

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **51 (1964)**

Heft 6: **Schulbau**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

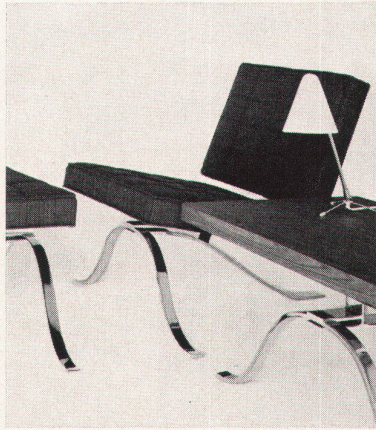
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

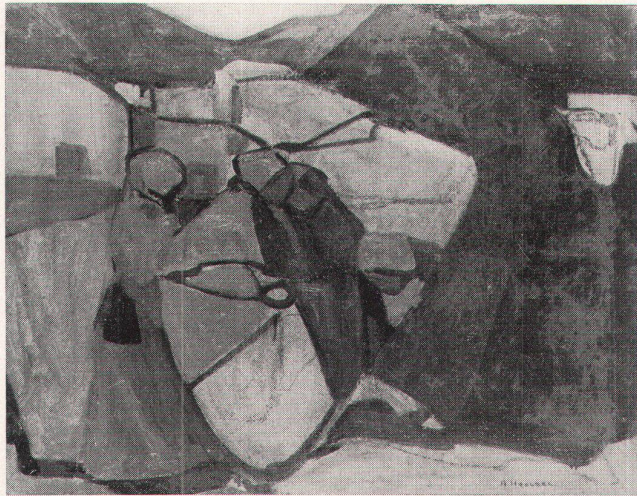
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



4



5



1



2

4
Stuhl in Leder für Konferenzzimmer oder EB-
zimmer

5
Polsterstuhl und Teetisch

1
Adolf Hölzel, Komposition in Rot I, 1905

2
Adolf Hölzel, Fuge über ein Auferstehungs-
thema, 1916

Aus der Pelikan-Kunstsammlung der Firma
Günther Wagner, Hannover

den können) und Armlehnen (zur eventuellen Trennung der Sitze), bis vier Sitzeinheiten lang; oder aber ein Sofa mit niederem oder hohem Rückenpolster wieder zwei bis vier Sitzeinheiten lang; beide Einheiten können ebenfalls zur einfacheren Lagerung und zum Transport flach zerlegt werden. Rücken und Sitz eines Sessels sind leicht schaukelnd und federnd durch eine Gummifeder, die Gestell und Sitzteil verbindet und so diese leichte Wippung ermöglicht; auch die Fußstütze ist auf Gummiklötze gelagert, um sich dem Beinwinkel automatisch anzupassen und das lästige Einschneiden der Polsterkanten ins Bein zu verhindern. Das weiche, gekurvte Anschmiegen des Gestelles an den Boden eliminiert an den Kontaktpunkten jegliche Möbel- oder Teppichgleiter, die trotzdem immer mit der Zeit die Unterlage beschädigen. Der TV-Stuhl mit Hocker und der EB- oder Konferenzstuhl (auch zerlegbar) ist als Gegensatz geradlinig gestaltet, mit einer ins Gestell gehängten flexiblen Plastikschaale oder Lederschlinge, die sich jeder Position des Körpers anschmiegt und so diesem in ruhendem wie aktivem Zustand eine wirksame und bequeme Stützung gibt, wohingegen der EBzimmerstuhl nur im Sitz- und Rücken- teil geschwungene Linien aufweist, als Kontrast zu den übrigen Möbeln.

Ausstellungen

Aarau

Adolf Hölzel
Aargauer Kunsthaus
25. April bis 24. Mai

Die dem Schaffen Adolf Hölzels gewidmete Ausstellung bildete den ersten Teil einer Doppelveranstaltung; der Hölzel-

Schau wird eine mit den Werken seines Schülerkreises folgen (Baumeister, Brühlmann, Itten, Meyer-Amden, Pellegrini, Schlemmer, Stenner). Hölzel, den großen Lehrer und Anreger, den oft nur als Theoretiker gekannten Meister, in dem eigenen schöpferischen Wirken zu verfolgen, war dank dem Entgegenkommen mehrerer privater deutscher Leihgeber, vor allem der Pelikan-Werke in Hannover, möglich. Letztere Firma, die Günther-Wagner-Werke, hat durch Ankauf einer ganzen Ausstellung einen einzigartigen Stock von Bildern, Pastellen und Zeichnungen angelegt, die den Werdegang des Künstlers zu überblicken erlauben.

Daß Hölzel im deutschen Kunstgeschehen eine einmalige Stellung innehatte, indem er zwischen Nach-Impressionismus und Ungegenständlichkeit den Vermittler spielte, ist in weiten Kunstkreisen bekannt, und keine geschichtliche Darstellung, in der sein Name nicht figurierte. Doch zwischen dem gewissermaßen abstrakten Wissen um seine Stellung und der Kenntnis seines weitschichtigen Werkes bestand wohl auch in Deutschland eine Kluft. Sie überbrückt nun diese reiche, über 200 Arbeiten umfassende Schau, die auch in Braunschweig, Bremen, Karlsruhe gezeigt wurde und noch in Heidelberg und Wien zu sehen sein wird. Ein Katalog mit Einleitung, ausführlicher Biographie, noch ausführlicherer Bibliographie und zahlreichen Abbildungen hat als ausgezeichnete Dokumentation zu gelten.

Die Darbietung des Werkes in Auswahl, wie sie im Aargauer Kunsthaus zur Wirkung kam, bot Aufschluß über eine sehr folgerichtige Entwicklung, die von spätimpressionistischer Landschaft, etwa in der Art eines Israels, über die landschaftliche Darstellung der Dachauer Schule zu figürlichen Arbeiten führt, die in der Nähe von Kandinskys Münchner Erzähl-Bildern stehen.

Bei Hölzel tritt sehr bald ein religiöser Vorwurf, der der «Anbetung», in den



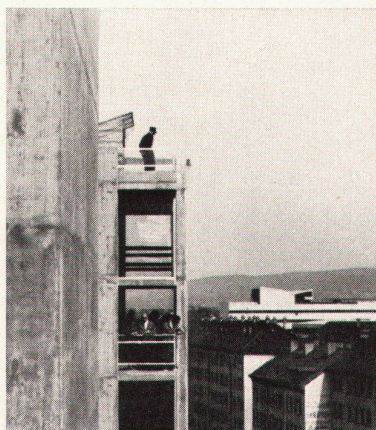
1



2



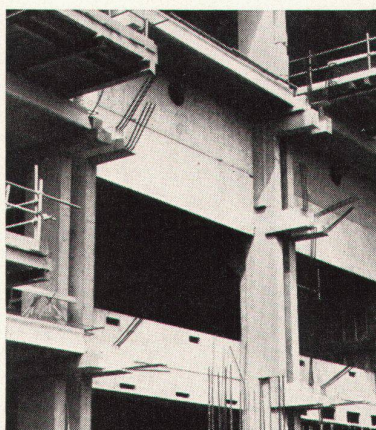
3



4



5



6

Mittelpunkt kompositioneller Interessen. Diese Anbetung ist eigentlich durch das ganze Œuvre zu verfolgen, und die formale und farbliche Phantasie des Malers wird sich dabei entzünden. In Bildern, die dünn lasierend gemalt sind, in Tafeln voll pastos dichter Flächen, in Pastellen erscheinen die Anbetungsfiguren immer erneut; oft bleiben sie als gegenstandsbezogene Werte deutlich fühlbar, oft treten sie hinter dem abstrahierenden Gestaltungswillen zurück. Erstaunlich in jedem Fall, wie weit Hölzel vorgedrungen ist, in abstrahierender Gegenständlichkeit wie in freier Komposition. Daß ihn sein Weg zum Glasbild führte,

entsprach eigentlich nur logischer Entwicklung. So bildeten denn viele der hier vereinigten Pastelle Vorstufen zu den Glasbildern, die ebenfalls vertreten waren. Die «abstrakte» Farbigkeit der Pastelle stand in eigenartigem Gegensatz zu jener der figürlichen Kompositionen; indessen machte sich auch hier, in der Verwendung der Komplementärfarben, der Wille zur gestalterischen Selbständigkeit geltend. Als extreme Formulierungen waren beispielsweise einige hochinteressante monochrome Tafeln anzusprechen.

Mg.

Basel

Schweizer Mustermesse 1964

Während sich die übrige Schweiz darüber unterhielt, ob die Expo wohl zum vorgesehenen Termin fertig werde, sahen die Basler dem spannenden Wachstum der neuen Mustermesse-Halle «Rosental» zu. Die Architekten Suter & Suter hatten die schwierige Aufgabe übernommen, zwischen dem Abbruch der alten Halle 9 im Mai 1963 und dem 11. April 1964 die erste Etappe dieses neuen viergeschossigen Ausstellungsbaus zu erstellen. Und wenn der Laie im vergangenen März noch zweifelnde Blicke auf den Bauplatz geworfen hatte, so konnte er doch beobachten, wie sich die gegen den Messeplatz gerichtete Fassade zusehends vollendete und wie schließlich die Aussteller ihren Einzug hielten. Die drei ersten Baujoche am Riehenring, welche ebenfalls noch zur ersten Etappe gehören, wurden noch nicht bezogen; die Achsen 4 bis 13 versehen ihren Dienst; die 14. bis 20. Bauachse bilden die zweite Bauetappe, die erst ausgeführt werden kann, wenn die Stadt Basel das Rosental-Schulhaus abgerissen hat. (Wir verweisen auf die ausführliche Publikation in der «Schweizerischen Bauzeitung», Heft 15/1964.)

Schon während der Bauzeit staunte man über die ungeheuer schweren vorgefertigten Betonelemente, aus welchen das Gebäude errichtet wurde. Sie sind das Ergebnis der doppelten Anforderung, die an den Bau gestellt wurde: er sollte in neun Monaten errichtet werden, und er ist zur Aufnahme der größten und schwersten Ausstellungsgüter bestimmt. Auch Gründe der Feuersicherheit sprachen für Betonelemente. Betreten wir heute die vollendete Erdgeschoßhalle mit ihrer doppelten Geschoßhöhe und ihren Spannweiten von 18 m, so umfängt uns trotz diesen Dimensionen der Eindruck der Schwere und des Lastens. Er löst sich erst in den Normalgeschossen, wo die Bauweise hinter den Ausstel-

1-8 Neue Halle 22 bis 25 der Schweizerischen Mustermesse in Basel. Architekten: Suter & Suter BSA/SIA, Basel

