Ausstellungen

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 6: **Erneuern und Erhalten**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

baumeisterliches Werk, die schon 1930 entstandene Fronleichnamkirche zu Aachen. In diesem Bau – so schien es uns damals – war all das Neue und Lebendige, das in der Luft lag, unter Einschluß der damals nicht hoch im Kurs stehenden geistigen und religiösen Elemente in eine gültige Form gebracht. All das äußerliche Formenwesen, das sich leider um den deutschen Kirchenbau jener Jahre angesetzt hatte, war da weggefegt. In letzter Einfachheit erstand Architektur, als Hülle eines Raumes, gefügt mit vollendetem Maß, das Urelement der Lichtführung dem Kult und dem Sinn des Hauses Gottes dienstbar gemacht. Wenn später Rudolf Schwarz, etwa in seinen bekannten Streitschriften, in «Baukunst und Werkform» gewisse Exponenten des Neuen Bauens jener Zeit wenig glimpflich und wohl auch etwas ungerecht angegangen ist, so ist dies vielleicht aus dem Erlebnis jener Zeit zu erklären. Rudolf Schwarz muß sich damals sehr einsam und isoliert gefühlt haben: Den kirchlichen Kreisen war dieser Bau zu nüchtern, zu sachlich; die Kunstrichter, die Publizisten, darunter solche, die sich 25 Jahre später im Lob gewisser Kirchenbauten nicht genug tun konnten, schliefen damals; die Mehrzahl der Kollegen, der Avantgardisten des Neuen Bauens, schwiegen das Werk tot: religiöse Architektur war für sie tabu.

Während des Dritten Reiches, als «die lange Nacht» angebrochen war, gehörte Schwarz zu jenen, die zwar nicht in die Emigration gingen, aber, wie er selber schrieb, «mühsam Nebenwege suchten, wo sie sich treu bleiben konnten». Dann, am Ende der Katastrophe, rief ihn die Stadt Köln und übertrug ihm die Planung des Wiederaufbaues der grausam zerstörten Stadt, und bald kam auch die Zeit seines umfassendsten Wirkens im deutschen Kirchenbau: St. Anna in Duisburg, Maria Königin in Frechen, St. Josef in Köln, St. Michael in Frankfurt, St. Anna in Düren, die Kirchen von Oberhausen, von Bottrop und Maria Königin in Saarbrücken, die in dieser Reihenfolge in den fünfziger Jahren entstanden sind, mögen als seine besagendsten Werke hier genannt sein. Er liebte es, und es schien ihm wichtig, seinen Kirchenräumen ein Urbild zugrunde zu legen. Bei St. Michael in Frankfurt etwa war es das Bild der Schlucht, und ich erinnere mich, wie er mir sagte, daß ihm dieses Bild unserer Taubenlochschlucht als ein solches Urbild einer Kirche aufgegangen sei. Diese Kirchen sind von einer strengen und harten Einfachheit der Konzeption. Er hegte ein Mißtrauen gegen die neueren Tendenzen einer freieren Formgebung; er persönlich jedenfalls nehme sich vor, so schrieb er noch kürzlich, angesichts dieser Entwicklung in seinen Bauten noch einfacher und noch strenger zu werden. Die meisten dieser Kirchenräume haben etwas sehr Feierliches. Es sind in der Regel hohe Kirchenräume, und sie gemahnen irgendwie an Kathedralen. In dieser Haltung lag wohl auch sein eigenster Beitrag zum neueren Kirchenbau, vielleicht auch seine Grenze.

Wenn auch Kirchenbau ihm als das höchste Anliegen erschien, so war er doch nicht – und wollte es nicht sein – «ein Kirchenbauer», wie es sie einmal gegeben hat. Er war ein Architekt von umfassender Begabung und an allen wichtigen Aufgaben der Architektur interessiert. Als gültige Dokumente dieser profanen Seite seines Wirkens stehen neben einigen Wohnbauten zu Köln der neue Bau des Gürzenich und der strenge, schöne Backsteinbau des Wallraff-Richartz-Museums, und erst kürzlich konnten wir im WERK seinen schönen Entwurf für das Düsseldorfer Theater sehen, den der Schreibende – und mit ihm mancher Kollege – als den besten Entwurf jenes Wettbewerbs empfand.

