

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 56 (1969)
Heft: 3: Kirchen - Kirchengemeindehäuser

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: 26.04.2025

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

Werner Hofmann Direktor der Hamburger Kunsthalle

Zum Nachfolger von Prof. Alfred Hentzen als Leiter der Hamburger Kunsthalle wurde Dr. Werner Hofmann, Direktor des Museums des XX. Jahrhunderts in Wien, bestimmt. Dr. Hofmann, geboren 1928, ist den Lesern des *werk* seit 1953 durch seine fundierten Beiträge über österreichische und internationale Kunst der Gegenwart bekannt wie auch durch viel beachtete Bücher über die moderne Kunst. Die weiteste Verbreitung fanden seine Publikationen «Die Plastik des 20. Jahrhunderts» und «Zeichen und Gestalt – Die Malerei des 20. Jahrhunderts» (Fischer-Bücherei). Unter seiner Leitung zeichneten sich Einrichtung, Ausbau und Ausstellungstätigkeit des Museums des XX. Jahrhunderts durch hohen Qualitätssinn, Orientiertheit und Tatkraft aus und bannten mit einem Mal die Gefahr provinzieller Abkapselung der offiziellen Wiener Kunstpflege. Die Berufung nach Hamburg ist die klarste Bestätigung, wie es dem Wiener Museumsdirektor in wenigen Jahren gelungen ist, seinem Institut einen europäischen Ruf zu schaffen. Für seine neue Aktivität als Fortsetzer der glanzvollen Reihe Lichtwark, Pauli, Heise, Hentzen wünschen wir ihm vollen Erfolg.

H. K.

Nachrufe

Ignaz Epper †

Einer der namhaftesten schweizerischen Expressionisten, Ignaz Epper, der seit 1933 in Ascona lebte, ist am 12. Januar aus dem Leben geschieden. In letzter Zeit war es relativ still um den einst leidenschaftlichen und wegen seiner angriffigen Themata umstrittenen Künstler geworden. Er wurde am 6. Juli 1892 in St. Gallen geboren, war anfänglich Stickerezeichner, arbeitete dann in einer lithographischen Anstalt, doch wandte er sich schon als junger Mann der freien Kunst zu.

In den zwanziger Jahren gehörte er der äußerst regsamen und fast revolutionären Zürcher Künstlergruppe an. Seine Holz- und Linolschnitte wurden berühmt. Er wählte diese Technik, weil sie seiner Empfindungswelt am ehesten entsprach. Epper beschäftigte sich mit sozialen, politischen und zutiefst menschlichen Problemen; er war ein Ankläger im Sinn von Käthe Kollwitz, die einst in Locarno-Monti weilte, wo Eppers künstlerischer Antipode, Robert Schürch, jahrzehntlang wohnte, ohne die deutsche Malerin kennenzulernen. Als Schürch nach Ascona übersiedelte, fanden die beiden so verwandten Künstler nicht so zusammen, wie man es hätte vermuten können.

Epper hatte seine letzten größeren Ausstellungen in Zürich – bei Fredi Knecht (Galerie Obere Zäune) und im Stadthaus – noch vor vier und fünf Jahren. Damals wurden seine Freunde wieder voll Staunen mit Eppers problembeladenen, aber formal völlig ausgeglichenen Bildern konfrontiert. In den Ölbildern führte er dieselbe besessene Hand wie bei den Holzschnitten und Kohlezeichnungen, während die Aquarelle der letzten Jahre von einem für Epper seltsamen,



Ignaz Epper, Selbstbildnis 1925. Holzschnitt

wenn auch melancholischen Lyrismus durchwebt sind.

Auch als Illustrator – zum Teil von Büchern des empfindungsverwandten westschweizerischen Dichters C. F. Ramuz – hat sich Epper einen Namen gemacht. Immer war sein Strich erregt und voller innerer Teilnahme am Geschehen, dem er Gestalt gab. Epper war einer der wenigen Repräsentanten der kurzen expressionistischen Epoche in der Schweizer Kunst. In seiner Haltung und Technik ließ er, der schwerblütige, verschlossene Schweizer, sich in kein nationales Schema einordnen. Seine künstlerische Bedeutung, die sich zeitlich abgrenzen läßt, geht weit über unseren Landesbereich hinaus.

H. N.

Ausstellungen

Basel

André Thomkins. Zeichnungen und Objekte

Galerie Handschin
18. Januar bis 18. Februar

Zu André Thomkins, dem in Essen lebenden Luzerner, gehören Texte, gehört Kalligraphie, zerknitterte Handschrift eines Buchhalters, gehören Bleistifte, weiche und harte, der feine Pinsel aus Marderhaar, das transparente Aquarell, der schlierige Fluß von Lack und – viel Überlieferung: Pop

und Gartenlaube, Minimal Art und Biedermeier, alles inszeniert, alles von Thomkins inszeniert. Der Künstler balanciert sozusagen die Anfechtungen der Tradition, der graphischen wohlverstanden, in eine neue Umgebung. Und diese Umgebung wird für ihn wiederum nur fruchtbar in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, mit den Möglichkeiten aus dem Manierismus, der so oft zur zergliederten Fuge Zuflucht genommen hat, zum Filigran, zum Irrealen, Kleinteiligen, der anstelle der großen Epen lyrische Kontrapunkte setzt und sich darin genügt.

Die Anklänge an Bekanntes, von Parmigianino über Goya und Klee, sind mannigfaltig, die Aufhänger für bittere Urteile, die in die Gastronomie überleitenden Assoziationen vorhanden; aber das alles ist zu bewußt eingesetzt in den winzigen Formaten, unter dem präziösen Rahmenwerk, verleitet zu sehr zur Reflexion, als daß man es mißachten könnte. Erinnerungen an Zahlenmystik und magische Buchstabenreihen, an Gewobenes, Orientalisches schaffen Bezüge zur Kabbalistik venezianischer Prägung, von Giorgione bis zu den Radierungen Tiepolos. Thomkins' Sprache ist wortreich und verwirrend, führt von metaphysischem Ästhetizismus bis zu ästhetisierendem Environment; aber sie schweift nie aus zur Untergrund-Kakophonie, auch dort nicht, wo sie sich das Material aus Autofriedhöfen holt, bei den Objekten. Das meiste liegt bei den Untertönen: leicht ironisierend, sogar leise höhnend, bewußt und bewußt machend.

W. J.

Bern

fis. Das druckgraphische Werk

Kunstmuseum
1. Januar bis 2. März

Gleichzeitig mit dem Erscheinen von Alfred Scheideggers Gesamtkatalog des druckgraphischen Werks von Hans Fischer, 1909–1958 (Verlag Stampfli & Cie., Bern), eröffnete das Berner Kunstmuseum eine Ausstellung dieses Œuvres, 199 Nummern gegenüber 357 bei Scheidegger. Die Ausstellung hält sich an die gleichen technischen Grenzen wie der Werkkatalog: Radierungen und Mischtechnik, Lithographien, Steinradierungen, Holz- und Linolschnitt. Die Illustrationen sind anwesend, soweit es sich um originalgraphische Wiedergaben handelt. Obschon mit dem Verzicht auf die Reproduktionen die Bilderbücher bis auf den «Gestiefelten Kater» wegfielen, entstand ein vollständiger Überblick über das vielseitige graphische Schaffen des Künstlers.