1, 2

Fassade zum Messeplatz

3

Fassade an der Riehenstraße

4

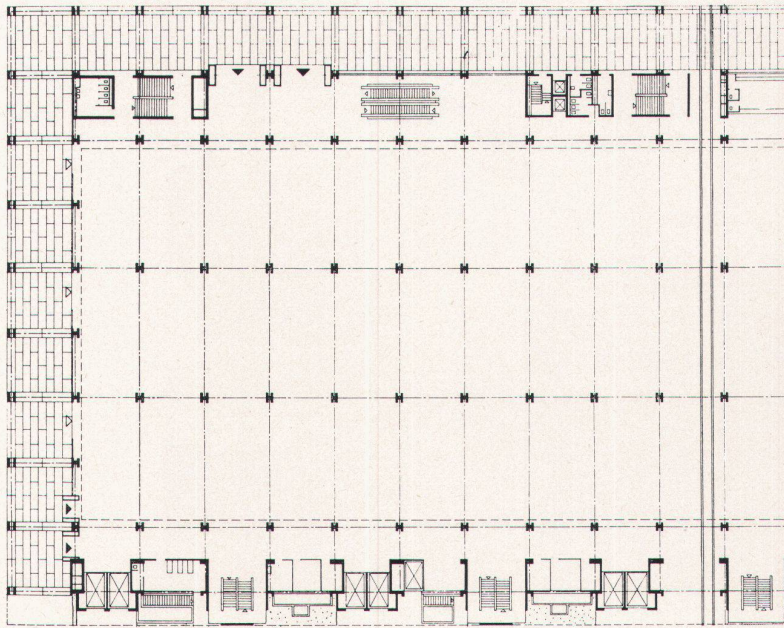
Blick aus einem der Treppenhäuser

5

Blick in die Erdgeschoß-Halle

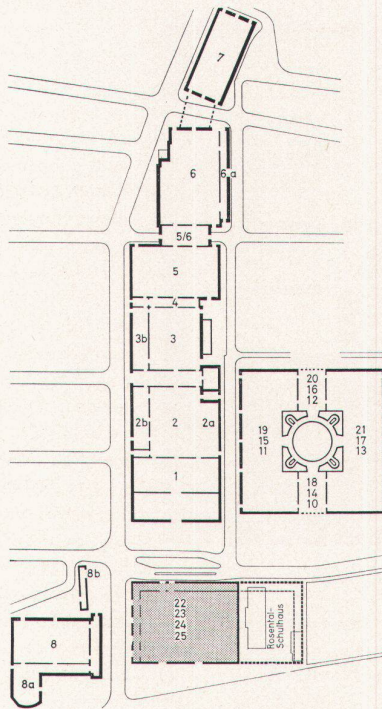
6

Die Südostecke ist noch in Montage



7

7 Grundriß Erdgeschoß der ersten Bauetappe der Halle 22 bis 25 1 : 1000



8 Situation aller Mustermessebauten

9 Gemeinschaftsausstellung der Gartenarchitekten

Photo: 9 Hoffmann, Basel

8



9

lungsständen zurücktritt; und schließlich ergibt sich an den Fenstern der Nordseite mit ihrer schlanken, vertikalen Bewehrung sogar ein Anflug eleganter Leichtigkeit.

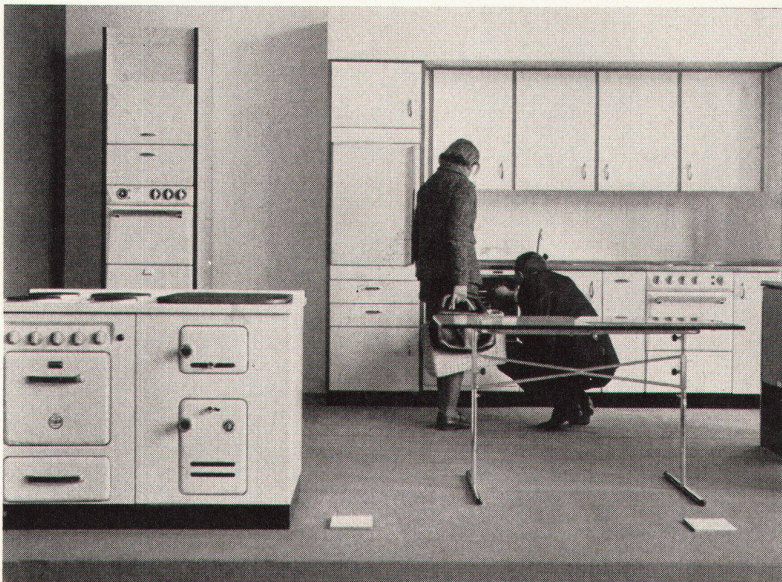
Im dunklen Untergeschoß, das nach den Wünschen mancher Basler besser eine Autoeinstellhalle geworden wäre, sind sinnigerweise die Lampen untergebracht. Sofern es zur Zeit der Petroleumlampe schon Designer gab, so waren sie zu beneiden: sie hatten sich wenigstens an gewisse physikalische Randbedingungen zu halten. Mit der Glühbirne und gar der Gasentladung ist «alles» möglich geworden – aber wie gewinnt man aus dem «Alles» eine Form? So ist es verständlich, daß wir endlich bei der vollendeten Nicht-Form angelangt sind: bei der kontinuierlich leuchtenden Zimmerdecke. Sie hat allem, was da baumelt oder steht, doch dieses voraus, daß sie sich nicht um Stilfragen kümmern muß. Den andern Lampen will die Flucht in die Sachlichkeit nicht mehr recht gelingen; wo nicht die nackte Technik am Werk ist – oder imitiert wird –, schleichen die Modernisten sich ein; im übrigen scheint ein sich leise über sich selber mockender Kitsch große Beliebtheit zu gewinnen, und warum auch nicht? Man kauft ja die Lampen nicht für die Ewigkeit.

Ein Lift erlöst uns von den schwierigen Stilfragen und trägt uns in die Plastikabteilung. Auch mit diesen neuen Werkstoffen kann man Kitsch erzeugen, insbesondere wenn man Schildpatt, Krokodilleder oder Porzellandekor imitiert. Aber bei den hier gezeigten technischen Produkten scheint die Verführung im Abnehmen begriffen zu sein. Dennoch harrt der Kunststoff noch seiner gestalterischen Bewältigung; unschöne Farben, häßliche Kanten und eine dem leichten Gewicht nicht entsprechende schwere Formung sind noch in der Überzahl. Bei manchen Objekten ist zu hoffen, daß sie etwas rascher altern, als der Verkäufer uns anpreist.

Gegenüber der neuen Rosental-Halle hat der Hofmann-Bau von 1954 seine beiden alten Fehler bewahrt: daß er in den oberen Geschossen zu warm wird und daß man wegen seiner zentralsymmetrischen Form ständig die Orientierung verliert. Gegen den Innenhof sind Inschriften angebracht, welche den Standort der einzelnen Branchen anzeigen; wir zielen auf die Möbel, aber nachdem wir das komplizierte Treppensystem erklimmen haben, hat sich die Himmelsrichtung umgedreht, und wir befinden uns in der Modeabteilung. Vielleicht ist es kein Schaden, auch diese zu durchschreiten: die Treffsicherheit und gestalterische Perfektion, die Beherrschung des Ausdrucksmittels und die knappe Formulierungskraft, die hier am Werk sind, faszinieren immer wieder. Wie kommt es, daß wir im kurzfristigen Element des textilen Entwurfs solche Vollendung, im Durchschnitt des Hausgerätes und der Möbel aber so viel tastende Hilfslosigkeit antreffen? Kunterbunt liegt die Palette der heutigen bürgerlichen Wohnstile ausgebreitet. Vom Büfett mit geschnitzter Wappentüre bis zum Alphüttenhocker und zum Tessiner Stuhl ist alles vertreten. Das meiste hat auch seine moderne Entsprechung: die Form der Stabellie ist noch in Chromstahl und Kunststoff spürbar; vom Teakholz ganz zu schweigen. Viele Firmen verdienen ihr Brot in beiderlei Gestalt, spannen Netze aus für Fische jeder Sorte. Da hängt einer eine moderne Studoeinrichtung an den Angelhaken; aber daneben hat er sich ein geschlossenes Kombüschchen eingerichtet, aus dessen Türspalt eine elektrifizierte Ölfunzel scheint. Eben entläßt er, Zukunftsglauben verbreitend, ein junges Paar. Mit müden Beinen schleppt man sich noch in die alte Halle 1 und ihre Anhängsel. Hier trifft man auf das vertraute Bild: zuerst die Uhren und die Bijouterie, dann die Wandelhalle der Verkehrszentrale, die dieses Jahr das große Expo-Modell ausstellt, und schließlich der technische Industriebedarf, Werkzeuge, Maschinen und Apparate. In den Obergeschossen



1



2

finden sich noch einige gestalterisch wichtige Abteilungen: Porzellan, Steingut, Glaswaren, Spielwaren und schließlich Engrosmöbel, Furniere, Polstermaterialien. Aufatmend stellt man fest, daß die letztere Abteilung nur Wiederverkäufern zugänglich ist – uns reichen die Polster von außen. Jenseits des Riehrings, in Halle 8, stellt die Bauindustrie aus: Bauelemente, Bodenbeläge, Farben, Leime, Baustoffe, Gerüst- und Schalungsmaterial, Kaminbau. Die Vorhalle, wie immer, bestreitet die Sonderschau «Die gute Form».

Jenseits der Baumesse im Freien ist das Reich der Gärtnermeister und Gartenarchitekten. Inmitten ihrer Mustergärten befindet sich dieses Jahr eine gemeinsame Manifestation: in einem plastisch gestalteten Mauerring breitet sich schmucklos eine eindruckliche Hoffläche

aus. An den Wänden zeigen große Photographien Beispiele vorzüglicher moderner Gartengestaltung. Die Werbung richtet sich nicht in erster Linie an den potentiellen Kunden; einmal soll hier für den Beruf des Gärtners überhaupt geworben werden, der an Nachwuchs mangel leidet, und zum andern ist es ein Anliegen der Gartengestalter, mit dem Architekten in ein direktes Gespräch zu kommen. Je früher der Gartengestalter für eine Planung beigezogen wird, desto vollkommener wird die Anlage, und desto rationeller kann sie ausgeführt werden. Aus der rings um den Ausstellungshof praktizierten Primelpflanzerei ergibt sich allerdings nicht zwingend die Einsicht, daß die Berufsgärtner himmelweit über uns Dilettanten stehen.

L.B.

1-2

SWB-Sonderschau «Die gute Form 1963» an der Schweizer Mustermesse 1964. Gestalter: Igildo Biesele SWB, Basel

Photos: Moeschlin+Baur, Basel

Die gute Form 1964

Mustermesse

11. bis 21. April

In einem französischen Film war einmal ein Architektur-Striptease zu sehen: bei einer Schlägerei in einem modernen Restaurant stürzten die Kunstharzplatten der Wandverkleidung ein, und nacheinander erschienen und verschwanden eine vollständige Marmor-, eine Stuck- und eine Jugendstildekoration, bis nur noch ein nackter Holzschuppen blieb. Die Ausstellung «Die gute Form» erinnerte gelegentlich an diese Szene, und die Verlockung war oft groß, unter den modernsten Kühlschrankverkleidungen nach Gußeisenklassik zu suchen.

Es wäre Zeit, daß man sich die Aufgabe der «Guten Form» neu überlegte oder sich doch mindestens an die ursprünglichen Ziele des Werkbundes erinnerte, die auch heute noch nichts von ihrer Aktualität verloren haben.

Die Aufgabe ist der Kampf gegen den modischen Formverschleiß. Dazu trug die Ausstellung kaum etwas bei; im Gegenteil: «Die graue Lackierung des ausgestellten Modells galt 1953 als modern», hieß es in entwaffnender Naivität zu einer damals prämierten Nähmaschine. Tatsächlich scheinen die meisten Gegenstände deshalb prämiert worden zu sein, weil ihre Form gerade «als modern» gilt. Das geht so weit, daß ausgesprochene Modeartikel in der Auswahl sind, nur weil sie heuer den Geschmack der jurierenden Gestalter trafen. Außer violetten und anderen Krawatten war da Schmuck zu sehen, der sich in die beiden Formen kleidete, die zurzeit noch als modern gelten: konkret (*abstraction géométrique*) und tachistisch. Wie wäre es mit der Action-painting des neuen Kampfanzuges der Armee, die endlich das altväterisch kubistische Tarnmuster überwindet?

Es soll kein Wort gegen die Krawatten gesagt sein, noch gegen den zum Teil wirklich schönen Schmuck – doch viel gegen «die gute Form» (französisch: *la forme utile*), wenn sie sich in Bereiche mischt, für die sie nicht zuständig ist (ist ein kreisrunder Anhänger im Décolleté zweckmäßiger als ein eleganter Rokoko-Schnörkel?).

