe an den Jahrhundertanfang zurückreichen und auch Expressionistisches anklängen lassen, bilden die zwischen 1920 und 1937 entstandenen Landschaften und Blumenbilder ein Ensemble von wundervoller Gelöstheit der Weltanschauung. Die eigenartige Malweise, die bei den Blumen die Farbenleuchtkraft steigert, bei den See- und Bergbildern und Tessiner Dorfmotiven dagegen oft die Formen verwischt und dadurch das Lyrisch-Stimmungshafte betont, verstärkt den Eindruck der Abgeklärtheit dieser Spätwerke. Für die Schweiz ist es bedeutsam, daß der zu hohen Jahren gekommene Holsteiner einen eigenwertigen Beitrag zur Alpenmalerei und zur Darstellung des Tessins geleistet hat. E. Br.

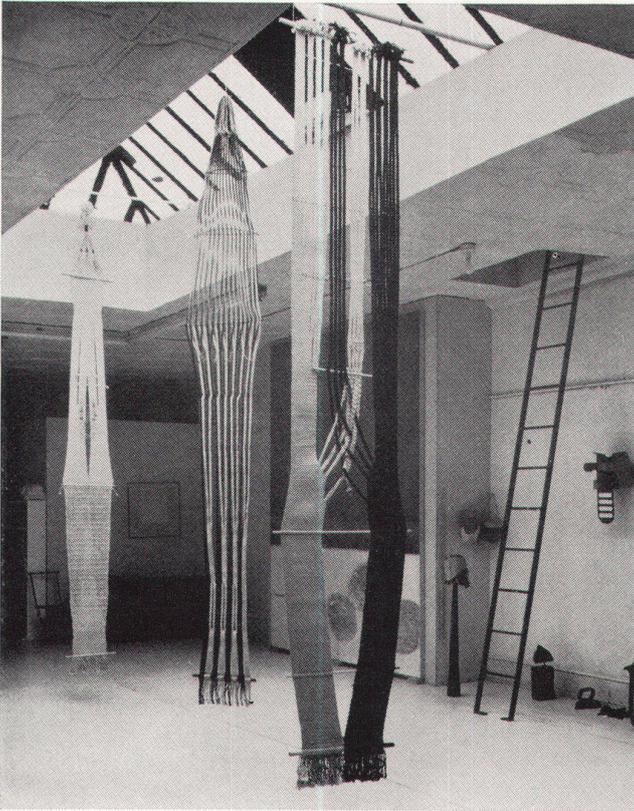
Gewebte Formen. Wandschmuck amerikanischer Weberinnen

Kunstgewerbemuseum

25. März bis 3. Mai

Das Neue, Andere, vor allem auch das Faszinierende an dieser Ausstellung wird durch den Begriff «gewebte Formen» verdeutlicht: vom traditionellen Bildteppich, der auf seinem meist geraden, rechtwinkligen Grund ein dekoratives Bild oder eine abstrakte Komposition zeigt, wird der kühne Schritt zur *Form* gewagt – sei es nun eine frei im Raum hängende, eine dreidimensionale oder eine zwar zweidimensionale, aber völlig unsymmetrische Form.

Am erstaunlichsten sind *Leonore Tawneys* Schöpfungen. Diese Künstlerin bezieht den Zwischenraum, den Durchblick ins Gewebe mit ein (in diesem Zusammenhang ist es interessant, zu wissen,



daß Leonore Tawney Schülerin von Archipenko war). In ihren Arbeiten teilen sich beispielsweise schmale Gewebestreifen in einzelne Bahnen, die auseinanderstreben, sich zum Teil kreuzen und verflechten, um schließlich im ursprünglichen Band wieder zusammenzufinden. Diese Werke, meist einfarbig oder höchstens schwarz-weiß gehalten, ermöglichen als frei im Raum hängende Formen immer neue Ansichten und Durchblicke. Eine gewisse Experimentierlust, die gelegentlich an Spielerei grenzt, haftet freilich diesen Geweben an – besonders im Vergleich zu anderen Schöpfungen der Künstlerin, dem «Dunkeln Fluß» etwa, einem zarten flächigen Gespinnst mit unregelmäßig, fast zufällig eingewobenen Wollfäden, von großer Erlebnis- und Ausdruckskraft.