Eine solche umfassende Rechenschaft, zehn Jahre nach dem Tode, erweckt die Frage, welche Teile des Werks lebendig geblieben sind, ob innerhalb des Schaffens eine Differenzierung der inneren Aktualität sich abzeichnet. – Die Ausstellung ruft keiner solchen abgestuften Wertung. Natürlich wird eine technische und menschliche Entwicklung sichtbar. fis ist aber vom ersten Moment – technisch einfachen Holzschnitten aus der Studienzeit an der Kunstgewerbeschule Zürich und in Paris – an präsent. Seine Lieblingsthemen tau-



Hans Fischer, Gardiens de l'inconnu, 1952. Tuschzeichnung zu der Lithographie von 1955
Photo: H. Wullschlegler

chen schon um 1933 auf. Von 1937 ab ist der Fisch-Stil völlig ausgebildet.

Und dieser Stil selbst hat keine Patina angesetzt. An Klee, vielleicht auch an Dufy geschult, ist er immer auf Konzentration der technischen Mittel bedacht: den Strich als Bedeutungsträger, die Punktsaat, die durchsichtige Textur. Fischers Lieblingstechnik ist darum die feine Steingravur, positiv oder negativ gedruckt. Sein Auszug aus dem Erscheinungsbild ist so reinlich und so charakteristisch wie das Skelett eines Kleintiers, das in einem Ameisenhaufen gelegen hat. Dem scheint die Lust an Gekitzel, die graphische Spielfreude zu widersprechen, die überall durchbricht. Beim genaueren Hinsehen ist auch im übermütigsten Blatt jede Linie sinnvoll, hat selbst das skizzierende Stricheln Aussagewert. Neben dem Zug zum dichten Gespinnst zeichnet sich immer wieder das Streben nach höchster Konzentration, nach dem kalligraphisch hingeschriebenen Linienzug ab. Ein Äußerstes erreichen in dieser Hinsicht die Gravuren zu den Fabeln La Fontaines, ohne daß sie deswegen den Reiz einer scheinbar spielerischen Improvisation aufgeben.

Die Ausstellung ist nur für das Früh- und das Spätwerk chronologisch geordnet. Ihr Aufbau geschah im allgemeinen thematisch, und es ergaben sich daraus neue Erkenntnisse. Die Märchenbilder geben Aufschluß über Fischers Einstellung zum Betrachter, sein Bestreben, den Beschauer, hier: das Kind, zu unterhalten, zu amüsieren. Hier ist die vorderste Schicht seines Schaffens sichtbar. Die anderen thematischen Gruppen – Fische, Katzen, Hähne, Enten, Pflanzen – entwickeln sich von der lebenswürdig beobachteten Individualität des einzelnen Geschöpfes schließlich zum Zeichen des Leidens in der Welt: die Katze wird zum grausamen Raubtier, der Fisch zum gequälten stummen Opfer. So schließen sich

am Schluß die Dämonen fast mit Notwendigkeit an. Auch da steht am Anfang wieder die Beobachtung der äußeren Welt: die Urnäser Neujahrskläuse haben für lange Zeit beschäftigt. Aus ihnen werden die pantagruelischen Figuren der «Songes drolatiques», die «Monstres merveilleux», die Vogelmenschen, die Fledermaus-, Fisch- und Muni-Männer. – Mit Recht stellt die Ausstellung an den Schluß den «Gardiens de l'inconnu», jene großartige Bild-Erfindung, halb gepanzerter Ritter, halb eiserner Leuchtturm in der Nacht, die zwar schon 1952 formuliert wurde, aber 1955 und 1957 wiederkehrte. Der Ahnung von seiner Bedrohtheit, die er vor der Umgebung sorgfältig verheimlichte, hat Hans Fischer hier den deutlichsten Ausdruck gegeben. Heinz Keller

Genève

Arman

Galerie Bonnier
du 16 janvier au 15 février

Après quelques années d'activité à Lausanne, où son départ est vivement regretté par tout ce que cette ville compte d'amateurs ouverts à la véritable aventure artistique, la galerie Bonnier s'est transportée à Genève où, dans de très beaux locaux aménagés au cœur de la vieille ville, elle vient d'inaugurer brillamment un nouveau chapitre de sa carrière. Pour la circonstance, son choix s'est porté sur un artiste de ses familiers dont nous avons pu, grâce à elle, à maintes reprises suivre la recherche dans ses différentes phases. C'est en effet un très remarquable ensemble d'Arman qu'on a réuni là, que des œuvres récentes datées 1967 et 1968, ce qui donne à l'exposition un caractère d'homogénéité d'autant plus agréable que toute menace de monotonie en est exclue. Seule référence à une période plus ancienne, on retrouve le thème des violons avec quelques-uns de ces instruments disposés à l'intérieur d'un cube transparent. Mais le cube reste l'une des formes préférées de l'artiste dans différentes versions dont la plus récente est un objet intitulé «variations sans fin», car les multiples éléments qui en constituent l'enveloppe, montés sur charnières, s'articulent selon un ingénieux procédé qui satisfait à toutes les fantaisies. Tout le reste est plexiglas et polyester, matières hautement plastiques et translucides, support et enveloppe tout à la fois, dans laquelle l'artiste «noie» les objets, les matériaux ou les couleurs qui servent à son expression. Cela peut être un écheveau de fils de fer qui, pris dans la glace d'une stèle étroite, prend les airs caressants d'une ondulante chevelure. Ce sont plus souvent les tubes écrasés et les flacons ouverts dont le contenu se répand en taches multicolores sur des surfaces de plus ou moins grandes dimensions. Le procédé peut paraître quelque peu primitif, le résultat est d'une expressivité et d'un raffinement qui plongent dans la délectation. Accident contrôlé et dirigé avec une maîtrise sans égal, Arman ne laisse en réalité rien au hasard, et ces compositions parfaitement pensées sont également d'un beau coloriste qui, au demeurant, ne néglige aucunement la forme et connaît les vertus incantatoires de la répétition et du contrepoint. On a ainsi, jouant sur un seul ton

(doré) ou sur toute la gamme des tons purs, un certain nombre de tableaux d'une très originale beauté. Passant à la troisième dimension, il réalise selon le même procédé des cubes dont les effets ne sont pas sans faire penser à certains blocs de pierre dure, et il a exécuté, en hommage à Genève, un petit panneau constellé de minuscules pièces d'horlogerie. Des gouaches, des lithographies en polyester, éditées par la galerie Bonnier, et différentes créations, éditées à des tirages variant entre 35 et 1000 exemplaires, complètent cette première exposition d'une galerie dont l'activité va singulièrement enrichir la vie artistique genevoise. G. Px.