Im technischen Bereich verhält es sich ähnlich. Ein Lichtschalter und ein Stecker von 1953 sehen heute noch anständig aus

und sind im Gebrauch zweckmäßig. Wie zweckmäßig ihre Konstruktion ist, kann nur ein Elektriker entscheiden. Einem technisch komplizierteren Plattenspieler kommt man mit ästhetischen Kriterien nicht mehr bei: gute und schlechte Apparate sind ihrer guten Form wegen schon ausgezeichnet worden. Das heißt, daß die Auszeichnung nicht dem Apparat gilt, sondern dem Möbel. Was soll das? Und was weiß die «Gute Form» von Umwälzpumpen: sind sie in einem Stromliniengehäuse wirklich zweckmäßiger? Man wird den Verdacht nicht mehr los, da werde schiere Kosmetik getrieben.

Dann gibt es Binsengegenstände; sie sind so recht wie Binsenwahrheiten wahr, doch in den Werkbund gehören sie so wenig wie die Binsenwahrheiten in die Philosophie. In zweckmäßig schönem Kreisrund zeigte sich zum Beispiel ein Büchsendeckel (wann kommt die Billardkugel, das Ei?), und eine Schöpfkelle sah aus, wie wir uns seit unserer Jugend auf dem Lande eine Güllenschöpfkelle vorstellen. Rätselhaft blieb auch die «Büchersäule», ein Boutiquenmöbel von mehr als zweifelhafter Zweckmäßigkeit. Wenn wir aber der «Guten Form» die Zuständigkeit in modischen, technischen und allzu banalen Dingen absprechen, was bleibt? Wir meinen: ihr eigentliches Arbeitsfeld, das noch längst nicht durchgeackert ist. Daß Möbel und Gebrauchsgegenstände auf die einfachste und zweckmäßigste Form reduziert werden, geht uns alle mehr an als die Ästhetisierung technischer Apparate und die Gestaltung exklusiver Luxusartikel.

Allerdings müßte der Werkbund den Mut haben, gegen ein Übel anzugehen, an dem er selbst schon arg leidet: der Originalitätsanspruch verträgt sich schlecht mit der Forderung nach gültiger Form. Ist diese für einen Gegenstand einmal gefunden, muß sie Allgemeingut werden; wird sie nämlich patentiert, so zwingt das die andern Gestalter und Produzenten, das Urheberrecht mit List und Tücke und kleinen Variationen zu umgehen, und das Resultat sind eben die ästhetisch-technischen Spitzfindigkeiten, die alljährlich in der «Guten Form» zu finden sind. Das Plagiat sollte in diesen Belangen legitim werden, sonst sitzen wir zuletzt auf signierten Stühlen und trinken aus signierten Gläsern und diskutieren darüber, ob nun dein Kubus der bessere ist oder meiner.

Die Ausstellung «Die gute Form», will sie der Mode entgehen und auch dem modischen Modernismus nicht verfallen, sollte nicht jedes Jahr als Flut von Neuem anrollen, sondern jeweils zu einem gleichbleibenden Grundbestand schön und zweckmäßig geformter Gegenstände nur die wenigen neuen hinzufügen, die den

strengsten Maßstab ertragen. Der diesjährige Versuch, der Schau eine Auswahl von früher prämierten Gegenständen voranzustellen, ist als erster Schritt in dieser Richtung freudig zu begrüßen. Sollte sich der strenge Maßstab durchsetzen, kämen wir freilich um den Genuß von Entdeckungen wie der jenes lustigen Türschließapparätchens, das wir im Stand der betreffenden Firma vergeblich suchten, weil da nur unsichtbare Türschließer verkauft wurden. Zur «Guten Form» kam das Apparatchen also seiner Nichtform wegen, und wir vollzogen mit größtem Vergnügen den metaphysischen Salto, der darin besteht, etwas anzuschauen, das seine Auszeichnung durch ein ästhetisches Gremium seiner Unsichtbarkeit verdankt. c.h.

Piemontesischer Barock

Gewerbemuseum

24. April bis 28. Juni

Wer es versäumt hat, die große *Mostra del Barocco Piemontese* anzusehen, die letztes Jahr in Turin gezeigt wurde, hat nun Gelegenheit, wenigstens einen Teil davon nachzuholen. Für den Export auf die wesentlichen Stücke reduziert, wird die Architekturabteilung im Basler Gewerbemuseum gezeigt. Mehr, als daß sie den Betrachter für die verpaßte Turiner Schau entschädigen würde, macht ihm die Ausstellung allerdings klar, was er sich hat entgehen lassen, vor allem, wenn er sich vorstellt, daß die Bauten, in denen sie dort gezeigt wurde, und die Stadt selbst einen eindrucklichen Teil der Ausstellung ausmachen mußten. Auch das Fehlen der Abteilungen Malerei, Plastik, Bühnendekoration ist schmerzlich; aber es ist klar, daß nicht einfach die ganze Riesenausstellung verpflanzt werden konnte.

In großen, gut präsentierten Aufnahmen wird die Geniezeit einer Region vorgestellt, die von der größeren Berühmtheit des römischen Barocks meistens verdrängt wird.

Der Frühbarock von Ascanio Vitozzi ist noch stark von der klassischen Haltung der Renaissance geprägt. Seine Bauten sind von klarer, feingliedriger Eleganz. Die barocken Elemente mehren sich bei seinen Nachfolgern, doch die klassische Grundhaltung hält sich weiterhin. Saftigster Barock ist dann aber das verwegene Stück Architekturmalerei des wegen seinen Kuppelmalereien und seines Perspektive-Traktates berühmten Andrea Pozzo im Chor von San Francesco Saverio in Mondovì: man erhält da eine Ahnung von dem, was barocke Bühnenkunst sein kann.

Mit Guarino Guarini ist seit 1666 ein Ar-

chitekt ganz großen Formats in Turin am Werk. Im großartigen Palazzo Carignano hat er die geschwungenen Kirchenfassaden Borrominis mutig in den Riesenmaßstab dieses profanen Baus übertragen. Die Kuppeln von San Lorenzo und der Cappella della Santissima Sindone sind zwei Geniestreiche barocker Architektur.

Nach dem Abgang Guarinis hielt sich seine Schule, bis Filippo Juvara 1714 aus Messina über Rom nach Turin gelangte. Juvaras genialer Begabung boten sich reichhaltige Entfaltungsmöglichkeiten. In den zwanzig Jahren seiner Turiner Tätigkeit baute er eine große Zahl von Schlössern, Palästen und Kirchen aller Gattungen. Er handhabt alle barocken Stilmittel souverän, wendet sie neben- und durcheinander an, immer mit einem unglaublichen Stilempfinden. Im Gegensatz zu Guarinis geschwungenem Barock ist derjenige Juvaras von etwas strengerer, neoklassischer Haltung, ist aber dennoch in der Erfindung seiner Räume durch und durch barock.

Vor seinen Ideenskizzen, deren eine ganze Reihe ausgestellt ist, zögert man nicht, Juvara zu den ganz großen Zeichnern zu zählen. In diesen *pensieri* fixiert er die erste Idee für einen malerischen Innenraum, oder er entwickelt aus einem zeichnerischen Einfall einen komplexen Grundriß, wie in der Reihe von Zeichnungen zum Jagdschloß Stupinigi. 1737, ein Jahr nach dem Tode Juvaras, gab Bernardo Antonio Vittone den Traktat über die *Architettura Civile* von Guarino Guarini heraus und löste damit eine neoguarinische Bewegung aus, einen zweiten, vollen Barock, mitten im 18. Jahrhundert. Am bedeutendsten sind die Bauten von Vittone selbst, einem Architekten von ungewöhnlicher Kraft und hohem Niveau.

Was folgt, ist ein Epilog, ein Hin und Her zwischen etwas kümmerlichem Rokoko und starrem Klassizismus. Es handelt sich noch immer um qualitätvolle Bauten, doch der Maßstab der früheren Höchstleistungen wird ihnen gefährlich. c.h.

Hugo Weber

Galerie Riehentor

18. April bis 16. Mai

Hugo Weber hatte die Bilder seiner letzten Ausstellung *Läckerlis peinture* genannt. Es hatte auch diesmal wieder solche Miniaturen dabei, deren raffinierte Strukturen an die Zuckerglasur der Basler Spezialität erinnern. Mit seiner Zeichnung hat Weber in ironischem Understatement das Genüßliche, das Kulinarische in diesem Teil seiner Werke betont. Dazu stehen seine übrigen Bilder in

starkem Kontrast: für das zungenschnal-zende Kosten eignen sie sich nicht, für den Gaumen sind sie ungenießbar. Und doch geben diese großformatigen Bilder am meisten her. Die Freiheit des umher-fahrenden Pinsels geht bis zur Anarchie, die formale Ungebundenheit grenzt ans Chaos. Darin ist allerdings eine seltene Empfindsamkeit zu spüren, eine Rast-losigkeit, die stark berührt. Allein sie scheitert dort, wo sie durch Formen spre-chen sollte; sie verfährt, wo sie sich ver-dichten müßte. Die hohe Sensibilität ist da; aber sie vermag das Chaos nicht zum Bild zu formen. Der Gedanke, daß Maler von weit geringerer Begabung bessere Bilder malen, entläßt einen niederge-schlagenen.

c. h.

Fernand Léger

Galerie Beyeler

25. April bis 13. Juni

Das früheste Bild der Ausstellung ist zu-gleich eines der eindrucklichsten. 1909 entstanden, dokumentiert es Légers Ein-stieg in den Frühkubismus auf der Stil-stufe von 1908, wenn man an der Skala Braques und Picassos mißt. Mit diesem Schritt verläßt Léger den Bezirk des Fau-ivismus, in dem er angefangen hatte, und betritt den Bannkreis Cézannes. Der Schritt ist entscheidend, denn wie sehr sich Léger auch später gewandelt haben mag, die Körperhaftigkeit, die in dieser Landschaft von mächtigen Kuben zum erstenmal erscheint, wird das Grund-motiv seiner Malerei bleiben. Daß Légers Körpergefühl in ihnen zum erstenmal seine angemessene Bildform gefunden hat, macht das ganz besondere Glück seiner frühkubistischen Bilder aus.

Die Jahre 1913/14, in denen Léger seine malerischsten, die «tubistischen» Bilder gemalt hat, sind vor allem mit Gouachen vertreten. In ihnen ist die geradezu duf-tige Transparenz der Farben und die lyrische Bewegtheit der Körper noch stärker als in den durchgeführten Öbil-dern.

Sehr schön ist auch die Gruppe der Cor-busier und Ozenfant nahestehenden pu-ristischen Figurenbilder aus den frühen zwanziger Jahren, die nach dem Unter-bruch der Kriegsjahre 1914–1918 und dem Neueinsatz mit den ersten «mecha-nischen» Bildern entstanden. In noblen Grautönen modelliert Léger die mensch-lichen Gestalten so kühl, daß sie wie Ge-genstände eines Stillebens wirken.

Von da an verzichten die Kompositionen mehr und mehr auf ihre ursprüngliche Bewegtheit; sie werden in Aufbau und Volumen immer monumentaler. Auch Léger betreibt statischen Konstruktivis-mus wie Mondrian zur gleichen Zeit,

doch in der ihm eigenen Gebundenheit andiephysische und formale Ausdrucks-kraft des Gegenstandes.