Claire Zeislers Webereien fesseln vor allem durch Farbe und Spontaneität. Sie wendet meistens eine zwei- oder dreifache Webtechnik an, was ihr ermöglicht, auf verschiedenen Ebenen zu arbeiten. Auch artfremde Materialien – Spitzen, Häkeleien – fügt sie ihren meist asymmetrischen Schöpfungen ein, die dadurch gelegentlich an Collagen erinnern. Intensive Farben und reiche Phantasie geben diesen Werken Fülle und visuelle Intensität; Claire Zeisler kommentiert ihre Arbeiten folgendermaßen: «Ich versuchte, allen Elementen ihre spontane Wirkung zu erhalten, indem ich bei der Arbeit, das geschehen ließ, was geschehen mußte'...», eine Auffassung allerdings, die dem ungelentkten Zufall allzu großen Spielraum läßt.

Sheila Hicks lebt seit einigen Jahren in Mexiko, wo sie ihre Arbeiten entwirft und durch einheimische Indianer in den alten überlieferten Techniken ausführen läßt. Ihre Webereien stehen dem Bildteppich am nächsten, sind sie doch meist flächig und ornamental. Aber auch hier spielt die Form eine bedeutende Rolle, indem Ornamente weniger durch die Farbe als durch verschiedenartige Anwendung ein und desselben Materials zustande kommen. Besonders die «Miniaturen» und einige größere Wandbehänge wirken durch technische Variationen; andere wieder sind ganz von der Farbe her bestimmt.

Alle drei Künstlerinnen haben sich aus der altperuanischen Textilkunst reiche Anregungen geholt; sie übernahmen deren Techniken, besonders die Schlitzwirkerei, und führten sie weiter. Die Umsetzung dieser traditionellen Kunst in modernste Formen hat etwas ungemein Reizvolles. Ob sie richtungweisend sein kann, ist schwer zu sagen. Sicher lassen sich für die europäische Webkunst reiche Impulse aus dieser amerikanischen Ausstellung schöpfen.

L.Sp.

Elsa Burckhardt-Blum – Robert S. Gessner – Hedi Mertens – Arnold Zürcher

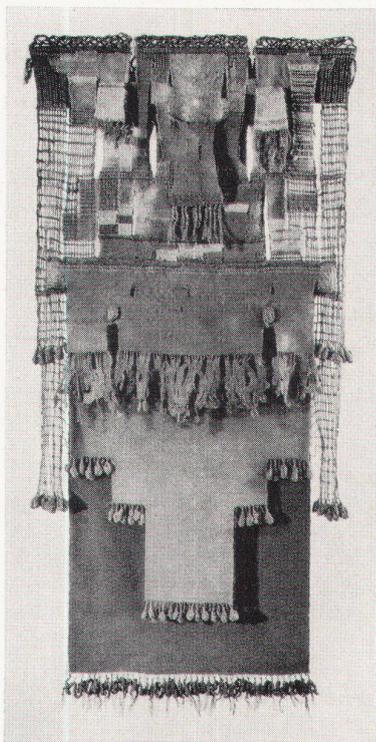
Helmhaus

18. März bis 19. April

Im Katalog dieser Ausstellung war nichts von den Überlegungen zu lesen, die dazu führten, just diese vier Künstler zu einer großen Kollektivschau zu vereinigen. Gemeinsam haben alle den tiefen Ernst und eine langjährige Hingabe an ihr Werk. Wenn auch teilweise voll spielerischer Experimentierlust (Elsa Burckhardt-Blum), sind doch nahezu alle Arbeiten aus einem tiefen Verantwortungsgefühl dem künstlerischen Wissen gegenüber entstanden. Die an sich sonst gefährliche Reihung Dutzender von Kunstwerken erwies sich bei allen vier Gestaltern als sinnvoll und positiv. Das Additive der Veranschaulichung und des Wahrnehmens verlieh den Präsentationen Gewicht und Glaubwürdigkeit. Zudem sind alle vier Künstler der reinen, unassoziativen Form verpflichtet. (Robert S. Gessner und Arnold Zürcher verwenden bei einzelnen Arbeiten gegenständliche Anklänge.)

Die Ausstellung machte einen sehr überzeugenden Eindruck und war äußerst interessant, in der Bewertungsmöglichkeit des Einzelnen und durch die Gelegenheit der Gegenüberstellung. Auch war sie gut gehängt; die Zeichnungen und Malereien Elsa Burckhardt-Blums mischten sich vorteilhaft mit Arnold Zürchers Plastiken. Für sich allein, wohl-tuend isoliert, kam Hedi Mertens in zwei kleineren Sälen zum Wort, während Robert S. Gessner den großen Saal des zweiten Stockwerks für sein vieljähriges intensives Schaffen zugewiesen erhielt.