Winterthur

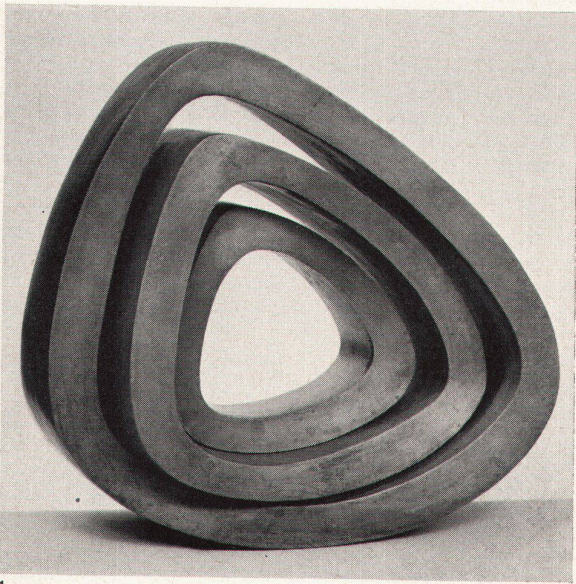
22 Künstler aus dem Kanton Neuenburg Kunstmuseum

19. Januar bis 23. Februar

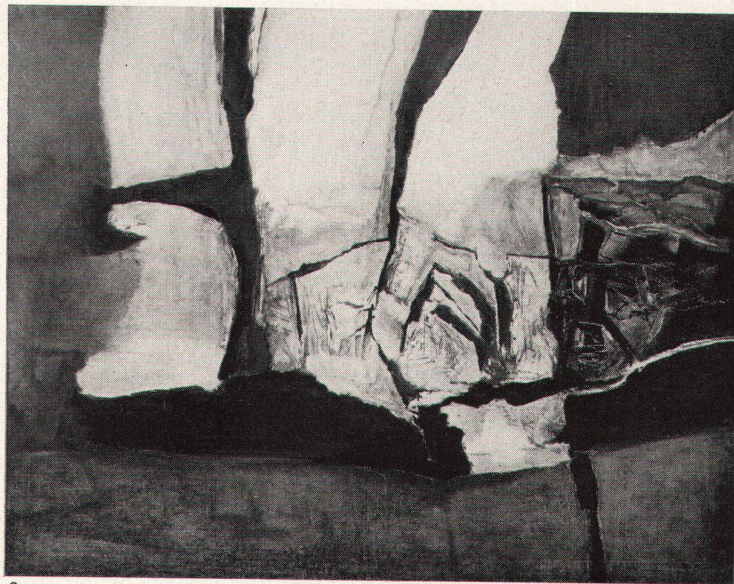
Die Ausstellung war ein Versuch, zwei Regionen, die zwar geographisch nicht sehr weit auseinander liegen, aber in künstlerischer Hinsicht ein ganz anderes Klima haben, miteinander zu konfrontieren; zur selben Zeit waren im Kunstmuseum von La Chaux-de-Fonds Werke von Winterthurer Künstlern zu sehen.

Bei aller Verschiedenheit der gezeigten Werke der Neuenburger Künstler war doch ein bestimmter Zug festzustellen: fast völlige Absage an das Gegenständliche, eine gewisse Großzügigkeit, verbunden mit einer natürlichen Eleganz, gemäßigte Geste, ein Hang zur «peinture», wie es bei einer Kunst, die ihre wesentlichen Impulse aus Frankreich erhält, nicht anders sein kann. Wenn die geometrische Abstraktion, die kalte Kunst in der Auswahl ganz fehlte und von der informellen auch keine wesentlichen Einflüsse festzustellen waren, so scheint uns dies für den Charakter der Kunstregion bezeichnend. Sie strebt nach Freiheit und Gelöstheit in der Form und im Geistigen; alle grüblerische Reflexion ist ihr fremd; es eignet ihr eine Unmittelbarkeit, die den Betrachter sofort anspricht und ihn am künstlerischen Erlebnis teilhaben läßt. Wie so oft liegen in den Vorzügen auch die Nachteile dieser Malerei. Ihre Kultiviertheit, die uns so angenehm berührte, vermochte es selten, uns auch aufzurühren und im Innersten zu treffen. Die jüngere Generation versucht, sich von der vorherrschenden lyrischen Abstraktion zu befreien, indem sie sich den letzten Strömungen öffnet und sich mit der Pop Art und der Signalkunst von Frankreich ab- und England und Amerika zuwendet. Dabei zeigen sich Ansätze zu einer persönlichen Interpretation der gebotenen Möglichkeiten. Beachtung verdienten auch die graphischen Arbeiten, in denen besonders die technische Beherrschung der Mittel auffiel.

Bei den Plastiken waren die gleichen Wesenszüge festzustellen. Der lyrische Gehalt drückt sich in blumig-vegetativen Formen aus. Ein spielerisches Element zeigt sich in schrankartigen Gebilden, die sich öffnen lassen, und deren Inneres beweglich ist. Es fällt auf, daß diese leichten Formen in Kunstharz gearbeitet sind. Dort aber, wo bestimmtere, verfestigte Raumkörper erstrebt wurden, greift man auf die traditionellen Materialien, den Stein und die Bronze zurück.



1
André Ramseyer, Méditation. Bronze. Kunstmuseum Winterthur
2
André Evrard, Elégie I. Privatbesitz
Photos: Engler, Winterthur



2

Die Ausstellung war so angelegt, daß sie nicht die einzelnen Individualitäten hervorhob, sondern in bestimmten Gruppen die Tendenzen der Region sichtbar werden ließ, was ja auch der Sinn einer solchen Schau ist. Es zeigte sich, daß bei aller Internationalität des zeitgenössischen Kunstschaffens der «genius loci» doch seine Rechte geltend macht. P. Bd.

Zürich

Der Raum in der amerikanischen Kunst 1948–1968

The Art of the Real USA 1948–1968

Eine Ausstellung des Museum of Modern Art, New York, zusammengestellt von E. C. Goossen Kunsthaus

18. Januar bis 23. Februar

Das New Yorker Museum of Modern Art hat das Zürcher Kunsthaus mehrfach mit wichtigen Ausstellungen beschickt. 1953 mit der denkwürdigen Veranstaltung «12 amerikanische Maler und Bildhauer», in deren Rahmen zum erstenmal, und sofort überzeugend, Jackson Pollock in Zürich erschien. Zwei Jahre später mit einer Auswahl aus den eigenen Sammlungen, in die neben Pollock auch Mark Rothko, Marc Tobey und Robert Motherwell und andere aufgenommen waren, eine erste Darstellung der neuen, genuinen amerikanischen Kunst. Diesmal ist es die Übersicht über einen bestimmten Zusammenhang und eine Spanne von zwanzig Jahren. Der originale englische Titel betont erstens das Wort «Kunst» und zweitens den Begriff des Realen, der zu übersetzen wäre: das Wirkliche. Der von der Kunsthausleitung formulierte Titel betont einen zwar wichtigen, jedoch nur partiellen Aspekt: die Beziehung

der ausgestellten Werke zum Raum, was nur halbgücklich ist. Verständlich, aber nicht richtig, daß das Wort «Art» verschwunden ist. Es wird damit zwischen den Zeilen darauf hingewiesen, daß es sich zum mindesten bei einem großen Teil des gezeigten Materials um eine eigene Kategorie handelt oder auch nur handeln könnte.