Seit den dreißiger Jahren gehen zwei Strömungen nebeneinander her. Die eine ist die der vielfigurigen Kompositio-nen, in der menschlichen Direktheit auf sympathische Weise Henri Rousseau verpflichtet, thematisch mit einem sich zuspitzenden Stich in den «sozialen Rea-lismus»: sie mündet in den fünfziger Jahren in holperigen, oft peinlichen Bil-dern. Die andere, beglückendere Linie ist die monumental-dekorative. Die kla-ren Farbflächen sind von den massiv schwarz gezeichneten Gegenständen abgelöst und umgeben sie mit einem eigenen Raum. Von hier aus ist Léger zu seiner Beton-Glas-Technik gelangt, in der er seine schönsten Spätwerke ge-schaffen hat.

Auch in dieser Ausstellung zeigt die Ga-lerie einen Maler in seltener Ausführlich-keit, und man ist dankbar, ihn mit allen seinen Widersprüchen in solcher Prä-senz zu erleben.

c. h.

Genève

Arp – Sonia Delaunay – Poliakov

Musée Rath

du 4 avril au 3 mai

Doit-on établir un rapport de cause à effet? Le fait est, que depuis que deux nouvelles galeries présentent régulière-ment des personnalités marquantes du mouvement artistique international, Ge-nève semble enfin sortir de sa léthargie et du snobisme culturel un peu démodé qui était longtemps son lot. Voici que les salles officielles semblent elles aussi tout à coup prendre conscience de leur époque et réaliser qu'il s'est passé quel-que chose depuis Barthélémy Menn. Preuve en soit cette vaste et réellement très belle exposition Arp – Sonia Delaunay – Poliakov que l'on n'eut jamais osé espérer et qui nous rendit ce bon vieux Musée Rath rajeuni, et pour tout dire, méconnaissable. On salue l'événement avec d'autant plus de satisfaction que Genève a l'avantage, sur d'autres villes de Suisse romande, de disposer de lo-caux, tels ceux de la place Neuve, aptes à abriter d'importantes expositions tempo-raires sans pour cela entraîner le démon-tage des collections de nos musées.

Trois artistes, trois personnalités forte-ment typées pouvaient ici se loger sans se nuire; mieux, dès l'entrée, les salles donnaient une impression d'ensemble fastueuse. La représentation de Sonia Delaunay, notamment, était l'une des plus séduisantes que nous ayons vues,

les toiles les plus anciennes (1906) com-positant avec celles qui conduisaient aux plus récentes une symphonie d'une jeu-nesse intacte et contagieuse, réellement exaltante par la plénitude des mouve-ments de masses et l'ample résonance des accords colorés.

Les sculptures de Jean Arp, occupant la salle centrale, ménageaient une utile tran-sition avec les compositions de Poliakov. Les sculptures, pierre, bois, bronze, auxquelles on avait adjoint des collages et même des tapisseries, étaient toutes d'importance, ce qu'il est bon de sou-ligner, car trop souvent on se contente de quelques essais ou exécutions mineures pour justifier la présence, dans certaines manifestations, de signatures presti-gieuses. Dans la mesure où il ne le con-naissait pas encore ou fort superficielle-ment, le public genevois a eu ainsi le privilège de découvrir, dans toute sa sereine majesté, cet art qui dans la pu-reté de la ligne et la sensualité des volumes, sait miraculeusement allier la matière et l'esprit.

Le même souci d'information avait pré-sidé au choix des tableaux de Poliakov dont on pouvait confronter diverses pé-riodes de 1937 à nos jours. Les puissantes affirmations de Sonia Delaunay cé-daient la place ici à une polychromie plus suggestive, plus nuancée. On connaît du reste l'œuvre de ce digne successeur des grands pionniers de la non-figuration, sa science des accords chromatiques, l'ex-pressivité d'une composition qui joue avec un rare bonheur des décrochements ménagés par le dessin dans l'imbrication des formes en fonction des réactions entre elles des plages colorées aux-quelles de discrètes modulations con-fèrent une note d'humaine sensibilité.

G. Px.

Oskar Schlemmer

Galerie Krugier & Cie

du 16 avril au 16 mai

Qu'une galerie introduise à Genève un peu de l'atmosphère du «Bauhaus» des années vingt montre à l'envi l'évolution qui se fait depuis un an ou deux dans la vie artistique de la cité de Calvin. On ne saurait trop insister sur l'intérêt histo-rique et la précieuse aubaine que repré-sentait pour la Suisse romande cette vaste rétrospective de quelque cent ta-bleaux, huiles, aquarelles, dessins aux-quels se mêlaient quelques sculptures d'aluminium et de bois, organisée avec son soin habituel par la Galerie Krugier & Cie. Une fois de plus, on salue une entreprise dont on ne peut ignorer les difficultés lorsqu'on sait ce qu'il en coûte de rassembler les éléments d'une œuvre dispersée aux quatre vents. Car avec des

pièces d'un intérêt constant, d'une rare beauté souvent, on a réuni là une documentation de premier ordre qui sert fort bien la mémoire d'un des pionniers de l'art moderne et jette des lumières parfois émouvantes sur une personnalité et sur une carrière riches en contrastes.

On sait que Schlemmer naquit en 1888 à Stuttgart, qu'il étudia à l'Académie des Beaux-Arts de cette ville où il lia amitié avec Meyer-Amden, qui eut une profonde influence sur lui. Ses premières œuvres personnelles datent de 1909. La plus ancienne de l'exposition Krugler date de 1912 (une figure à l'aquarelle) suivie immédiatement par une figure géométrique à l'huile de 1913. A partir de là, on peut, de toiles en dessins, pratiquement suivre toute l'évolution de la carrière de l'artiste. Un relief d'aluminium, un autre de bois, constructions rigoureusement géométriques aussi nouvelles par l'esprit que par la matière employée alors, datent de 1919 et sont de l'époque de la galerie berlinoise «Sturm». 1920, c'est l'appel de Gropius à rejoindre l'équipe du Bauhaus, et dans les aquarelles, les formes décan-tées et réduites bientôt au signe-type de la figure humaine. L'image de l'homme comme point de rencontre de l'ordre naturel et de l'ordre spirituel, idée chère à Meyer-Amden, commence à s'imposer dans les travaux de Schlemmer et ne disparaîtra plus. Cela se traduit par l'abstraction de la nature en éléments géométriques à la manière des cubistes, à cette différence que Schlemmer, poète de l'image avant tout, ajoute au concept purement intellectuel un élément sensible qui teinte tous ses travaux d'une forte touche d'humanité, qui, dans certains cas, atteint à un pathétique sourd mais singulièrement agissant.

Mais ce qui est pathétique, dans une telle rétrospective, c'est tout ce qui trahit, dans la diversité des techniques et des moyens, les aspects multiples de tant de tentatives, l'incertitude et les inquiétudes inhérentes à une aventure aussi totalement engagée vers l'inconnu. Certes l'œuvre de Schlemmer est marquée par une réelle unité liée à sa personnalité et à son domaine poétique, mais nulle part on ne trouve trace de ce confort intellectuel que donne la réussite d'une formule. Jusqu'à sa fin en 1943, à laquelle nous prépare l'admirable série des «Fenêtres» exécutées dans sa chambre de malade, on sent que l'artiste reste un combattant, moins soucieux d'élaborer des œuvres dans le sens où ce terme peut s'apparenter à un objet d'art, que de prolonger le chemin creusé par lui et qui doit conduire «... dans les espaces abstraits de l'avenir» où l'homme pourra se découvrir de nouvelles dimensions en même temps qu'il prendra une conscience nouvelle de ses rapports avec la nature. G.Px.

Niki de Saint-Phalle
Galerie Alexandre Iolas
du 1^{er} au 22 avril

Parmi tous les jeunes artistes qui depuis quelques années ont pris possession de la scène dans ce théâtre en rond qui tout autour de la Terre plante le décor de l'art contemporain, Niki de Saint-Phalle apporte la séduction des plus imprévisibles audaces. L'anti-conformisme de cet Ange du Bizarre n'a d'égal qu'une fertilité et une vivacité d'esprit qui donnent à son action une mobilité telle que ses plus fervents admirateurs sont à son égard toujours en retard d'une époque. Elle fut, et elle reste dans l'idée de beaucoup, la fille à la carabine, l'héroïne de la peinture à coups de fusil. C'est juste à certains égards: la portée subversive de ce mariage de l'art et du tir-pipes en fait un assez juste symbole de son attitude à l'égard du monde. Mais il y a longtemps qu'elle a passé à d'autres jeux dans sa soif de découvertes et d'éternel renouveau. Niki de Saint-Phalle est une fille hantée par d'innombrables fantômes et obsédée par le sentiment de l'usure des mots. Il faut qu'elle recrée constamment son vocabulaire, la réussite de chacune de ses expériences signifiant pour elle la fin d'une aventure et le commencement d'une autre.

La Galerie Alexandre Iolas nous a donné un aperçu résumé des fruits d'une activité débordante poursuivie ces six derniers mois sur les bords du Léman. Une douzaine de tableaux-objets qui secouent violemment le spectateur et nous font passer par tous les sentiments, la beauté luciférienne des uns le disputant à la provocante et ironique cruauté des autres. Ces dernières réalisations se partagent en effet en deux séries. D'une part, de grands panneaux verticaux d'un style assez monumental et au relief très accentué, d'un lyrisme qui n'est pas sans rappeler le Facteur Cheval, et uniformément peints en blanc. L'harmonie certaine de la composition, l'élégance du «dessin» qui par endroits est comparable à quelques savantes dentelles, l'unité donnée par la monochromie, tout ce blanc qui fait penser à une parure de mariée dégagent un sentiment de beauté étrange qui, chose curieuse, n'est pas dépourvue de distinction. Les autres créations, beaucoup plus petites, sont délicieusement choquantes. L'humour noir légèrement teinté de sacrilège s'y libère sans ménagement dans des harmonies colorées d'une crudité un peu grinçante. Dans la forme et dans la couleur, c'est le pastiche doucement féroce d'objets de décoration mortuaire issus du même génie populaire que ces cartes postales 1900 qui font aujourd'hui la joie de bien des collectionneurs. Un des aspects

essentiels de tous ces assemblages réside dans le choix du matériau. Niki de Saint-Phalle a découvert le monde des jouets, les plus humbles qui soient au monde et dont elle fait provision dans les magasins à prix uniques, et ses compositions sont constituées d'une multitude de poupées de matière plastique, de bébés nus, de têtes de marionnettes grotesques, qui, laissés dans leurs couleurs originales, composent la palette que l'on imagine. Provocation, subversion, dérision. Mue par son absolu besoin de pureté, de vérité, de clarté et son goût pour les savoureuses trouvailles, elle poursuit, infatigable et jamais à court d'idées, sa lutte contre la banalité qui insidieusement ne cesse de menacer notre vie.

G.Px.

Lausanne

Art suisse au XX^e siècle

Musée cantonal des Beaux-Arts
du 30 avril au 25 octobre

Une Exposition nationale était difficilement concevable sans une évocation de l'activité créatrice de nos artistes contemporains, et pourtant ce n'est qu'après de longues démarches qu'on a pu triompher d'un comité d'organisation qui n'en voulait point, considérant qu'une exposition des œuvres des collections suisses faisait déjà la part assez belle aux beaux-arts, oubliant que ces œuvres témoignent toutes en faveur de génies créateurs... étrangers¹. Une commission, composée des principaux conservateurs du pays, a finalement pu mettre sur pied la manifestation que l'on espérait, manifestation bien modeste, hélas, et qui nous donne un tableau trop schématique et bien incomplet de ce qu'il convenait de démontrer. Cinquante artistes, deux cent quarante œuvres, pour définir une période de soixante ans, de Hodler à Bernhard Luginbühl, sous les différents aspects de la peinture, sculpture, dessin et vitrail, c'était peu et personne sans doute n'eut pu tenir cette gageure en restant à l'abri des reproches. Les organisateurs qui en étaient parfaitement conscients ont pris la précaution, dans leur catalogue, de souligner l'impossibilité de contenter tout le monde et ont ainsi coupé l'herbe sous les pieds de la critique. Il est évident que les conditions matérielles et l'exiguïté des locaux fixaient les limites. Peut-être la solution eut-elle consisté à s'arrêter aux seules expressions récentes et véritablement actuelles.