Elsa Burckhardt-Blum überraschte, innerhalb der von ihr anscheinend selbst gesteckten Grenzen, durch eine Vielfalt der Variationen des oft selben Themas; ihre zur reichen Abwandlung aufgelegte Phantasie findet immer neue Spielarten der Interpretation, des formalen Wechsels, des farblichen Ausdrucks. Wer zum Beispiel «Einmal anders», eine 1963 entstandene Fettstiftzeichnung, mit anderen Arbeiten derselben Epoche konfrontiert, wird feststellen, wie weit ihr Ausdrucksbereich ist. Es ist eine in sich ruhende, durch eine gewisse lächelnde Weisheit wirkende, unpräntöse Kunst, mit der sich Elsa Burckhardt-Blum beschäftigt. Dieses fast zurückhaltende Zurschaustellen ihrer formalen Probleme macht die Bilder wertvoll. Man ist nie versucht, sie mit potentieller Weltanschauung in Einklang zu bringen, sondern wertet jedes einzelne Blatt als eine musikalische Variante. Neuerdings hat die Architektin Elsa Burckhardt-Blum bauliche Elemente in ihre Arbeiten eingefügt, Häusersil-



2

1 Werkstatt von Leonore Tawney in New York

2

Claire Zeisler, Wandbehäng

houetten, über denen, als abstraktes Element und rein graphische Zugabe, der Mond oder die Sonne leuchten.

Robert S. Gessner, der Zürcher Graphiker und Maler, war vielleicht die problematischste Erscheinung dieser Schau. Er ist aber auch die versuchsfreudigste. Dauernd setzt er sein formales Können aufs Spiel, dauernd geht er neuen Materialien zuleibe. Nie bleibt er bei einer entdeckten darstellerischen Möglichkeit stehen. Sein unruhiger Geist wandert und probiert. Oft erinnert sein Werk an mönchische Alchemie. Und oft wirkt er, der Modernsten einer, völlig in die Tiefe der tiefsten Vergangenheit entrückt; die Freude am Ornamentalen ist schließlich eine ewigmenschliche Angelegenheit, mit der sich schon die archaischen Künstler beschäftigten. Oft überraschten die unendlichen Phrasierungen in den Bildern, der stete Wechsel von Motiv und Farbe, von Lineatur und Plastizität; aber dann fragte man sich wieder, was die Oberflächenbehandlung bei Bildern bedeuten soll, die in ihrer inneren Anlage auf Josef Albers zurückgeführt werden können. Ein echter Gessner war die «Komposition mit 8 Quadraten, 1962», ein handwerklich reiches, auf Lachsrosa abgestimmtes konkretes Prachtsbild. Ebenso überzeugend «Spiel 4, 1962», eine kleine gelbe Sinfonie. Bei den dreidimensionalen Arbeiten ist «Plastik in drei Ebenen, 1963» eine höchst interessante Leistungsprobe, die das Auge zwingt, einem derartigen Gebilde auf vielerlei Arten auf den Leib zu rücken.

Hedi Mertens zeigte lyrische Abstraktionen, unbeschwert von Konstruktion, und doch sind die Quadrattöne organisch aufeinander bezogen. Hedi Mertens könnte für viele nicht neuzeitlich schauende Betrachter die ungegenständliche Malerei durch die fröhlichen Farben und sensibel abgestimmten Viereckproportionen genußvoll machen. Sehr schön «Zweiteilige Komposition aus gleichen Einheiten II, 1963», «Verbindung von zwei Quadrattfeldern durch rhythmisch akzentuierte Bewegung, 1964» (also eines der neuesten Bilder), schließlich das Hauptwerk von unangefochtener Freiheitlichkeit und Souveränität «Quadrate akzentuiert mit schwarzen Streifen, 1960».

Der Bildhauer *Arnold Zürcher* stellte unterschiedliche Arbeiten aus. Teilweise wirkten sie wie Demonstrationen der schweren Bewältigung von Idee, Form, Volumen und Beherrschung des umgebenden Luftraumes, dann wieder mündet die starke bildhauerische Kraft Zürchers in großartige Darstellungen ein. Bei den vegetabilen Formen wie «Figur IV-57, Blatt, 1957» oder «Figur VI-57, Schwertblatt, 1957» zum Beispiel wird Zürchers Sicherheit in der Durchbildung sehr