Es zeichnen sich zwei Gruppen ab. Eine kleinere, die als Ouvertüre oder Absprung erscheint, mit wenigen, aber großartigen Werken von (chronologisch) Rothko, Clifford Still, Barnett Newman, Pollock, Jasper Johns, zu denen ein einziges Bild des vor kurzem gestorbenen, zwischen Malewitsch und Stijl beheimateten Ad Reinhardt tritt. Dann eine große Gruppe mit Morris Louis, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Sol LeWit, Frank Stella, Carl Andre; außerhalb der Chronologie der 1912 geborene, aber an äußerster radikaler Stelle stehende Tony Smith und eine Reihe eher sekundärer – man stockt – Hersteller: vieldiskutierte Minimal Art, die von anderen, vielleicht signifikanter, «Primary Structures» genannt wird. Das vom Museum of Modern Art zusammengestellte Material wird glücklich ergänzt durch Werke aus Schweizer und europäischem Besitz. Das Kunsthaus hat, getrennt von der eigentlichen Ausstellung, etwas verschämt ein einziges Bild von Josef Albers zugefügt, der, ohne sein Zutun, eine Art Stammvater der mit großem Nachdruck auftretenden «Minimal Art»-Strömung geworden ist.

Die Maler der ersten Gruppe, heute, nach noch nicht einmal zwanzig Jahren als wahre Meister erster Ordnung erscheinend, sind zugleich die Träger des höchst eindrucksvollen generellen Übergangs. Die Dynamik und kompositionelle Zusammenfassung Pollocks als unerhörter Abschluß gleichsam der ganzen Kunst der ersten Jahrhunderthälfte (mit europäischen Bezügen trotz amerikanischer Emanzipation); es folgt die leuchtende, flächenhafte, innen irisierende Ruhe der Farbtafeln Mark Rothkos, die bei den monochromen Tafeln Barnett Newmans zu gespannter

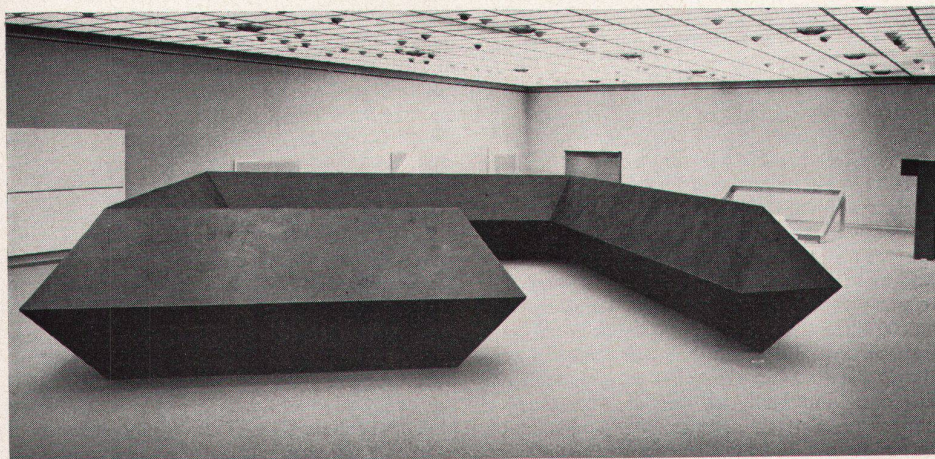
und entspannter Stille führt. Dies alles ist Kunst wie eh und je.

Morris Louis, der mit diesen Dingen noch verbunden ist, steht an der Grenzscheide zum Neuen, zu dem er hinüberreicht. Übergänge auch bei Kenneth Noland und Ellsworth Kelly, stellenweise differenzierter Farbauftrag, individuelles Pigment, organischer Umriß. Aber der Weg zu den neuen primären Strukturen ist unweigerlich beschritten. Er führt zur Reduktion auf Elementarformen, die der Geometrie benachbart sind; das Werk wird nicht mehr «geschaffen», sondern «hergestellt» unter Einbeziehung technischer Prozesse (doch anders als etwa bei den Billschen Plastiken); die Erfindung gilt, nicht mehr die Ausführung (die den Menschen so sehr beglücken kann und den Betrachter erwärmt); die äußere Glätte der formalen und materialen Perfektion tritt in den Vordergrund. Natürlich gibt es Abweichungen, die aber keine Änderung des Prinzips bedeuten. Ein kaltes, unheimliches ästhetisches Spiel? Eine rational verhängte Phantasie? Eine dialektische Groteske, bei der das «Minimal» der Elemente und ihrer Zusammenfügung, die Reduktion bis zum Absurden auf der anderen Seite zu einem «Maximal» der Maßstäbe, zu absurden Größenverhältnissen, führt; höchst merkwürdige innere Kontraste: klar, ruhig und zugleich durch Verschiebungen, geometrische Verfremdungen unstabil, aufgeregt (nicht eigentlich erregend), kontrollierbar in den optischen Erscheinungen, völlig unkontrollierbar in bezug auf die Existenz und die Substanz. Insofern bei aller scheinbaren Ruhe Spiegelungen der verworrenen Netze heutigen Lebens, heutiger Gesellschaft. Bei aller inneren und äußeren Megalomanie, die eines der wesentlichen und fraglichsten Kennzeichen heutigen Denkens und Tuns ist, verspielt bis zum Unverbindlichen.