¹ Nous traiterons dans un article ultérieur cette très importante exposition.

Il eut été moins blessant – et moins préjudiciable à leurs intérêts – d'écarter des époques et des mouvements entiers, que de si nombreuses personnalités qui n'ont jamais démerité mais qui peuvent, dans l'esprit du public, être mises en état d'infériorité par rapport aux heureux élus.

On a voulu trop montrer, et la présence de Hodler – dont nous ne voulons certes pas contester la grandeur – qui figura déjà à toutes les précédentes manifestations du même genre, en est une démonstration.

Ceci dit, le regret que nous inspirent certaines absences ne s'accompagne guère de critiques à l'égard du choix, et on louera l'accrochage qui a permis d'heureuses associations: Hodler, Giovanni Giacometti, Cuno Amiet dans une salle, harmonieux voisinage de Blanchet et Gimmi, de Félix Vallotton et Marius Borgeaud, de Ernst Morgenthaler et de Walter Kurt Wiemken (à quand une rétrospective de ce bel artiste en Suisse romande?), de Gubler, Varlin et Coghuf, pour ne citer que quelques cas. Tous ces artistes appartiennent à une certaine tradition figurative représentative d'une époque, à laquelle se rattachent encore René Auberjonois et Maurice Barraud, et sur laquelle s'inscrit, en marge, le naïf délicat qu'est Adolf Dietrich. Une autre salle marque le tournant capital qui dans le premier quart du siècle a modifié l'évolution artistique, avec quelques très beaux Klee (que l'on a hardiment annexé, à la mode de Paris), des aquarelles de Louis Moilliet, quelques petites huiles d'Otto Meyer-Amden que l'on aimerait tellement voir une fois dans toute sa mesure, et de belles compositions claires d'Augusto Giacometti. Nous entrons alors de plein pied dans l'art abstrait et ses différentes ramifications avec Sophie Taeuber-Arp, Max von Mühlénen (avec des œuvres figuratives), Fritz Glarner, Jean Baier, Max Kämpf, Charles Rollier, Lenz Klotz, Marcel Schaffner, Wilfrid Moser, Jaques Berger et Bruno Müller.

La sculpture elle aussi englobe diverses tendances qui dans la grande salle ne font pas toujours bon ménage. Karl Geiser, Hermann Haller, Carl Burckhardt d'une part, Walter Bodmer, Walter Linck, Hans Aeschbacher, Robert Müller, Bernhard Luginbühl de l'autre, Alberto Giacometti bénéficiant justement d'une salle entière pour ses sculptures et ses huiles, compte tenu de quelques pages de Hans Fischer qui, avec Otto Tschumi et Louis Soutter, occupe la section dessin.

La représentation du vitrail, en raison de sa nature même, n'était pas facile. On a tout de même pu transporter «L'amour et Béatrice» d'Alexandre Cingria, emprunté au Musée d'Art de Genève, deux

pièces assez peu colorées de Marcel Poncet (église protestante de Schlieren), des ensembles de Charles Hindenlang et Otto Staiger qui, pour une certaine nudité, des polychromies un peu dures, nous ont moins séduits que le magistral ensemble de Hans Stocker.

On nous pardonnera de nous être livrés à une telle énumération qui n'est pas dans nos habitudes. Mais la composition de cet ensemble devant fatalement donner lieu à des critiques et des contestations, il nous a paru utile de donner au lecteur quelques indications précises. Peut-être l'aideront-elles à se faire une opinion. Quant à nous, nous avons donné la nôtre.

G. Px.

Vieira da Silva

Galerie Alice Pauli
du 24 avril au 13 juin

Depuis les Paysages urbains qui nous l'ont révélée dans une galerie parisienne voici une quinzaine d'années, Vieira da Silva n'a cessé d'élargir sa place dans le mouvement artistique contemporain, place qui la situe parmi les artistes les plus notoires de notre époque. Commencant en quelque sorte une deuxième carrière à peu près au moment où naissant la deuxième génération de l'art abstrait qui s'affirma tout de suite après la dernière guerre, elle en a, plus encore que suivi, symbolisé la fortune. Un artiste met souvent longtemps à s'accomplir, et l'accident qui marque le départ de sa marche triomphale n'est le plus souvent que le signe extérieur de l'aboutissement d'une longue maturation. Ce fut sans aucun doute le cas de la grande artiste franco-portugaise. La patiente et tenace étude du sujet l'a finalement amenée à en découvrir la réalité seconde et les moyens de lui donner forme, et sont nées alors d'admirables séries de compositions qui, si elles s'inscrivaient dans la ligne de cette inspiration hautement poétique qu'illustra si magistralement Paul Klee, se sont si parfaitement imposées par leur originalité.

La récente exposition de la Galerie Alice Pauli nous a, de cet art souverain, donné un aperçu doublement intéressant en associant les avantages de certaines données rétrospectives à l'esprit irradiant de chaque pièce considérée isolément. De la quarantaine de gouaches, aquarelles, crayons de couleurs, tempéras rassemblés pour la circonstance, des pages de 1951, 1953, 1955, 1958 proposaient d'utiles repères par rapport aux œuvres de ces cinq dernières années. Cela a été l'occasion de souligner l'unité d'une œuvre et l'étendue d'un vocabulaire, la fertilité d'une inspiration telles

qu'en l'absence de toute redite, chaque composition semble être une nouvelle découverte. On a déjà largement défini un peu partout l'art de Vieira da Silva, la vitalité que sert si bien son sens du mouvement et dans laquelle il nous semble reconnaître un effort de synthèse devant la profusion des sensations. Chaque toile, chaque gouache est un renouvellement, mais c'est le même enchevêtrement affairé, l'identique multitude ordonnée comme un ballet des rues de la grande ville, des fenêtres du square ou des brins d'herbe dans le champ, qui constamment nous remet en face du perpetuum mobile de la vie, de l'implacable déplacement du temps qui passe.

Beaucoup de pièces étaient sans titre, mais n'en paraissaient pas moins évocatrices. D'autres précisaient: Trépidation, Colline, Village fantôme. Nous avons beaucoup aimé «Les Gens», une fort belle évocation de foule dans l'espace, qui nous a parue assez inédite. G. Px.

St. Gallen

Dr. Max Kuhn-Stiftung

Kunstmuseum
22. März bis 3. Juli

Der am 3. Januar 1964 im 86. Altersjahr verstorbene Dr. Max Kuhn vermachte dem Kunstmuseum St. Gallen ein Vermögen von über 4 Millionen Franken und seine Sammlung. Seiner Gattin fällt die lebenslängliche Nutznießung am gesamten Nachlaß zu. Das Vermögen ist für den Bau eines neuen oder den Umbau des alten Museums in St. Gallen zu verwenden.

Aus der Sammlung ist eine Auswahl von 42 Gemälden, Plastiken und Zeichnungen ausgestellt und in einem Katalog aufgeführt. Vorerst hatte sich Dr. Kuhn der deutschen Malerei um die Jahrhundertwende zugewandt; sehr bald fand er dann den Zugang zu den Schweizern seiner Generation und zu Ferdinand Hodler. Werke von Cuno Amiet, Giovanni Giacometti und Edouard Vallet gruppieren sich um eine hervorragende Landschaft Ferdinand Hodlers, das Breithorn aus dem Jahre 1911. Auch die Ostschweizer sind besonders schön vertreten.

Durch diese Konzentration auf ein eng begrenztes Gebiet erhält die St. Galler Sammlung einen neuen Schwerpunkt. Die Gruppe schweizerischer Malerei zu Beginn unseres Jahrhunderts wird durch die Dr. Max Kuhn-Stiftung maßgeblich verbessert und geprägt werden. R. H.



Das Kunstmuseum Luzern zeigte im April/Mai die Gemälde-, Gouachen-, Aquarell- und Zeichnungsfolgen «Les Batailles» von Edouard Pignon. – Tuschzeichnung «B 5, 1963»

Willy Fries

Kunstmuseum

4. April bis 18. Mai

Die erste große Gesamtausstellung in St. Gallen veranstaltete der Wattwiler Maler Willy Fries im Jahre 1948; sie zeigte an zentraler Stelle seine Darstellungen biblischer Motive. Die jetzige umfangreiche Schau – sie umfaßte nahezu 120 Arbeiten – begann mit frühesten Aquarellen aus den dreißiger Jahren, zeigt wiederum biblische Themen (zahlreiche Wandbildentwürfe) und vor allem Landschaften aus Jugoslawien und Spanien, dazu Porträts. Um einem weiten Publikum dienlich zu sein und das Verständnis für diese Malerei zu erleichtern, wurden gleichzeitig jeden Sonntag die Filme von Willy Fries «Tanz der letzten Stunde», «Gespräch Herbert Gröger – Willy Fries» und «Gib uns Frieden» gezeigt. Im sorgfältig ausgestatteten Katalog finden wir weiterhin die peinlich genauen Angaben der erfolgreichen Verkaufsträge sowie das Verzeichnis der Schriften über sein Schaffen, das nahezu 20 Buchpublikationen umfaßt.

Die Malerei von Willy Fries drang in den Raum der schweizerischen Kunst, und der Stimmen sind viele, die sie, wenigstens auf dem Gebiet der protestantisch-kirchlichen Kunst, als eine der wesentlichsten Leistungen befürworten und bestrebt sind, sie zu verbreiten. Dafür hat auch die ausgedehnte Selbstpropaganda, unter anderem durch Film, Vorträge, Publikationen, Fernsehen und Radio, zu dienen. Diesen hohen Ansprüchen gemäß hat sich die Kritik mit dem Werk auseinanderzusetzen.

Eine Reihe Aquarelle aus der Anfangszeit der malerischen Tätigkeit, vom Kielwasser des deutschen Expressionismus erregt, leitet als Epigonenkunst zur umfangreichen Hauptarbeit der folgen-

den Jahrzehnte über, die durch manch beachtliche Fertigkeiten Bildvisionen von meist bengalisch-süßlicher Farbigkeit (südliche Landschaften – schön wie der Schmuck köstlicher Praliné-Schachteln), ein geschickt getarntes Umherirren in den Stilen der Peintres naïfs, der neuen Gegenständlichkeit eines das Körperliche überbetonenden Naturalismus und selbst des Pleinairismus, gekennzeichnet ist. Das schließt nicht aus, daß hie und da in Bildern Stellen zu finden sind, die malerische Qualitäten aufweisen. Sie wirken wie Goldkörnchen im Sand am Meer. Den verschiedenen Porträts eignet eine gewisse Sicherheit in der Erfassung des Charakteristischen, doch gehen sie nicht über eine Berichterstattung hinaus. Sie hören da auf, wo die künstlerische Gestaltung beginnen sollte.

Die Darstellungen biblischer Themen wollen aufrufen, anklagen, aufrütteln und mahnen. Dazu projiziert Herbert Gröger in der Katalogeinleitung die schönen Worte ins Werk: «Willy Fries will mit seiner Kunst auch auf die Menschen einwirken und pflegt deshalb – fern aller egozentrischen Versponnenheit – eine Anschaulichkeit, die weitgehend allgemeingültig erscheint. Durch die klare Gestaltung seiner Motive wird er vom Betrachter verstanden. Gleichzeitig aber hebt er jedes Thema über die mehr oder weniger banale Wirklichkeit auf eine höhere Ebene empor, eben auf die Ebene eines ethischen Bekenntnisses, das uns alle angeht. Und hierin liegt vor allem die Bedeutung des Malers begründet. Aus seinem Bekenntnis zu jenem Höheren, dem die Sehnsucht jedes Menschen in irgendeiner Weise gilt, erwächst auch für uns ein reicheres Erlebnis und eine reichere Erlebnismöglichkeit.»