Nun ist dieses reiche Leben, das noch so vieles versprach, nicht mehr unter uns. Nun ist er selber über jene Schwelle hinübergetreten, vor der, nach dem Untertitel seines eben erschienenen Werkes*, die Welt des Kirchenbaues steht. So vieles sollte eigentlich noch gesagt werden über diesen bedeutenden Architekten, über diesen klaren und gleichzeitig widersprüchlichen Geist, über diesen streitbaren Mann und diesen gleichzeitig so kindlich einfachen und frommen Menschen. Lassen wir ihm zum Abschied noch selber das Wort, ein Wort, das er über das Verhältnis der kirchlichen zur profanen Architektur geschrieben hat:

«Wir alle, die wir Kirchen bauen, wissen, daß wir den Sonntag nur bestellen dürfen, wenn wir zuvor das schwere Werk der sechs Wochentage geleistet haben, deren jeder für Gott ist, und daß der Plan eines Gotteshauses nur die Bekrönung einer gut erdachten Menschenwelt sein darf.»

Hermann Baur

Rudolf Schwarz, «Kirchenbauten, Welt vor der Schwelle». Kerle Verlag, Heidelberg

Ausstellungen

Basel

Formales aus der Mustermesse

Der Unbeteiligte pilgert durch die Mustermesse als Ästhet. Er bewundert zunächst die Organisation des Aufbaus in ihrer seltsamen Mischung von Dynamik und eherner Stabilität; die Mustermesse ist immer neu und zugleich immer dieselbe. Doch scheint uns, daß dieses Jahr zwei Dinge entschieden seltener geworden sind: der Kitsch und die kleinen Erfindungen. Das kleine, so überaus sinnreiche Gerät, das man sogleich erwerben mußte und das sich dann zu Hause als völlig unbrauchbar erwies, und die Andenken, die doch früher in einer Menge feilgeboten wurden, als wäre man auf dem Rigi-Gipfel, sind zwar noch nicht ganz ausgestorben, traten aber stark in den Hintergrund.

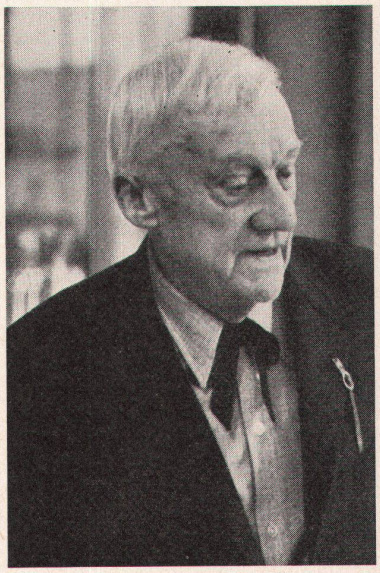
Aber auch die seriöse Erfindung zeigt sich nicht mehr so deutlich wie früher; es will scheinen, als habe sie einen anderen Charakter bekommen, als stehe sie in stärkerem Zusammenhang mit der Neuüberdenkung eines Produktes, mit seiner formalen Gestaltung und mit einer konsequenteren Anordnung längst bekannter Ideen. So war überhaupt der Eindruck, den wir von einem Rundgang durch alle Hallen mitnahmen, der einer starken formalen, gestalterischen Leistung, einer perfektionierten Darbietung des Produktes, der gegenüber in zahlreichen Fällen die graphische Dekoration des Standes mit Recht in den Hintergrund tritt. Ja man stellt feste, daß die Zeit der übermäßig ausgestalteten Stände vorüber ist und daß sich der Aufwand für die Inszenierung des Produktes vermindert hat.