Innerhalb der gewollten und geplanten Anonymität, die die Grenze der Öde und Leere erreicht, treten – neuerliche Dialektik – Einzelgestalten hervor: an erster Stelle nach Morris Louis, der



1



2

1
«The Art of the Real». Vernissagebesucher vor der «Louisenberg»-Serie von Tony Smith und auf den «144 Pieces of Aluminium» von Carl Andre

2
Tony Smith, Stinger, 1968. Maquette 1:2 aus bemaltem Sperrholz für eine in Stahl geplante Plastik
Photos: Walter Dräyer, Zürich

geheime Kräfte ausstrahlt, Kelly, Noland, Stella mit eigener «innerer Handschrift», die sich bei der Realisierung versachlicht. Auch von ihnen führen Fäden zurück zu dem, was seit Jahrtausenden als Kunst bezeichnet wird: Abfolge, Proportion, Farbskala, zwar nicht als Mittel, sondern als Selbstzweck, treiben bekannte Spiele. Sie mögen gewaltig scheinen; in Tat und Wahrheit sind sie harmlos, wie uns heute scheint, eher arm. Selbst Tony Smiths «Stinger», die megalomane Maquette für eine schwarze, raumspannende Stahlplastik, die einen Grabhof evoziert. Zu absurden Realisierungen gelangen Sol LeWit mit den rechtwinkligen simplen, zum mindesten simpel scheinenden Gestellen, Robert Morris mit einem elegant geglätteten Schräg-Stahlgerüst und einer Platte (Slab), Carl Andre schließlich mit quadratischen kleinen Platten, die nach Bedarf auf dem Boden aufgelegt werden. Bei der Kasseler «documenta» machte man aus ihnen – in Betonmaterial – einen Plattenweg, in Zürich stellte man sie zu einem großen Quadrat zusammen; wozu, wozu? Was soll er auslösen? was provozieren? le néant?

Man kann alle diese Dinge ohne Schwierigkeit als Analogon unsrer Zeitzustände und Geistessituationen interpretieren: als Leere, als Gefangensein, als Erdrücktwerden, als Verfangenheit im Netz der technischen Maschinerien, der Mathematisierung, der zu Tode gerittenen Statistik. Ich glaube nicht, daß darin ihr Sinn und ihre Existentialität liegt. Mir scheint ein Übergang vorzuliegen, dessen Pathos unproportioniert gesteigert wird. Als Übergang ein merkwürdiges Phänomen, das bei allen Zweifeln ernst zu nehmen ist. Wohin es führt? Zum Umschlag in die Poesie irgendeiner Prägung? Zu Bescheidenheit? H. C.

Neue britische Zeichnungen, Aquarelle und Gouachen

Graphische Sammlung der ETH Zürich
18. Januar bis 23. Februar

Eine Kostprobe von jenseits des Kanals – zweiundvierzig Arbeiten von fünfzehn Malern, im wesentlichen in den fünfziger Jahren entstanden,

wenn auch einige Daten kurz vor 1950 und knapp nach 1960 liegen. Eine Wanderausstellung des British Council aus eigenen Beständen und solchen der Calouste-Gulbenkian-Stiftung. Wie überall in Westeuropa tritt eine zentrale öffentliche Institution für die – von heute aus gesehen – gemäßigte Moderne ein, die gegenüber den jüngsten «künstlerischen» Emanationen gar konservativ erscheinen mag. Generell stellt man fest, daß die individuellen Explosivkräfte selbst dann noch überspringen, wenn es sich auch zum größeren Teil – wie in diesem Fall – um Werke der zweiten oder dritten Kategorie handelt.

Neben bekannten Namen stehen weniger bekannte und unbekannte. Neben Sutherland, Scott, Paolozzi oder Alan Davie, die als Spitzenreiter erscheinen, stehen Ceri Richards, John Wells, Peter Lanyon und Patrick Heron. Jeder in seiner Eigenart, aber doch zu einer Einheit gebunden, die man als Surrealismus und abstrakten Expressionismus, in dem hin und wieder gegenständliche Beziehungen auftauchen, charakterisieren kann. Der Kenner mag englische Züge nachweisen können; vom Kontinent aus gesehen, tritt primär die Internationalität der Physiognomie hervor: der in den Wirrsalen der Zeit erregte Strich, die Skala von aufleuchtender Farbe zu den in einer meist düsteren Grundfarbe gehaltenen Farbknäueln.

Wenn auch heute, in raschen Entwicklungsvorgängen, andere Thematik, andere Arbeitsprozesse, andere Interessen im Vordergrund stehen, so bleibt doch diese Kunst des jüngsten Gestern durchaus lebensfähig. Die Persönlichkeiten, zum mindesten die Genannten, fordern mit Recht ihr Recht. Aber auch die Mitmachenden tragen zur Lebendigkeit des Ganzen bei. H. C.

Haager Künstler im Helmhaus Zürich

Helmhaus
18. Januar bis 16. Februar

Die Weihnachtsausstellung der Zürcher Künstler vom Dezember 1968 wurde im Januar/Februar in Den Haag, im dortigen Künstlerverein «Pulchri Studio», gezeigt. Als Austausch kamen die Haager Künstler ins Helmhaus in Zürich. Die Initiative zu dieser begrüßenswerten Aktion ging von den holländischen Künstlern aus. Die Zusammenstellung der Ausstellung, die Malerei und Skulptur umfaßte, wurde dem Direktor der Gemeindemusea in Den Haag, Dr. L. J. F. Wijsenbeek, als Einmannjury übertragen. Es erschienen achtunddreißig Künstler, der weitaus größere Teil mit Werkgruppen von vier bis sechs Arbeiten. Die Geburtsdaten der Teilnehmer reichen von 1899 bis 1942; es wurde also ein Überblick über das Schaffen fast zweier Generationen gegeben.

Das künstlerische Klima in Den Haag ist zurückhaltender als etwa die Amsterdamer Atmosphäre, die vor allem durch das langjährige Wirken des vor einigen Jahren zurückgetretenen Museumsdirektors Willem Sandberg auf die jüngsten und allerjüngsten Strömungen produktiv reagiert. Das aus Den Haag gekommene Ensemble umfaßt die Entwicklung vom Spätimpressionistisch-Gegenständlichen über verschiedene Ausprägungen des Abstrakten bis zu einigen Beispielen, die sich dem Pop-Realismus nähern. Der Gesamtton wirkt gemäßigt. In der Plastik vor allem, die mit Ausnahme der geometrischen Reliefs von Joost Baljeu sich in den Grenzen des Figuralen hält. Merkwürdigerweise ist von einer Weiterarbeit auf

den Bahnen des Stijl, die in Zürich so bedeutend ist, so gut wie nichts zu sehen. Dadurch entfällt ein künstlerisches Element der strengen Stärke und ein spezifisch holländischer Zug, den die Künstler des Stijl realisiert haben. Das Ergebnis ist eine allgemeine Modernität, in der wenig von Durchstoß, von Zukunftsperspektiven zu verspüren ist. Für Holland eigene Züge wird der Schweizer Betrachter kaum finden können.

Hervorzuheben sind die Holz-/Karton-Reliefs des 1914 geborenen Jan Schoonhoven, der uns im vergangenen Jahr auf der documenta 68 als original, intensiv und sensibel auffiel; die gut gebauten Reliefs des schon genannten Joost Baljeu (geboren 1925), die etwas zahmen minimal-geometrischen Arbeiten von Bonies (geboren 1937) und Martin Rous (1939 geboren), die figürlich-surrealistischen Bilder Jan van Heels (geboren 1898) und Aat Verhoogs (geboren 1933), die surrealistisch-graphistischen Arbeiten von Gerard Verdijk (geboren 1934), die in der Nähe Rauschenbergs angesiedelten Bilder Theo Bitters (geboren 1916) und die zwischen figürlichen Expressionismus und Pop (Linie Rosenquist) stehenden Arbeiten von Kees van Bohemen (geboren 1929) und Pat Andreas (geboren 1942).