Die biblischen Darstellungen sind von drei Pfeilern getragen: Entwertung des Menschen, Martyrium und Erlösung. Mit unglaublicher Sorgfalt sind die Szenen der Brutalität gemalt. Man darf sich nicht an diesen Darstellungen menschlicher Grausamkeit stoßen; alte und gegenwärtige Künstler haben sie immer wieder und oft mit gewaltiger Eindringlichkeit zu gestalten vermocht. Was hier aber auffällt, ist die Primitivität, die geistige Distanzlosigkeit, die aus den Bildern spricht. Andere Bilder wollen von Demut, Duldung und Erlösung künden, doch ohne zu überzeugen. Eine innere Leere umgibt alles Geschehen; darüber hinweg kann auch die ganze Aufmachung mitsamt der seltensamen Vereinigung von naturalistisch getreuen Wiedergaben der Toggenburger Landschaft mit Gestalten in den immer wiederkehrenden Schaumgummigewändern einer «zeitlosen» Konfektion nicht hinwegtäuschen. Die Menschen dieser biblischen Darstellungen, wie auch diejenigen in Alltagsbildern von

Fries, sind nicht in der Wirklichkeit geschaut, sind in ihren Posen erstarrt, ohne echte Tragik und ohne echtes Glück – konstruierte Gebilde, aus denen keinerlei Liebe zum Mitmenschen spricht. Zum Ankläger und Mahner ist aber nur der berufen, der liebend sich um die Menschheit sorgt.

F. Sch.

Solothurn

Cuno Amiet

Galerie Bernard

3. April bis 5. Mai

In dieser Ausstellung gab es nichts Spektakuläres. Sie umfaßte ausschließlich Studien – Ölskizzen, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen – zur «Obsternte», zum Triptychon «Die Wahrheit», 1913 (ursprünglich für die Loggia des Zürcher Kunsthhauses geschaffen, heute als Depositum eines Kunstfreundes im Museum Solothurn), und zum Zyklus «Jungbrunnen» (für die Loggia ausgeführt). Zudem wurden im Nachlaß neu aufgefundene, wohl im Zusammenhang mit einem Wettbewerb der Zeitschrift «Jugend» 1896 entstandene Arbeiten erstmals ausgestellt.

Die Art der Ausstellung bot eine Ergänzung zur Vorstellung von Amiets Arbeitsweise. Wenn man – besonders bei einem Betreten des sehr gepflegten großen Ateliers in der Oschwand – den Eindruck eines seiner Meisterschaft sehr bewußten Malers hatte, der Bild an Bild in einem Guß malt, so öffnete sich in dieser Ausstellung eine neue Sicht. Man begegnete einem Amiet, der die Konzeption eines Werkes und das Detail in unzähligen Studien erarbeitete. Das einzelne ausgestellte Stück konnte wenig Wichtigkeit im Werke Amiets beanspruchen; die Bedeutung der Ausstellung lag darin, daß man einen wertvollen neuen Aspekt vom Schaffen Cuno Amiets gewinnen konnte.

a. k.

Zürich

Manfred Kage:

Polychromatische Variationen

Bildgestaltung mit Hilfe von Kristalloptik
Kunstgewerbemuseum

3. April bis 3. Mai

«Bilder» sind auf sehr verschiedenartige Weise hervorzubringen. Manfred Kage bedient sich der Möglichkeiten, welche die Verbindung von Kristallographie und Chemie mit sich bringt, und das techni-

sche Medium, mit dem er arbeitet, ist das Mikroskop, das uns die dem bloßen Auge unsichtbaren Strukturen zeigt. Durch bestimmte Einwirkungen, vor allem durch Wärmeveränderungen, kann der Mensch Bewegungsvorgänge in den Kristallstrukturen hervorbringen, die Formveränderungen zur Folge haben. Sie sind optisch ungemein wirkungs- und eindrucksvoll, weil von ihnen zugleich etwas Elementares, Urweltliches und hohes Raffinement ausgeht. Natur unter Einwirkung des Menschen, dessen Wissen und Kombinieren einsetzt, und auch dessen Lebensatem, denn der Lenker der Vorgänge benützt auch (wörtlich) seinen Atem, indem er wie ein Glasbläser durch seinen Hauch die Bewegungsvorgänge bewirkt. Wenigstens zum Teil, denn chemische Prozesse sind primär beteiligt. So entstehen partiell willentliche Formbildungen und Formspiele. Auf dieser Grundlage gelangt Kage zu «stehenden» Bildern, indem er die Vorgänge doppelt fixiert. Einmal durch einen Bremsvorgang gleichsam, der die Vorgänge stoppt, und dann durch ein neues, von der Ciba, Basel, entwickeltes farbiges Aufnahmeverfahren. Das Ergebnis sind – in der Ausstellung – große Bildtafeln, die uns die optisch gefrorenen Vorgänge aufzeigen. Unerhörte Farben, eine merkwürdige Formenwelt von einer seltsamen optischen Penetranz. Wieso? Vielleicht infolge des Interruptus, der bei einem solchen Verfahren den organischen Vorgang stoppt? Auf jeden Fall sehen wir uns vor starren Gebilden, von denen etwas Bedrohliches ausgeht. Auch in bezug auf die Farben und ihre gegenseitige Influenz.

Bildgestaltung? Ja – indem das vorliegende Resultat, das kein Endergebnis, sondern ein Einschnitt, eine Partial-Isolation ist, ein optisch auffaßbares «Bild» ergibt. Nein – indem es kein geschaffenes Bild ist, das aus dem Nichts entsteht, also kein Kunst-Bild, dessen Wesen eben darin besteht, daß es aus einem Nichts hervortritt, umschwebt von der Freiheit dessen, der es schafft. H.C.

Johannes Itten – Camille Graeser
Kunsthau
19. April bis 20. Mai

Eine Doppelausstellung, aus zwei kompletten Einzelausstellungen bestehend, die sich in mancher Beziehung ergänzen: im Ernst der künstlerischen Persönlichkeiten, in der jeder Äußerlichkeit abholden Intensität des Durchschaffens und Durchdenkens der bildnerischen Probleme, in der Person des Lehrers, der auf beider Jugendentwicklung und Werden des künstlerischen Charakters

einwirkte: des in den ersten Jahrzehnten unsres Jahrhunderts in Stuttgart wirkenden Adolf Hölzel, bei dem Malen und Denken eines gewesen ist. Itten wie Graeser stehen mitten in den Kunstproblemen der Zeit, individuell reagierend und zugleich vom großen Anonymen getragen. Zwei Beispiele für die Bedeutung und das Niveau der schweizerischen Kunst im internationalen Feld.

Itten – daß er zu den bedeutenden Theoretikern und Pädagogen der modernen Kunst zählt, ist zu bekannt, als daß hier darüber geredet werden müßte – besitzt eine feurige, geistig höchst intensive Natur und ist zugleich ein Naturbursche. Was er ergreift, wird heiß, strahlt aus und hat immer wieder zu steigen: hier ist ein ursprünglicher Maler eigener Art am Werk, der Gestalt schafft und Beiträge leistet. Die Ausstellung setzte mit einem großen Ensemble aus dem ersten Kapitel des Ittenschen Schaffens ein. Zwei Phasen: die Stuttgarter Jahre von 1914 bis 1916 in der Nähe Hölzels und die Wiener Zeit bis zum Eintritt als Weimarer Bauhausmeister 1920. Der Beginn in Stuttgart zeigt den Weg vom expressiven Sezessionismus zur Abstraktion, von der Peinture zur Komposition, die rau, aber eindrucksvoll und überzeugend ist. Itten erscheint im frühen abstrakten Expressionismus dem Futurismus eines Russolo nahe. Keine Valeurs, sondern eine von Geheimnis umwitterte Malerei, in der sich die Explosivkräfte der damaligen Zeit spiegeln. Geometrisches steht neben bewußt Chaotischem, Statisches neben Leidenschaftlichem, Feuer der Farbe neben Strenge der Form. In den Wiener Jahren bemächtigt sich Itten in neuer Weise der menschlichen Gestalt, die er dynamisiert und dämonisiert. Neben Ölbildern stehen Lithographien, Farbstiftzeichnungen und Sepiablätter, die zu den klassischen Beispielen des Expressionismus zählen. Man versteht, daß Adolf Loos dem jungen Schweizer in Wien zu einer Ausstellung verhalf und daß Gropius ihn als Prototyp neuer Kunst ans Bauhaus berief.

Der stillere Weg, auf den sich Itten nach dieser stürmischen Ouvertüre begab, war in der Ausstellung durch das bekannte Kinderbild von 1921/22 repräsentiert, halb trecentistisch, halb nazarenisch und doch zeitnah. Es belegt Ittens Auseinandersetzung mit der Strömung der Neuen Sachlichkeit, die ein Versuch war, sich nach der Frühphase des abstrakten Expressionismus wieder dem Gegenstand zu nähern. Zugleich ist das

strenge, in seinem Wesen unwirkliche Bild ein Niederschlag von Ittens (gesunder) Beschäftigung mit Werken alter Kunst, eine völlig andere, aber doch eine Analogie zu den gleichen Versuchen Picassos in jüngerer und jüngster Zeit. Mit Ittens Bauhaus-Zeit setzt bei ihm eine teilweise unter ostasiatischen Auspizien stehende Entwicklung ein, die – obwohl sie oder vielleicht weil sie so gar nicht provokativ ist – nur schwer verstanden wird. Während sich in der Welt der Kunst alle Arten ungegenständlicher Bildgestaltung in voller Breite verwirklichen – eine absichtlich gewählte paradoxe Formulierung! –, beginnt sich Itten mit bildnerischer Gegenständlichkeit zu befassen. Heute, im Abstand von Jahrzehnten, sieht man, daß er einfach seiner Natur folgte und eine Durchdringung von Naturnähe und abstrakter Struktur suchte. So entsteht Landschaftliches, Stillleben, Figurales, in dem sich Eindrücke abzeichnen, die Itten von Juan Gris, Meyer-Amden, ja auch von Dufy, von Klee empfangen hat. In der Ausstellung war diese Schaffensperiode Ittens mit ausgezeichneten Beispielen vertreten, vom spontan schöpferischen Bild bis zum Experiment, das abgebrochen wird. Meistens fesselnd, oft – wie zum Beispiel bei Landschaftsbildern, deren Pendel vom Naturnahen bis zu höchst phantasievoller Abstraktion schwingt – neue Möglichkeiten künstlerischer Aussage aufzeigend. Immer aber ist er, was manchmal auf den ersten Blick hart erscheinen mag, voll von innerem Vibrato; das Feuer ist sichtbar, das im Inneren Ittens brennt. Auch in den im strukturellen Aufbau streng geometrischen, der konkreten Kunst nahestehenden Bildern aus den letzten Jahren. In den großen Zügen gebaut, konstruiert. Und dann ergießt sich in die feste Struktur das freie Leben der Farbe; im umfriedeten Quadrat oder Rechteck oder in der offenen linearen Struktur. Das Resultat ist künstlerische Zusammenfassung, Synthese von denkerischer Vorstellung und freier Intuition. Auch Provokatorisches tritt hervor: im großformatigen «Frühsommerlicht» von 1963, mit ungemischten Farben in neoimpressionistischer Technik gemalt, in so gar nicht «wohlgetöntem» Farbklang, aber ungemein lebendig vom Ganzen bis zum kleinsten Detail, und plötzlich ein Bild, das man nicht so leicht vergißt. Daß dieses große malerische Œuvre neben oder, wie man fast sagen könnte, unter einer kontinuierlichen pädagogischen Tätigkeit entstanden ist, ist schon ein Beweis der Substanzfülle, aus der es hervortritt. In der europäischen Kunst unsrer Zeit ein Phänomen für sich.