Der Schweizerische Werkbund, der bei uns die Bemühungen um eine gute Industrieform in erster Linie vertreten hat, zeigt jeweilen in einer Sonderschau «Die gute Form» diejenigen Produkte, die seinen Vorstellungen in besonderem Maße entsprechen. Seit Jahren ist sich diese kleine Sonderschau treu geblieben und hat eine strikte und strenge Linie verfolgt. Auch dieses Jahr hielt sie ihr durchgehend hohes Niveau mit seinem leicht helvetizistischen Stileinschlag, hie und da vielleicht ins Zierliche abrutschend und manchmal auch ins Doktrinäre. So ist die Geschichte dieser Sonderausstellung, blättert man im Gedächtnis zurück, weniger die ihres eigenen Inhaltes als die ihres Verhältnisses zur übrigen Ausstellung. Wirkte sie einst avantgardistisch, extravagant, mo-

dernistisch, jedenfalls stets in deutlichem Abstand zur übrigen Mustermesse, so ist sie heute so nahe an diese gerückt, daß ihre propagandistische und pädagogische Aufgabe kaum mehr bemerkt wird. Sie hat ihr Ziel in einem Maße erreicht, wie sie es wohl kaum selber je zu hoffen wagte.
Für wie lange? – Die Wirtschaft lebt bekanntlich vom Konsum. Seitdem das Problem der Gestaltung in so starkem Maße den Markt beherrscht, ist auch bei den Gebrauchsgütern ein Phänomen aufgetreten, das man dort gar nicht erwartete und deshalb mit einem gelehrten Namen belegte: «Planned obsolescence of desirability» – das eingeplante Verleiden der Formen. Der Käufer soll dazu bewogen werden, ein Produkt nur deshalb zu ersetzen, weil er sich daran sattgesehen hat. Da dieses bei den Kleidern schon immer der Fall war, hätte man einen einfacheren Ausdruck wählen können: die Mode.
So lautet nun nach unserer Meinung die Kernfrage an die Idee der «Guten Form»: Wie verhält sie sich gegenüber dem Bedürfnis nach formaler und ästhetischer Wandlung, wie es offenbar dem Menschen angeboren ist? Die formale Konstanz der Ausstellung war nur möglich, weil sie einen Stil vertrat. Auf Grund von Stilmerkmalen wurden – bewußt oder unbewußt – die jährlichen Prämiierungen vorgenommen. Dieser Stil war Jahre hindurch seiner Zeit voraus. In der letzten Zeit beginnt er sich mit dem Publikumsgeschmack zu überschneiden. Die Entwicklung scheint mit diesem Jahre ihren Höhepunkt erreicht zu haben. Es wird sich also möglicherweise bald die Situation ergeben, daß gewandte Designer die «Gute Form» überholen und sie in den Augen des Publikums als veraltet erscheinen lassen. Man ist gespannt darauf, wie unter diesen Umständen die «Gute Form» ihren Dienst am guten Geschmack fortsetzen wird. Lucius Burckhardt