So anregend die Information über das Kunstschaffen in einer einzelnen Stadt sein mag, so wäre es für späteren Austausch förderlicher, von mehr oder weniger geschlossenen Künstlergruppierungen oder von Strömungen und Realisierungen auszugehen, die für die künstlerische Situation eines Landes und seine Realisierungen in Spitzenleistungen bezeichnend sind. Die gleichen Gesichtspunkte werden auch für Gastausstellungen der Schweiz in anderen Ländern zu gelten haben.

H. C.

Aarau I: Max Matter, Markus Müller Galerie Palette

10. Januar bis 6. Februar

Daß die Leiter der «Palette» das Ungewohnte in ihren Räumen zu Wort kommen lassen, sei ihnen positiv angerechnet, auch wenn einmal nicht ins Schwarze getroffen wird. Diesmal sind es zwei junge Aarauer, Max Matter, geboren 1941, und Markus Müller, geboren 1943; jung, aber zum mindesten biologisch reif. Scheinbar reif auch in der Sicherheit der Selbstvorstellung, klar, eindeutig: Wir malen, wie wir malen, oder: Wir machen Bilder, so wie wir es uns denken. Zweifel sind nicht zu spüren. Das ist positiv und negativ zugleich. Die Umwelten haben sich verändert: wie man nun auch in der Region, in der Kleinstadt, auf dem Land «gewagte» Gesten, Beat und anderes trägt, so verwirklicht man in der Malerei mit leichter oder leichtfertiger Hand das extrem Jüngste. Im Prinzip recht so, selbst wenn die Gefahr besteht – die natürlich nicht tragisch genommen werden darf –, daß die Geste für Substanz genommen wird. Aber die Emanzipation, auch wenn sie zu sorglos vollzogen wird, kann trotzdem Wege öffnen.

Markus Müller ist vom Automobil hingerissen und von der maschinellen Dynamik. Ein Thema, das in verschiedenen Ausprägungen der Pop Art auftritt. Bei Markus Müller bleibt das Thema in der Geste hängen. Zu leicht gemacht, zu schabloniert, zu sehr primitives Rezept. Neben den Maschinen gemalte lebensgroße oder überlebensgroße Büstenhalter. Nichts gegen das Thema,

aber viel gegen die im Plakathaften sich erschöpfende Überdeutlichkeit. Was in der Zeit vorgeht, ist hier nicht erfaßt. Ansätze zu lapidarer Darstellung – wenn hier das Wort lapidar angewendet werden darf – sind vielleicht vorhanden. Hier könnte es weitergehen.

Markus Müller malt konventionell Öl auf Leinwand; Max Matter hat sich ein eigenes Verfahren ausgedacht, das er mit «Accent Spray/Kellco» und einer Variante bezeichnet. Eine Technik, die durch die scharfe Abgrenzung der Einzelteile collagehaft wirkt, darstellerisch eine Pop-Variante. Telskapelle, Chillon, Palace, Bundeshaus usw. und Küche im monotonen Mietblock – haarscharf und doch verfremdet, lustig verspielt und doch zeitkritisch. Von hier aus, in der Anlage, richtig. Aber auch hier zu billig. Als Seite im Witzblatt, als Kabarettnummer prächtig – als Bild, fürchte ich, braucht es sich in Kürze ab.

Daß man heute überall alles riskieren kann, ist in Ordnung. Man darf jedoch nicht dem Schein des Extremen verfallen. Der Warnung folge die Ermunterung: sich nicht am Erreichten berauschen; schauen, denken, weitermachen. H. C.

Louis Le Brocquy

Gimpel & Hanover Galerie
10. Januar bis 12. Februar

Louis Le Brocquy, 1916 geborener irischer Maler, ist 1961 in der ehemaligen Galerie Charles Lienhard erschienen. Damals mit gespenstischen, aus weißen Gründen auftauchenden Figurationen. Die diesmalige Ausstellung, die ausschließlich Werke der letzten beiden Jahre enthält, zeigt unheimlich verformte, aus dunkeln, teilweise aus starkfarbigen Gründen hervortretende Köpfe, expressionistische Blitzlichter, bei denen auch das Prinzip der Reihung erscheint. Erinnerungen an die Form- und Malweise Bacons, aber zusammengeschrumpft zu aztekischen Kleingebilden. Bei einigen der Bilder wie aufgespießt in einfache geometrische Strukturen, deren Oberfläche irisiert wie die Köpfe selbst. Diese Art der romantisch-expressiven Malerei ist effektiv, im Kleinen erschreckend, aber monoton. In England wird sie sehr geschätzt. Neben anderen Kritikern von Rang hat sich Herbert Read für Le Brocquy eingesetzt, dem sich vor den Bildern der Name von James Joyce eingestellt hat. In der irischen unheimlichen Phantasie mögen Verbindungen vorliegen; vor der Universalität Joyces verblasen jedoch die Bildvorstellungen des Malers, so virtuos der malerische Vortrag auch erscheinen mag.

H. C.

München

Max Beckmann

Haus der Kunst
9. November 1968 bis 6. Januar 1969

Die nun schon lange Reihe der bedeutenden Ausstellungen neuerer Kunst im Münchner «Haus der Kunst» erfuhr mit dieser Beckmann-Schau einen neuen Höhepunkt. Unter den großen deutschen Malern dieses Jahrhunderts ist Beckmann

einer der größten, vielleicht der größte, wenn man die Betonung auf den traditionellen Sinn des Wortes Maler legt. Am Anfang der Ausstellung stand die großartige Reihe der Selbstbildnisse seit den deutsch-impressionistischen Anfängen, von denen jedes formal wie psychologisch eine unverwechselbare Bildindividualität ist. Im chronologischen Ablauf hatten zahlreiche in Europa bisher unbekannte Werke der Amsterdamer und der amerikanischen Jahre aus amerikanischem Besitz starkes Gewicht. Das Argonauten-Triptychon war diesmal zu Hause geblieben.