Graeser – 1892 geboren, gehört der gleichen Generation an wie Itten. Und wie bei diesem hat sich die Jugendentwick-

lung in Stuttgart im Umkreis von Hölzel abgespielt, nachdem ein Kontakt mit dem «Sturm»-Kreis in Berlin Graesers künstlerisches Gesichtsfeld weit geöffnet hatte. So hat Graeser früh die neuen Gebiete der Kunst betreten. Mit großer Intensität, brennend auch er, aber nach innen gerichtet.

Seine Ausstellung begann skizzenhaft mit Fragmenten eines fast völlig verschwundenen Frühwerks. Landschaften, kleine Bildnisse, räumliche Skizzen, in denen mehr und mehr die Betonung des Strukturellen hervortritt. Auf diese Anfänge folgt eine Pause, weil Graeser unter der Bedrohung durch das Naziregime fast sein ganzes frühes Œuvre zerstört hat.

Mit Werken aus dem Jahr 1938 setzte die Ausstellung wieder ein. Graeser ist 1933 in die Schweiz zurückgekehrt und hat in stiller Arbeit Anschluß an den Kreis der Künstlergruppe «Allianz» gefunden. Seine Bildsprache entwickelt sich von verschiedenen Quellen aus: vom vereinfachten synthetischen Kubismus aus, von der Flächigkeit Arps und auf Grund einer, wenn es erlaubt ist zu sagen, surrealistischen, phantasiegeborenen Geometrie. So einfach die Formelemente im einzelnen, so sublim ihre Gestalt. Linealgerade Umrisswechseln mit länglich geschwungenen Kurven; die Farben, flächige Monochromie schon hier, sind hell im Gesamtklang mit tief dunklen Akzenten. Die Komposition gespannt und zugleich entspannt. Ein Bild wie die «Gestoppte Rotation» von 1943 – man darf sich hier wie auch später am überspitzten Bildtitel nicht stoßen – gehört zu den Meisterwerken, die in jener Zeit im Feld der exakten und doch ungemein belebten Malerei entstanden ist. Hell, bestimmt, heiter und voller optischer und geistiger Anregung. Wenn man sich in die Schrägbalkenbilder eingesehen hat, die für die nächste Entwicklungsphase Graesers bezeichnend sind, enthüllt sich eine entsprechende Lebendigkeit: im Ablauf der Form und der Farbe, in der flächigen Schichtung der Bildelemente, in der Türmung der Quadrate und Rechtecke, im hellen Glanz der weißgrau getönten Grundfläche, auf der sich das ganze Bildspiel vollzieht. In der nächsten Phase eliminiert Graeser die Schräge. Die Bilder beruhen auf dem Wechselspiel von Horizontal und Vertikal, das in reichen, aber einfachen Abläufen sich abspielt. Jetzt spricht die Frontalität der Rechtecke und Quadrate, die sich mit außerordentlicher Intensität vor dem Betrachter aufbauen. Wie Zeichen einer exakten Geisteswelt, wie Signale, die den Menschen an den tiefen Sinn des einfach und in seiner Einfachheit großartig Gedachten mahnen. Immer unter Einbeziehung des Helles, einer inneren Buntheit, einer blu-

menhaften Geometrie. Enthüllt sich dies, so erkennt man die breite Gefühlsskala, die das Bilddenken durchfließt, indem sie die Differenzierung der monochromen Flächen bestimmt. Alles spielt sich zunächst in der Fläche ab. Aber der Raum ist unsichtbar da und trägt die Bildelemente, die sich zu Tongefügen verbinden. Einer der Höhepunkte dieser Schaffensphase Graesers ist das Aluminiumrelief, das sich im Verwaltungsgebäude der AIAG in Zürich befindet. In der Ausstellung vermittelte das Modell dieses Reliefs einen der großen und – es sei einfach gesagt – schönen Eindrücke dieses im Gefüge geometrischer Formen beschlossenen Bildlebens.

Bei den Arbeiten aus Graesers jüngster Schaffensperiode geht die Aussonderung, die keine Vereinfachung, sondern zunächst eine Sublimierung ist, weiter. Die Horizontale bestreitet das Bildfeld; die Vertikale ist nur noch durch die Seitenkanten des Bildrahmens präsent. In noch stärkerem Maß sind für den Betrachter die Bildvorgänge nachvollziehbar. Mit dem Maler befindet er sich inmitten der Flächenproportionen, die zugleich Farbproportionen sind; mit ihm gleitet er über die horizontalen Streifen und lebt in den wechselnden Verhältnissen von Flächenausdehnung und ruhig gezogener waagrechter Bahn. Er sieht sich von der Sensibilität, der freundlichen Strenge, von der Heiterkeit und inneren Höflichkeit – man verstehe, was gemeint ist – getragen.

In solchen Zusammenhängen scheinen uns Sinn und Leben der Malerei Graesers beschlossen zu liegen. Nicht, daß alles die gleich starke Resonanz hervorruft. So erscheinen uns manche der letzten Streifenbilder problematisch. Aber über dem ganzen Œuvre Graesers liegt, abgesehen von dem stets überblickbaren und anregenden Denkspiel, der Hauch der Natürlichkeit, im Grunde stets das Wissen um die Grenzen, in denen sich ein Bild bewegen kann. Die Welt der Geometrie, die den Menschen, seitdem er lebt, fasziniert und auch geschreckt hat – hier zeigt sie die humane Seite, die die künstlerische Phantasie in Bewegung setzt.

H.C.

Max Kämpf – Peter Moilliet – Julie Schätzle

*Galerie Läubli
22. April bis 16. Mai*

Die drei Künstler, die gemeinsam ausstellten, gehören zu der Basler «Gruppe 48». Max Kämpf war mit einem Werkbestand von knapp zwei Dutzend Gemälden und einer größeren Zahl Zeichnungen vertreten. Die Gestalt der zwischen die

Wände eines Zimmers gestellten Menschen scheint ihnen aus dem umgebenden Raum zuzufießen; sie sind vom Schicksal geprägt; die Umrisslinien tasten sich aus dem Grau des Bildgrundes hervor.

Peter Moilliets Plastiken vereinigen Strenge und Straffheit klar umrissener, bereinigter Form mit einem leichten, sanften Fließen der Linien und der die Körper begrenzenden Flächen. Diese Form ist aber den Körpern und Porträtköpfen nicht von außen auferlegt; sie ist in einem ausgezeichneten Sinne der Ausdruck der ihrer Gestalt mitgegebenen Kraft. Das Volumen scheint daher von innen her gespannt, ist trotzdem aber von befreiender Freundlichkeit umspielt. Der leichte Fluß geschwelliger Umrisslinien entartet nirgends zur bloßen Lieblichkeit; die Formen werden gehalten von jenem sanften Zwang, welcher das Klassische charakterisiert.

Julie Schätzle kehrt mit besonderer Liebe zu Szenen aus Kinderleben und Märchen zurück. Es bilden sich in gelöster Ordnung Gruppen und Reigen spielender und sich tummelnder Kinder, und trotz der detailreichen und erzählfreudig vortragenen Szenen wirken sie wie aus der Wirklichkeit entrückt. Die zu Gruppen vereinigten Kinder gewähren sich Schutz und Beistand. Die Komposition ist lückenlos geschlossen, und eines findet Halt am andern. Die Formen bieten sich offen dar; sonniges Licht und traumerfüllte Dämmerung durchdringen, durchwachsen sich, so daß sich allem eine belebende Vibration mitteilt. Die vom nüchternen Verstand gezogenen Grenzen zwischen Gegenwärtigem und Vergangenen, zwischen Märchen und Wirklichkeit werden ausgelöscht. Es sind echte, unverkrampfte Bilder, ohne forciertes Raffinement, von überlegener Komposition gesichert.

P.W.

Nelly Bär – Rudolf Zender

*Orell Füssli
25. April bis 23. Mai*

Die Verbindung der Aquarelle Rudolf Zenders mit den Bronzen Nelly Bärs in den lichten Galerieräumen der Buchhandlung Orell Füssli ergab ein wunderschön ausgeglichenes und lebendiges Ensemble. In Zenders Schaffen ist das Aquarell während der letzten Jahre zu immer größerer Bedeutung gelangt; in den letzten Monaten hat er sich seiner ausschließlich bedient, und so bedeutete die Konzentration dieser Ausstellung auf die Malereien in Wasserfarben keine Beschränkung. Im Gegenteil, Zenders künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten haben eine starke Ausweitung er-



1



2

1
Rudolf Zender, Dans le bistrot. Aquarell

2
Nelly Bär, Kleinplastiken. Bronze
Photos: Walter Dräyer, Zürich

fahren. War er bisher durch die Notwendigkeit, die Staffelei an einem ruhigen Ort aufzustellen, an bestimmte Punkte der Pariser Stadtlandschaft gebunden gewesen: Brücken, Parks, stille Quais und das Terrain vague, so haben sich ihm nun neue Motivgruppen erschlossen, vor allem auch die Szenen im Innenraum, im Café, im Bistrot, im Aktsaal.

Der Ertrag dieser Bewegungsfreiheit wird auch im künstlerischen Charakter unmittelbar anschaulich, in einer Fülle neuer Kompositionsideen, in der Spontaneität der Pinselschrift, in der Farbe, die – vergleichbar einem Musikinstrument – noch schneller und leichter anzusprechen imstande ist. Dabei hat Zenders Malerei nichts von ihren alten Qualitäten der Valeurempfindlichkeit und des Sinnes für die Erlebnisdichte einer Architektur, einer Landschaft, einer Szene aufgegeben.

Auch Nelly Bär ist zu einer neuen künstlerischen Freiheit gelangt. In ihren Kleinbronzen – Stehenden, Tanzenden, Ge-

henden – scheinen alle Mühen des Handwerks überwunden. Leicht und mit geistreicher Kürze sind die gleitenden und raumfassenden Bewegungsmotive erfaßt. Da bietet sich das reine Schauvergnügen, das aus der beschwingten Anwendung einer echten plastischen Begabung hervorgeht, und von hier aus findet der Betrachter den schönsten Zugang zu den spürbarer erarbeiteten wenig unterlebensgroßen Figuren, zu der an Aktzeichnungen von Auberjonois erinnernden Schmalgliedrigkeit und Liniensensibilität dieser gewächshaft aufstrebenden Mädchengestalten.

h. k.

Bernhard Luginbühl

Galerie Renée Ziegler
3. April bis 25. April

Beispiel der großen Vorteile einer Ausstellung, die sich auf wenige Werke beschränkt. Optisch Luft – man kann sich bewegen, ohne bei jedem Schritt zur Auseinandersetzung gedrängt zu sein; es gibt Pausen. Um so stärker die Wirkung und das Gespräch mit dem einzelnen Werk; im ganzen waren es noch keine zehn Skulpturen mittleren und kleineren Formates, ergänzt durch ein paar Zeichnungen und Radierungen.

Bei Luginbühls Eisenplastiken glaubt man den Entstehungsprozeß zu hören: Schmieden, Schweißen, Schrauben, Feilen. Der Mensch, der arbeitet und etwas hervorbringt. Darin liegt einer der großen Reize und ein Teil der Aussage dieser Werke. Der Improvisation des Schaffensvorganges geht aber die vorstellungsmäßige Konzeption voraus. Ein Skizzenbuch und freie Zeichnungen gaben Einblick in die Konzeption, die im Grund bildmäßig, nicht – im üblichen Sinn – plastisch ist. Aus der flächenhaften Zeichnung, aus graphischen Strukturen ergeben sich die Volumen, das Ineinander- und Übereinandergreifen von gewölbten Flächen, aus denen Zwischenräume entstehen. Funktional und abstrakt zugleich.