deutlich. Während die Wölbung, Aufrollung, Entrollung im Œuvre Zürchers eine bedeutsame Rolle zu spielen scheint, findet er plötzlich bei eckigen, treppenartigen Verschachtelungen durch Stäbe und Flächen ein ihm noch mehr entsprechendes Feld. Arnold Zürcher ist von einer starken rhythmischen oder rhythmisierenden Vorstellungskraft besessen. In den Kleinplastiken sieht man, wie schwer und ernsthaft er um die plastischen Probleme ringt, wie er ein Werk nicht entläßt, bevor es seiner Ehrlichkeit entspricht. Dieser Kampf findet hin und wieder seinen Niederschlag in der Plastik selbst, indem die rein bildhauerische Konzeption von der Schwerblütigkeit des Ringens belastet erscheint. Das gibt manchen Gebilden eine unheimliche, fast beängstigende Kraft. Wo die formale Schlichtheit vollzogen ist, entstehen Werke von organischer Freiheit, die Zürcher in die vorderste Reihe unserer Bildhauer stellen.

Derartige Gemeinschaftsausstellungen sind nur zu begrüßen, wenn die Zahl der Teilnehmer – wie in diesem Fall – eine beschränkte ist. Vielleicht läßt sich in absehbarer Zeit der Versuch mit anderer Kombination wiederholen. H. Neuburg

Rolf Lenne

Galerie Läubli
10. bis 26. März

Bei seiner ersten Ausstellung in der Schweiz, welche Lenne zusammen mit anderen Flüchtlingen veranstaltete, gewann er die Aufmerksamkeit des Publikums durch die Selbstverständlichkeit, mit der er aus der Not eine Tugend machte: Die Figuren auf seinen Wandteppichen schuf er aus gewöhnlicher Packschnur, naturfarben oder nach eigenem Rezept gefärbt. Dieser Tugend ist er treu geblieben, auch jetzt in den Tagen des Erfolges; er hat die Technik dieser Kurbelstickerei zu solcher Vollkommenheit entwickelt, daß sie nicht mehr vorzüglich ist, sondern sich ganz der bildlich-symbolischen Gestaltungsform unterstellt. Wenn Lenne früher in einem engen und mosaikartigen Zusammenwirken der Farbflächen den großen Einklang suchte, so entdeckte er für die Werke der letzten Zeit die Ausdruckskraft des «leeren» Grundes, auf welchem fast freskenhaft die Zeichen erscheinen. Das Leitmotiv, in drei Varianten erprobt, heißt «Konjunktion», also die Stellung zweier Gestirne zueinander, symbolisch die Begegnung zwischen Sonne und Mond als schöpferisches und empfangendes Prinzip.

Für viele seiner Werke bevorzugt Lenne das schmale Hochformat, welches sa-

krale Wirkung erzeugt und den Betrachter zur Distanz nötigt; kosmisches oder kreatürliches Geschehen erstarrt zum Symbol, zur geschlungenen Initiale von zeitloser Gültigkeit.

Die Folge der Bildteppiche wurde in der Ausstellung glücklich ergänzt durch Landschaftsaquarelle aus Norwegen und durch Tuschalereien, welche dem Thema «Schwämme» gewidmet sind. Wie in der früher entstandenen Serie der «Steine», so wird auch in dieser amorphen Struktur kein Abbild der Wirklichkeit, sondern die geheime Kraft gesucht, welche in ihr wirkt wie Sonne und Mond. U. H.

Cécile Hardt. Lavierte Aquarelle

Galerie Suzanne Bollag
1. bis 28. April

Elsa Burckhardt-Blum erschien unter einem Decknamen; aber man erkannte rasch die Persönlichkeit, wenn auch mit diesen lavierten Aquarellen ein anderes Blatt im inneren Buch der Malerin aufgeschlagen ist als bei den farbigen Zeichnungen, die zur gleichen Zeit im Helmhaus zu sehen waren. Cécile Hardt ein halb anagrammatischer Maskenscherz. Zu verbergen hat die Autorin nichts. Im Gegenteil: sie zeigt eine neue, echo-erzeugende Seite ihres Wesens und Könnens, ihres Einfallsreichtums und ihrer weiblichen, aber sicher zugreifenden formalen Gestaltungsfähigkeit. Und der runden Natürlichkeit und Frische ihres Geistes und Wesens.

Der Pinsel umschreibt die ausgedachte, gefundene, gesehene und auch von einem liebenswerten Talent geschenkte Form mit großer Sicherheit. Die formale Aussage ist eindeutig, manchmal geradezu lapidar, mutig und oft mutwillig, die Farbe – das kennt man von den Farbzeichnungen – bestimmt und zugleich gestimmt, das heißt mit sicherem Blick balanciert.