Louis Moilliet
Kunstmuseum
22. April bis 28. Mai

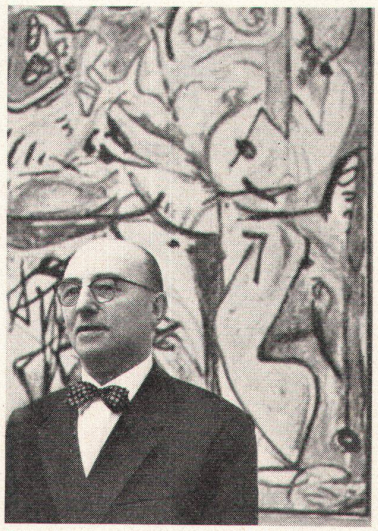
Den Lesern des WERK ist der Inhalt der neuen, ausgezeichnet gegliederten und genußreichen Ausstellung zu Louis Moilliets 80. Geburtstag bereits durch den schönen Aufsatz von Georg Schmidt im Februarheft 1961 bekannt. Ausgangspunkt dieser kunsthistorischen Untersuchung war ja die plötzlich in der neuen Macke- und Moilliet-Literatur auftauchende Legende, Moilliet habe das große meisterliche «Zirkusbild» von 1914/15 im Kunstmuseum Basel nur fertig gemalt; angefangen habe es sein bereits 1914 gefallener Freund August Macke. Die Legende hatte sich um die beiden Initialen «AM» in der Mitte des «Zirkus» gebildet. Aus dieser Untersuchung hatte Georg Schmidt dann das ausgezeichnete Bild einer ganzen Generation entwickelt, und das Ziel dieses Unternehmens war der Nachweis, daß Moilliet, trotz des kleinen Bestandes von nur zehn bekannten Gemälden, keineswegs so isoliert in der Geschichte der modernen Kunst dasteht, wie allgemein angenommen wurde. Daß Moilliet ein großer Maler mit einem reichen, prachtvollen Œuvre an Bildern und vor allem Aquarellen ist, das war bereits im WERK-Aufsatz nachgewiesen. Nun wird es mit den Originalen – die Zahl der wieder aufgefundenen Gemälde ist inzwischen von 10 auf 30 gestiegen – wirklich offenbar. Denn nicht nur das Œuvre Moilliets ist hier konzentriert und differenziert in chronologischer und geographischer Ordnung ausgestellt, auch die berühmten «Zeitgenossen und Freunde um 1914», Klee, Marc, Macke, Delaunay, Léger, sind mit prachtvollen Originalen anwesend, und selbst der kleine Annex, in dem die Ausstrahlung Moilliets auf die Basler Künstler demonstriert wird, ist durch einleuchtende originale Beispiele vorhanden.
Die so schön und präzis durchgearbeitete Moilliet-Ausstellung ist die letzte «offizielle», die Georg Schmidt als Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung Basel gemacht hat. Am 17. März 1961 ist er 65 Jahre alt geworden; er hat damit die Altersgrenze erreicht und wird im Herbst in den Ruhestand treten. m. n.