Aber die Skulpturen selbst sind ihrem Wesen nach keineswegs abstrakt. Es sind – wie auch die Titel sagen – Wesen. Menschen- und Tiergnomen montierter Artung, wie Picassos berühmte Managerfiguren für Saties Ballett «Parade» montierte Wesen gewesen sind. Behäbige, auf senkrechten Beinen stehende Eisenburschen, die der Bildhauer, der die Natur kennt, mit Witz und Phantasie von der Natur abgeleitet hat, von der Natur plus Traumbild. Als ob Archetypen vor uns erscheinen würden.

Roboter? Entseelt? Keineswegs, denn sie sind im Grunde freundlich, trotz des eisenfresserischen Anstriches, den sie

sich geben. Gefährlich nur, wenn sie zur Schablone würden. Entseelt auch deshalb nicht, weil zum Anthropomorphen ein sehr sublimes Spiel von freiem Raum- und Volumenspiel tritt, das in der kleinplastischen Fassung des «Strahlers» (1960) in der Losgelöstheit von monumentaler Pathetik ein Bild heutiger Schönheit vermittelt.

Die Wiederbegegnung mit den großen Radierungen bestätigte den früher empfundenen Eindruck: daß Luginbühl mit ihnen ausgezeichnete, höchst anregende Werke geschaffen hat, vor denen man hofft, daß Weiteres an reiner Zeichnung entstehe.

H.C.

Wolf Barth

Galerie Palette
11. April bis 6. Mai

Die Übersicht, die Wolf Barth über sein jüngstes Schaffen gibt, zeigt, daß seine Malerei nach einer Phase der Auflösung wieder konsistent geworden ist und in mancher Beziehung wieder den Anschluß an die frühere, schwere, ernste Bildformung aufnimmt. Der frühere Auflösungsprozeß, von dem etwas Künstliches ausging, ist überwunden zugunsten einer überlegenen, aber stillen, nach innen gerichteten Malerei. Es erscheint dadurch eine neue Geschlossenheit mit einem Anflug düsterer Größe.

Es ist gute Malerei. Nicht im Sinne valeurmäßiger Differenzierung, sondern in der Konsistenz der Farbmaterie, die in den großen Flächen Tiefe besitzt, und im Farbauftrag, der mit großer Sorgfalt und zugleich mit Kraft und Bestimmtheit erfolgt. Die Bilder bauen sich aus dem Kontrast von großen Flächenpartien auf, in belebter (nicht exakter) Monochromie, in Durchbrechungen, Aufhellungen, die wie Ausblicke nach anderen Dimensionen wirken. Die Farbtonung ist sonor, das heißt, sie beruht auch in den Helligkeiten auf tiefen Frequenzen unter Vermeidung des Grelles. An einigen Stellen scheinen Anspielungen an Gegenständliches aufzutauchen: an Rahmen, an Teile von Stühlen (wenn ich richtig sehe), an Vorhänge. Interessant zu sehen, daß die Bildprinzipien der Ölbilder sich in einigen kleinen Gouachen, die vorzüglich sind, besonders stark konzentrieren. Neben den flächenhaften, mehr dunklen Bildern stehen neue Versuche Wolf Barths mit parallelgeführten hellen, wimpelartigen Bändern auf weißem Grund. Regellos geführt, aber unter starken, organischen Impulsen stehend. Seltsam, wie in der gegenstandslosen Darstellung immer wieder neue Bildelemente und -methoden erscheinen. Beweis ihrer Unererschöpflichkeit.

H.C.

**Oscar Wiggli – Sonja Sekula –
Roger Vieillard**

Gimpel & Hanover Galerie

14. April bis 12. Mai

Die Galerie zeigte eine Kollektion von Eisen- und Bronzeskulpturen und dazu einige Werkzeichnungen von Oscar Wiggli, die seit 1959 entstanden sind: schalen- und muschelartige Gebilde, hochgereckt auf dünner Stange, welche einen inneren Bezirk aussondern und diesen gegen den Außenraum abschirmen. Schneidende, in die Senkrechte gehaltene Platten sind in Frontstellung; waagrecht ausgespannte Flügel setzen sich von ihnen ab und halten das Gehäuse in der Schwebe. Krallenartig ausgebildete Bleche greifen über andere Teile hinweg. An den Werkzeichnungen ließ sich ablesen, daß sich Wölbungen und Öffnungen in genau bestimmten Distanzen folgen und, was als schalig dünnes Material in Erscheinung tritt, genau jene Stelle einnimmt, wo sich die Kurven, Leitlinien, Vektoren und Tangenten treffen, welche Intensität und Richtung der von einem Zentrum ausgehenden Kräfte bezeichnen. Die Teile, welche da in scheinbar losem Zusammenhang zueinander stehen, gliedern nach strengem Gesetz den Raum; sie bilden Kammern und Durchlässe verschiedener Öffnung, glocken- oder kopfförmige Gehäuse: ein erregendes Wechselspiel von Enge und Weite, von schmiegsamer Wölbung und entschiedenem Schnitt. Collagen und Aquarelle von Sonja Sekula (1918–1963) wurden zu wiederholten Malen in Zürich gezeigt; der Katalog verzeichnet die Teilnahme an vielen Ausstellungen in Frankreich und den Vereinigten Staaten. Die Ölbilder und Gouachen, die Collagen mit Sand und grobem Papier, die Aquarelle und Tuschezeichnungen tragen zum Teil ihr besonderes Anliegen bezeichnende Titel: «Méditations sur la vie», «Since yesterday», «Yellow life document». Es sind Fragen, Anrufe, Versuche, eine wahrgenommene Veränderung in dem Strom, der das Leben trägt und wo sich Wasser der Tiefe mit solchen der Oberfläche mischen, zu benennen. Das Leben auf Wahrhaftigkeit zu prüfen, indem es von ganz nahe betrachtet wird, ist Absicht dieser Blätter und Gemälde. Und sie verdienen es, von ganz nahe besehen zu werden. Krusten aus körnigem Sand sind gegen grob gefaltetes oder zerknülltes Papier gehalten. Gesammelte Stille geht von ihnen aus; wie eine Sanduhr geben sie, unbeirrbar wie der Fluß der Zeit, eine Form nach der andern frei. «Raum-Stunde» heißt eines der Gemälde: eine Betrachtung über das Verrinnen der Zeit in der Tiefe des Gedächtnisses. «Reliefs gravés» nennt der Franzose

Roger Vieillard seine kleinen Tafeln, wo aus einer Art Gips subtile Formen, Strichknäuel, aufs feinste gearbeitete Flächen und Bänderungen herausgearbeitet sind. Da körperhafte Gebilde auf Sockeln diesen Zeichnungen und Flächenteilungen Rückhalt gaben, trat neben das Zarte ihrer Form etwas eigentümlich Konsistentes. Das Immaterielle der Zeichnung wird mit der Festigkeit der Reliefplatte verbunden. P.W.

Rolf Dürig

Galerie Chichio Haller

20. April bis 15. Mai

Wenn Rolf Dürig tropische Landschaften malt, so geht es ihm nicht darum, die Fülle der Farben, ihre Glut und mit schrillen Zusammenstößen ihre Bewegung zu dramatisieren. Das Bild soll auch nicht an der bunten Pracht exotischer Landschaft sein Bewenden haben. Wenn er tropische Pflanzen, Reisfelder in Thailand, indische Tempelstädte malt, so sucht er der Weisheit des Ostens, für welche die Lotosblüte Sinnbild ist, Ausdruck zu geben. Dem Wuchs der Pflanze, dem Emporwachsen des Stengels und der Entfaltung zur vollkommenen Blüte gilt sein Augenmerk. Er gibt den Gewächsen darum kräftige, klare Konturen und ordnet entschieden Stengel, Blattwerk und Blüte. Menschliches Antlitz und Pflanze durchdringen sich; die allmächtige Natur, welche Himmel und Erde belebt und in allem atmet, was geschaffen ist, ist Geist. Darum setzt Dürig alles Sichtbare in einen einheitlichen Farbgrund; der «Schlafende Buddha» ist in ein leuchtendes Rot getaucht. P.W.

Geneviève Asse

Galerie Charles Lienhard

14. April bis 15. Mai

Dieses Mal hatte Lienhard seine Räume der 1923 geborenen Bretonin Geneviève Asse geöffnet, die in der Schweiz nicht und auch in Paris weniger bekannt ist. Mit seiner Wahl hat Lienhard sein Sensorium für Originalität und Qualität wieder einmal unter Beweis gestellt. Was man von den Werken der Malerin sah, waren wie hingehauchte Farbnebel, zart, dicht, schwebend, an manchen Stellen sich zu stärkerer Konzentration steigend. In diesen Crescendi ist eine natürliche kompositorische Fähigkeit zu verspüren; die Farb-Aufwallungen stehen in bildlichen Zusammenhängen, mit denen die verschwimmenden Umrisse ineinander greifen. Die Erinnerung an Turner kommt einem in den Sinn, auch an den

späten Monet, obwohl die Farbschleier, mit denen die Malerin die Bildfläche überzieht, wie dünner, farbiger Rauch geworden sind.

Zum mindesten in dem, was man hier von Geneviève Asse sah, war eine echte und sehr sensible Natur zu verspüren. Ein kleiner, ein sehr spezieller Radius, aber bildliche Ergebnisse von großem Reiz; wären die Formate etwas kleiner, so würde man sagen Miniaturen, die den Augensinn sehr anregen und erfreuen. H.C.

Bücher

**knaurs lexikon der modernen
architektur**

*Herausgegeben von Gerd Hatje
312 Seiten mit 440 Abbildungen
Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur
Nachf., München 1963. Fr. 22,85*

Ein sehr brauchbares Handbuch, gut konzipiert in der Verteilung der zum Teil sehr ausführlichen, dann wieder übermäßig kurzen Monographien einzelner Architekten, mit Überblicken über den Stand der modernen Architektur einzelner Länder und interessanten, gut durchgearbeiteten Artikeln über die verschiedenen Strömungen, über Kategorien des heutigen Bauens und auch über technische Methoden, die heute zur Anwendung gelangen. Dem lexikalischen Teil geht eine Betrachtung über Entwicklung und Wege der modernen Architektur von Wolfgang Pehnt voraus, der die redaktionelle Bearbeitung des Lexikons besorgt hat. Hinter der komprimierten Form dieses Beitrages stecken gründliche Arbeit und persönliche, zum Teil überzeugende Perspektiven. Über einiges wäre zu diskutieren: über die immer noch im Grund prinzipiell negative Beurteilung der Architektur des 19. Jahrhunderts, über die – wie mir scheint – eine Revision im Gange ist, die nicht mehr nur in der konstruktiven Komponente die positive Leistung sieht; über die Frage des Städtebaus dieses Jahrhunderts im besonderen, bei dem Pehnt, fehlurteilend, ein «fast vollkommenes Versagen» glaubt feststellen zu müssen; über die Beurteilung dessen, was zur Zeit des Jugendstils ästhetisch geschätzt wurde, oder über den Funktionalismus, den die hübsche Anekdote von den Studenten Philip Johnsons und deren Beurteilung des Barcelona-Stuhles von Mies van der Rohe doch nur sehr am Rande beleuchtet. Sehr anregend sind Pehnts Bemerkungen über den verdeckten Historismus in der Architektur des 20. Jahr-