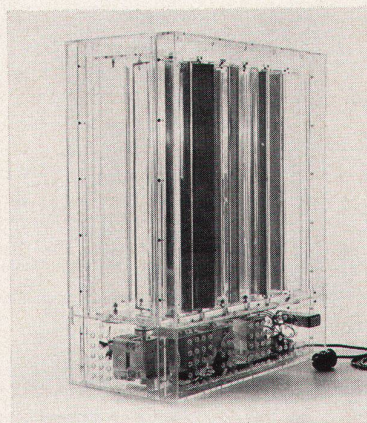
Unter den monographischen Ausstellungen, die das «Haus der Kunst» schon zeigte, war dies eine der bestbesuchten. Weniger verständlich ist es, daß Beckmann in Paris, wo er vorgängig gezeigt wurde, offenbar noch immer nicht «angekommen» ist. Die thematische Kraßheit mancher Werke der zwanziger Jahre scheint noch immer den Weg zu ihm zu verstellen. Die Frage wäre überdenkenswert, warum die Thematik des späten Beckmann – die sich immer stärker mit mediterran-antiken Motiven beschäftigt – schwerer aufgenommen wird als die gleichfalls oft kaum entschlüsselbaren Picassos. Offenbar bezieht sich Picassos Bildwelt doch auf elementarere allgemein-menschliche Situationen, während sich in Beckmanns individueller Mythologie viele Bedeutungen überlagern. Einzelnes, so das Triptychon «Kindheit», ist unmittelbar zugänglich; die meisten Kompositionen aber, so gerade die Triptychen, sind nur in mehreren Schichten und nie ganz zu deuten.

Weniger verständlich ist es, daß die formalen Schönheiten von Beckmanns Malerei von Augen, die an Picasso und Braque geschult sind, nicht erkannt wurden: die Dichte der Komposition, die Überzeugungskraft der Erfindung, die Individualität der Handschrift, die Qualität vor allem der Farbe: der tiefsamigen Schwarz, der bleichen Rosa, der silbrigen Grau, und ihre Anwendung auf den Bildgegenstand: die zauberhaft lichte Meeratmosphäre etwa in den Fischerbildern, die delikate Kontrastierung des weiblichen und des männlichen Inkarnats in den Triptychen.

Davon allerdings, von der Schönheit der Farbe, waren in München nur Spuren zu erkennen. Wer die Werke von anderen Räumen her kannte, erschrak darüber, wie sie im «Haus der Kunst» fast völlig erloschen. Zwei Dinge tragen hier die Schuld: einmal eine widersinnige Anordnung der künstlichen Beleuchtung, senkrecht über den Gemälden und fast hinter ihnen, so daß das Licht vor ihnen herunterfällt, statt auf sie. Das zweite ist ein Velum, das man eingezogen hat, um die Raumhöhe zu verdecken. Nun ist ein weißes Baumwollgewebe ohnehin kein idealer Lichtstreu und noch weniger, wenn es verschmutzt ist. So herrscht hier, wie im Deutschen Pavillon an der Biennale, eine freudlose staubige Dämmerung, die alle Farben ins Graue dämpft. Nächstens veranstaltet das «Haus der Kunst» eine große Miró-Ausstellung. Es ist zu hoffen, daß bis dahin das Velum nicht nur entstaubt, sondern entfernt und die Stellung der Leuchtstoffröhren korrigiert wird, so daß die Schau des großen Spaniers zur reinen Freude werden kann.

h. k.

Laufende Ausstellungen



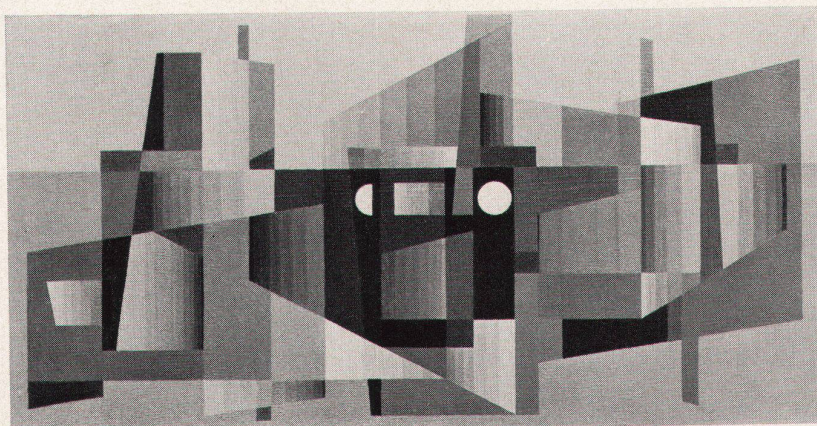
Zürich, Galerie Bischofberger

Utz Kampmann

13. März bis 9. April

Von dem 1935 in Berlin geborenen Künstler sind elektrisch bewegte Maschinen und Apparate aus Plexiglas der Jahre 1967 bis 1969 zu sehen.

Utz Kampmann, Programmierte Farbrootation 5, 1969



Zürich, Galerie Colette Ryter

Rob S Gessner

15. Februar bis 15. April

Zum 60. Geburtstag des Zürcher Malers präsentiert die Galerie eine Auswahl von Tuschzeichnungen, Aquarellen und Ölbildern, die einen Überblick über sein Schaffen in den letzten drei Jahrzehnten geben.

Rob S Gessner, Blaue Stadt, 1967



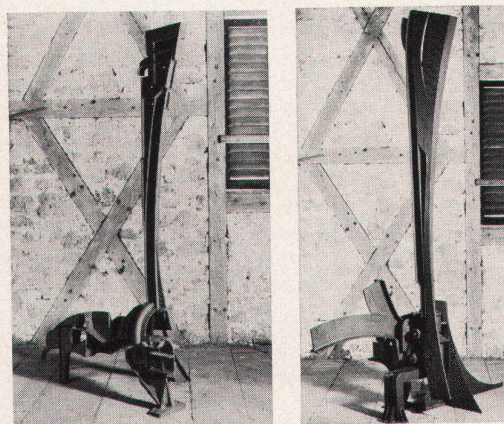
Zürich, Kunstsalon Wolfsberg

Oskar Dalvit

6. März bis 29. März

Von dem Zürcher Künstler (geboren 1911) werden etwa 60 Ölbilder gezeigt. Ein Saal der Galerie ist den «Holzmotiven» gewidmet, der andere der Gruppe «Arpeggio», zu der auch die «Espaces» gehören.

Oskar Dalvit, Holzmotiv, 1963



Zürich, Galerie Renée Ziegler

Bernhard Luginbühl

22. Februar bis 15. März

Der Berner Eisenplastiker erscheint mit sechs «Stengel»-Plastiken der Jahre 1966 bis 1968 sowie mit Zeichnungen und Radierungen.