Die Themen? Elsa Burckhardt hat diesmal auf Titel verzichtet, nachdem sie bisher gern und etwas verliebt mit aphoristischen Bildunterschriften spielte. Um so mehr Inhalt tritt diesmal hervor. Nicht greifbar figürlich, sondern gleichsam indirekt figürlich, Anspielungen, die sich vielleicht oft erst im Lauf der Arbeit, vielleicht sogar erst später gezeigt haben. Es ist eine illustrative Bildwelt; es werden mit freien Formen Märchen erzählt, die ohne weiteres vorhandenen, in Worte gefügten Märchen kopuliert werden könnten. Witzig manchmal, aber oft auch sehr ernst und auf die dunklen Seiten von Leben und Existenz anspielend. Geometrische Fragmente tauchen auf, Quadrate und deren Ableitungen und Verschränkungen. Nicht Reste der bis-

her von Elsa Burckhardt bevorzugten Bildform, sondern Bezüge zur strengen Welt der bestehenden und gedachten Formen. Mahnungen und Hommage zugleich.
H. C.

Giorgio Morandi. Radierungen

Galerie Obere Zäune
25. Februar bis 31. März

Aus diesen Blättern, die in der – ja – stimmungsvollen Galerie im Zürcher Oberdorf mit Geschmack und Einfachheit präsentiert waren, wehte die Luft des Meisterlichen. Selbstverständliche Meisterschaft, still in sich ruhend im Anklang an klassische Radierungen des 17. Jahrhunderts, aber beileibe nicht «altmeisterlich», sondern, wenn auch leise und weise, so doch voll von Konzentration, figürlicher und materieller Vision. Der Bildstoff, ob Stilleben mit den bekannten Flaschen und Gefäßen oder Landschaft oder menschliche Figur, ist im Magischen verankert; Wirklichkeit, Volumen, Licht oder Luft sind vom zarten Schleier des Traumhaften umschlossen. Poetisch im künstlerischen Wesen, in der verwirklichten Bildidee. Was lässiger Zufall scheint, ist strenger kompositioneller Aufbau, realisiert mit einer graphischen Technik, die auf freien Parallelstrukturen beruht, deren Dichte und Ruhe eben die Ruhe spiegelt, real gesprochen den Zeitaufwand, das lange Sich-hinein-Begeben des Künstlers, der weiß, wo Anfang, wo Ende seines Werkes sich befinden.

Manchmal kommt einem vor diesen Blättern Jacques Villon in den Sinn. Zwei verwandte Naturen vielleicht, der eine – Villon – nach vielen Richtungen Ausschau haltend, der andere – Morandi – nach innen gerichtet. Beide sehen die Welt (in den graphischen Arbeiten) durch ein Netz, in dem die Realform wie mit Marionettenfäden gehalten ist. Von hier kommt, bei Morandi stärker als bei Villon, die Irrealität – musikalisch und schattenhaft zugleich. Leibhaftigkeit des nie erschöpfenden Phänomens Kunst!

H. C.

Erna Yoshida Blenk

Galerie Orell Füßli
21. März bis 18. April

Der reiche Überblick über das Schaffen der letzten Jahre zeigt, wie konsequent die Künstlerin an der Verwirklichung ihrer Vision vom ruhigen Dasein der Dinge in gedankenvoller Atmosphäre weiterarbeitet. Ihre Werkmittel sind Öl und Tempera, dazu Papierfetzchen, mit Vorliebe aus japanischen Zeitungen, die den

Collagen einen Hintergrund von gehämmertem Silber verleihen. Die meist kleinformatigen Blätter wirken daher ganz von der Fläche her; es sind schwebende Türme aus Frucht, Stein und Muscheln. Die Künstlerin erlaubt sich aber keinerlei diffusen Ästhetizismus, sondern die Bildelemente bauen sich nach der horizontalen und vertikalen Achse auf, der Wechsel von ruhiger und bewegter Fläche folgt jenen inneren Gesetzen, welche auch ein japanisches Schriftzeichen bilden. Dieser Gehorsam geht so weit, daß die Schriftzeichen aus dem Hintergrund der Zeitungspapiere hervorwachsen und das Bild überschreiben; manchmal nehmen die dargestellten Gegenstände sogar die Gestalt eines Schriftzeichens an und füllen das Blatt in der doppelten Form ihrer äußeren Erscheinung und dem inneren Symbolgehalt. Ihre Farben sind die von japanischen Holzschnitten: rosa, olivegrün, gelb und braun, so gewandt in den Konturen, daß man den raschen Zug des Pinsels nachfühlt. Selbst ein kritischer Betrachter – er kann sich vielleicht fragen, wie weit hier die Faszination des Fremden mitspielt und ob nicht japanisches Zeitungspapier für abendländische Augen an sich schon «künstlerisch» wirke durch seinen nur abstrakt lesbaren Gehalt – wird sich der Wirkung von vielen dieser Blätter nicht entziehen können, in denen subtiles Gefühl für die Tragkraft einer farbigen Fläche sich mit den elementaren Gesetzen harmonischer Komposition verbindet.