Louis Moilliet an der Eröffnung seiner Ausstellung. Photo: Maria Netter, Basel

Moderne Malerei seit 1945
Sammlung Dotremont
Kunsthalle
22. April bis 28. Mai

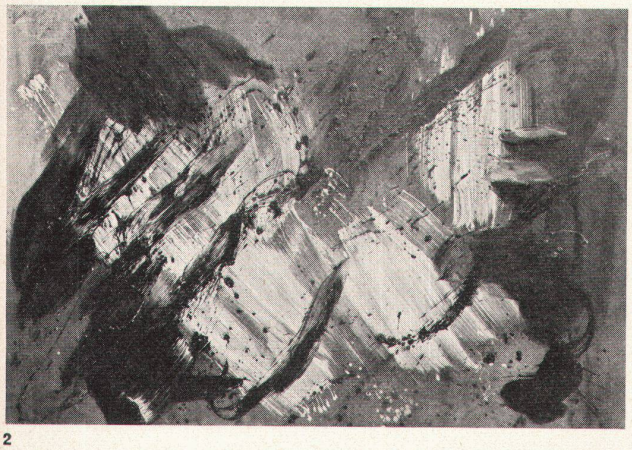
Im Gegensatz zu anderen Veranstaltungen der jüngsten Zeit, bei denen unter der falschen Flagge des «Privatbesitzes» Kunsthandelsware in Museen gezeigt wurde, handelt es sich bei dieser Ausstellung um die seriöse Kontaktnahme mit einer privaten Kunstsammlung. Sie zeichnet sich zudem dadurch aus, daß sie ganz von der Spannung der Aktualität erfüllt ist. Philippe Dotremont hat zwar bereits 1937 mit Sammeln begonnen, indem er – wie ein Jahrzehnt früher das Basler Ehepaar Emanuel Hoffmann – die flämischen Expressionisten kaufte und dann zu den großen Meistern unseres Jahrhunderts, Klee, Picasso, Kandinsky, Léger usw., überging; aber dieser längst klassisch gewordene Teil der modernen Malerei ist nun – schon der immensen Versicherungskosten wegen – in Brüssel geblieben. In Basel werden wir mit dem jüngsten Teil der Sammlung konfrontiert, mit einer Auswahl von 85 (von insgesamt 150) Bildern aus den Jahren seit 1945. Rüdlinger hat diese Auswahl ganz konzentriert getroffen und das Ensemble dann so klar und übersichtlich gegliedert, wie man es in einem Privathaus – und in dem verhältnismäßig kleinen von Dotremont schon gar – nie durchführen kann. Und gerade in dieser ganz klaren Akzentuierung wird das Großartige dieser Sammlung und ihres Schöpfers deutlich: dieses Sammeln um der geistigen Auseinandersetzung und Klärung mit der zeitgenössischen Kunst willen, die schöpferische Aktivität Dotremonts, der Mut und der unbedingte Wille, ständig das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden. Aber ebenso wohltuend wie die Klarheit, mit der hier kritisch gesammelt wird, ist die hohe Qualität der einzelnen Werke. Auch da, wo es um umstrittene Künstler geht, sind sie in der Sammlung Dotremont so gültig und repräsentativ vertreten, daß man über sie diskutieren kann.
Die Sammlung hat zwei, auch ganz bewußt herausgestellte Höhepunkte: die im ersten Saal versammelten Serien von herrlichen Bildern Mirós, Poliakoffs und Arps und die im letzten großen Saal hängenden Tafeln der «neuen amerikanischen Malerei». Die beiden Säle geben zugleich die zeitlichen Grenzen an: Mirós «Cirque» stammt aus dem Jahr 1927, die «Personnages rythmiques» von 1934, und die jüngste amerikanische Neuerwerbung ist der prachtvolle Rothko auf purpurfarbenem Grund «No. 16» aus dem Jahr 1960. An den ersten Saal ist ein kleines Kabinett mit den Werken des



1
Der belgische Sammler Philippe Dotremont vor einem Gemälde von Pollock
Photo: Maria Netter, Basel

2
Gérard Schneider, 68E, 1960. Sammlung Dotremont, Uccle

3
Willem de Kooning, Suburb in Havana. Sammlung Dotremont, Uccle



2

3

Amerikaners Tobey sinngemäß angefügt. Saal 2 enthält mit den Werken von Albers, Herbin, Vasarely, Capogrossi und Fontana die flächig-unmalerische geometrische Gruppe, der dann ebenfalls logisch die Vertreter der Ecole de Paris mit Ubac, Soulages, Hartung, Manessier, Bazaine und Piaubert folgen.
Von Saal 4 an herrscht dann der neuere abstrakte und zum Teil wieder gegenständliche Expressionismus, eingeleitet durch Riopelle, Appel, Bram van Velde, Alechinsky, Tal Coat, den Dänen Asger Jorn und den Belgier Heerbrant.
Beieinander (in Saal 5) sind auch die Material- und Strukturkompositionen von Alberto Burri (zwei frühe Sackbilder), Tápies, Crippa und Dubuffet sowie – räumlich glücklicherweise etwas aufs Nebengeleise geschoben – die Gruppe um Fautrier mit Messagier, Damian, Benrath und René Guiette. Die beiden letzten großen Säle beherbergen dann die beiden Hauptgruppen der zeitgenössischen Malerei, die «Peinture de Geste», um einen riesigen neuen und sehr bunten Mathieu (1960): Francis Sallès, Serpan, Ihai und Saura, und schließlich, deutlich sich abgrenzend vom europäischen Raumempfinden, als Höhepunkt und Abschluß die Action Painting der Amerikaner. Drei frühe Bilder von Jackson Pollock an der Rückwand des Saales (1946, 1948 und 1951) geben den längst klassisch gewordenen Beginn einer neuen malerischen Welt an – ihnen gegenüber, an der Stirnwand des Saales, der große Rothko und ein prächtiger Sam Francis von 1956.
Dazwischen reihen sich die zum Teil prachtvollen und reichen Bilder von de Kooning, Kline, Mitchell, Motherwell, Brooks, Kimber Smith und Gottlieb.
Je länger man sich in dieser so fesselnden Bilderauswahl der Moderne aufhält, desto stärker und unmittelbarer werden die Differenzierungen deutlich. Nirgends dürfte die These Haftmanns von der Internationalität des zeitgenössischen Stiles eindeutiger widerlegt werden als in einer solchen Kollektion. Doch erschöpft sich die Bedeutung dieser Ausstellung nicht im Anschauungsunterricht über die Möglichkeiten einer Zwiesprache mit der vielfältigen Moderne; wir hoffen wenigstens, daß Mut, Vorurteilslosigkeit und Qualitätsgefühl Dotremonts auch den Privatsammlern der Schweiz wieder ein wenig mehr Zutrauen zur zeitgenössischen Kunst geben. Etwas Ähnliches wie die Sammlung Dotremont hat nämlich die an sich so sammelfreudige Schweiz nicht aufzuweisen. m. n.