Bernhard Luginbühl, Giraffe III, 1966 – Giraffe IV, 1967. Eisen, rot gestrichen

Ausstellungskalender

Aarau	Aargauer Kunsthaus	Franz Fischer – Albert Siegenthaler Carl Roesch – Jakob Probst Willy Müller-Brittneu Paul Flora Max Frühauf	19. Februar – 16. März 22. Februar – 16. März 18. März – 13. April 22. März – 20. April 8. März – 29. März
	Galerie 6	Jakob Probst	19. März – 1. August
Ascona	Associazione Artisti Ascona AAA		
Aubonne	Galerie Chantepierre	Maurice Blond – Charles Monnier Ambrogiani	1. März – 23. März 29. März – 27. April
Auvergnier	Galerie Numaga	Ung-No Lee	15. März – 13. April
Basel	Kunstmuseum. Kupferstichkabinett	Barnett Newman. Lithographien Eduardo Chillida. Zeichnungen und Druckgraphik Karel Appel – Lucebert – Shinkichi Tajiri Geburt – Taufe – Kleinkind Farbe – Motiv – Funktion. Zur Malerei bei Naturvölkern Das Werk Michael Thonet – Architektur in Wien um 1900 Dimensionen 1969 Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen moderner Meister Gustav Stettler Eva Aeppli Ruedi Kern Antoine De Bary	15. März – 4. Mai 7. März – 20. April 8. März – 13. April 11. Oktober – 13. April 2. Juli – 26. Mai 29. März – 26. Mai 8. Februar – 5. April 20. Januar – 15. April 14. März – 30. April 21. Februar – 22. März 1. März – 31. März 7. März – 5. April
	Kunsthalle	When attitudes become form (works, processes, concepts, situations, information)	22. März – 27. April
	Gewerbemuseum	Eidg. Stipendium für angewandte Kunst	15. März – 30. März
	Anlikerkeller	Sam Lehmann	5. März – 27. März
	Galerie Atelier-Theater	Hanny Martin	6. März – 26. März
	Galerie Toni Gerber	Yves Bady-Dahdah	27. März – 16. April
	Galerie Haudenschild + Laubscher	Antonio Calderara	14. März – 14. April
	Galerie Krebs	Claude Maréchal	21. März – 15. Mai
	Galerie Verena Müller	Claude Sandoz	22. Februar – 29. März
	Galerie Schindler	Lissy Funk	8. März – 30. März
		Max Fueter	28. Februar – 22. März
		Koehler	26. März – 12. April
		Marco Richterich	28. Februar – 22. März
		Arthur Hurni	1. März – 25. März
		Gottfried Tritten	8. März – 30. März
Biel	Galerie 57	Bernard Bygödt	22. mars – 12. avril
Brig	Galerie Zur Matze	Carl Liner	14. März – 7. April
Burgdorf	Galerie Bertram	François Bonnet	22. mars – 4. mai
La Chaux-de-Fonds	Galerie du Club 44	XYLON V. Gravures sur bois	15. février – 16. mars
Dulliken	Galerie Badkeller	Juan Martinez	21. février – 23. mars
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Emile Bressler	7. mars – 28. mars
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	Emilio Pettoruti	22. février – 16. mars
		Hans Bellmer	mars
		Carl Frederik Reuterswärd	20. février – 31. mars
		Helga Kaiser – Lutz de Bré – Varell	6. mars – 5. avril
		Erni Coia – Marcoussis	18. mars – 4. avril
		Luciano Gaspari	28. février – 20. mars
Lausanne	Musée cantonal des Beaux-Arts	L'enfant créateur	1. février – 19. mars
Lenzburg	Galerie Pauli	Getulio Alviani	13. mars – 12. avril
Luzern	Galerie Rathausgasse	Peter Mieg	1. März – 23. März
	Kunstmuseum	Kurt Fahrner – Friedrich Kuhn – Hans Schärer – Philippe Schibig – Peter von Wattenwyl – Muz Zeier Antonio Calderara Jörg Schulthess	2. Februar – 16. März 29. März – 11. Mai 20. März – April
Montreux	Galerie Räber	Paul Froidevaux	13. mars – 6. avril
Neuchâtel	Galerie Picpus	André Siron	8. mars – 30. mars
Porrentruy	Galerie des Amis des Arts	Augsburger	7. mars – 30. mars
Pully	Galerie Forum	Carzou	27. février – 29. mars
St. Gallen	Galerie La Gravure	Asger Jorn. Collagen Josef Ebnöther	20. Februar – 30. April 8. März – 12. April
	Galerie Im Erker	Emanuel Jacob	9. März – 13. April
	Galerie Ida Niggli	Rudolf Häslar	15. März – 23. März
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Henri Roulet	1. März – 31. März
Solothurn	Berufsschule	Alexander Müllegg – Marcel Perincioli	22. Februar – 30. März
	Galerie Bernard	M. Herzog-Mögli – Markus Rich. Beer	15. März – 12. April
Thun	Kunstsammlung	Robert Keller	15. März – 29. März
	Atelier-Galerie	Albert Pfister	9. März – 5. April
Uster	Gemeindehaus	Müller-Tosa – Martin Schwarz	28. Februar – 29. März
Winterthur	Kunstmuseum	Joseph Zimmermann	22. Februar – 16. März
Zofingen	Galerie Zur alten Kanzlei	Eduardo Chillida	9. März – 13. April
Zürich	Kunsthaus	Neuerwerbungen und Schenkungen	8. März – 13. April
	Graphische Sammlung ETH	Tibetische Kunst	9. März – 30. März
	Helmhaus	Karl Guldenschuh	12. März – 30. März
	Strauhoof	Karl Jakob Wegmann	15. Februar – 22. März
	Galerie P. Baltensperger	Johnny Friedlaender	15. März – 30. Juni
	Galerie Beno	Kurt Laurenz Metzler	7. März – 17. April
	Galerie Bettina	Utz Kampmann	13. März – 9. April
	Galerie Bischofberger	Josef Staub	7. März – 15. April
	Galerie Suzanne Bollag	Willy Messmer	7. März – 28. März
	Galerie Burgdorfer-Elles	Chandigarh	1. März – Mai
	Centre Le Corbusier	600 Minis. Bilder, Reliefs, Plastiken	28. Februar – 5. April
	Galerie Coray	Victor Vasarely	21. März – 29. April
	Gimpel & Hanover Galerie	Richard Lin	14. März – April
	Galerie Semiha Huber	Michael Grossert	15. März – 5. April
	Kleine Galerie	Willy Dreifuss – Jacqueline Hauser	11. März – 2. April
	Galerie Läubli	Lanskoy – Lobo	15. März – 26. April
	Neue Galerie	Karl Jakob Wegmann	15. Februar – 22. März
	Galerie Obere Zäune	Franz K. Opitz	22. März – 26. April
	Galerie Orell Füssli	Rodney Gladwell	7. März – 3. April
	Galerie Palette	Walter Gessner	8. März – 5. April
	Rotapfel-Galerie	Rob S Gessner	15. Februar – 15. April
	Galerie Colette Ryter	Hugo Schuhmacher	13. März – 25. April
	Galerie Stummer & Hubschmid	Carlos Tejada	21. Februar – 22. März
	Galerie Walcheturm	Elisabeth Kaufmann	28. März – 3. Mai
	Galerie Henri Wenger	Rouault: «Divertissement» und «Stella Vespertina»	1. März – 31. März
	Kunstsalon Wolfsberg	Oskar Dalvit – Alain le Foll	6. März – 29. März
	Galerie Renée Ziegler	Bernhard Luginbühl	22. Februar – 15. März