U. H.

Hans Gerber. Collagen

Galerie Palette
7. März bis 9. April

Wir haben vor kurzem mit Entzücken von Collagen Italo Valentis berichtet. Hans Gerber, der sich seit Jahren neben seiner Bildhauerei mit Collagen beschäftigt, hat ein analoges künstlerisches Niveau erreicht. Er gelangt mit der vermeintlichen Aschenbrödeltechnik zu reinen Bildern, zu vorzüglichen Bildern voller Leben, voller Valeurs, voll von jener undefinierbaren Lebendigkeit im Spiel von Farbe und Form, in der Zusammenfassung, die nicht starr ist, sondern die vibriert (wie der Ton des Geigers vibriert). Die Technik Gerbers ist, wenn man will, reiner als die Valentis: er überarbeitet die Papiermaterie nicht mit Stift und Pinsel (was natürlich nicht im geringsten illegal wäre), sondern er beschränkt sich auf die Wirkungen, die von den Papieren, die mit hohem Raffinement ausgewählt und aufeinander bezogen sind, allein ausgehen. Farbton, Qualität der Papiermaterie und ihre Dicke, mit deren Hilfe

schwebend reliefierte Strukturen erzielt werden, sind die einzigen Mittel, die mit heiterer Intelligenz, mit Phantasie und mit offensichtlichem Behagen (um nicht zu sagen Spaß) gehandhabt werden. Die früheren Collagen Gerbers waren wie hingespritzte kleine Lebewesen-Fetzen; jetzt sind es echte Bilder angenehmster Art. Mehr als nur Miniaturen, wie es zuerst scheinen mag. Und vor allem von einer großen Vielfalt der formalen Themen. Daß sich Bildvorstellung und Formensprache in Bewegung befinden, daß sich dieses künstlerische Tun auf einem Weg bewegt, auf dem auch das Unerwartete sich einstellt, sei besonders hervorgehoben. Man wird richtig verstehen, wenn wir betonen, daß es sich hier nicht um welterschütternde Kunst handelt. Gott sei Dank, möchten wir fast sagen. Aber es ist ein künstlerisches Tun, das Genuß vermittelt – sollte es dies nicht auch geben?
H. C.

Originalgraphik

Peter Stein: Zwischen den Akten

Mappe mit vier Kupferstichen
Numerierte und signierte Auflage
von 40 Exemplaren
Galerie Schindler, Bern. Fr. 390.–

Seit einigen Jahren hat sich in Bern die Galerie Schindler in steigendem Maß um die Förderung der neuen Kunst und junger Künstler verdient gemacht. Verantwortungsbewußt sucht der Inhaber ohne Aufhebens, aus anständiger Gesinnung dem künstlerischen Schaffen gegenüber, abseits von sensationellen Wirkungen und spekulativen Nebengeräuschen das Gute vor allem der einheimischen Künstlerschaft zu fördern. Für den Vermittler wichtig sind natürlich die Käufer; einen Kreis junger, wenn nicht jugendlicher Liebhaber zu finden, durch das Angebot farbiger Graphik, kleinere Bilder in bescheidenen Preislagen den Besitzwillen zu wecken und ein frühes Sammlertum entstehen zu lassen, bleibt die wichtigste Aufgabe der Kunstpflege in unserer Zeit. Herr Schindler hat neben seiner Ausstellungstätigkeit eine kleine Reihe graphischer Blätter – von Leuenberger, Fedler, Moehsngang, Stein, Wiggli, Mumprecht – verlegt, dazu die illustrierten Bücher «Kleine Kupferstichpassion» und «Angelus Silesius» von Egbert Moehsngang und «La Nature» von Rudolf Mumprecht.

Als neueste Publikation erschien im März eine Folge von vier Blättern von