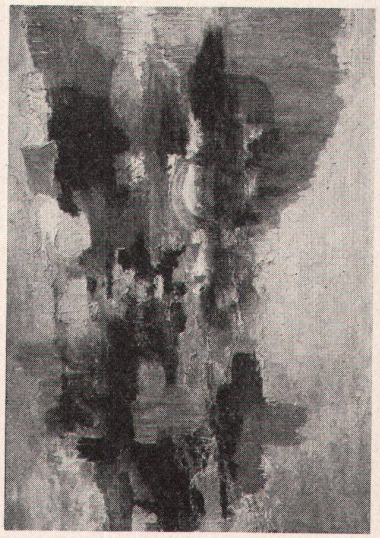
Bern

Martin Lauterburg
Kunsthalle
15. April bis 22. Mai

Mit annähernd 150 Ölgemälden, Aquarellen, Gouachen und Zeichnungen aus dem Zeitraum von 1911 bis 1960 brachte die Berner Kunsthalle das Schaffen Martin Lauterburgs in einer Ausstellung zur Schau, die ursprünglich zum siebzigsten Geburtstag des Malers gedacht war, nun aber zur Gedächtnisausstellung geworden ist. Am 9. Juni des vergangenen Jahres ist Martin Lauterburg ganz unerwartet an einem Herzschlag gestorben.
Lauterburgs Entwicklung wurde in seiner Vaterstadt mit ganz besonderer Anteilnahme verfolgt wie selten ein künstlerisches Schaffen; wenn neue großformatige Werke entstanden und erstmals öffentlich gezeigt wurden – vor allem an den Weihnachtsausstellungen –, so standen sie jeweilen im Mittelpunkt der Betrachtung und Diskussion. Das reiche malerische Raffinement, das der Künstler aufbot und das ebensoviel dramatische wie verinnerlichte Momente umschloß, wirkte auf das bernische Publikum mit jener Magie, in deren Bann der Künstler selber auch immer stand. Es ging dabei um die Geheimnisse einer ungewöhnlichen, wie von innen her glühenden Koloristik, zugleich aber auch um die Attraktion einer seltsamen Motivwelt, mit deren Eigentümlichkeit Lauterburg in der Schweizer Malerei wohl einzig dastand.
Die Ausstellung gab einen aufschlußreichen Einblick in die ganze Abfolge der künstlerischen Absichten Lauterburgs. Manches «Rätsel» scheint sich zu lösen, da man jetzt die Übersicht hat; doch wird die Faszination, die Lauterburgs Bildern eigen ist, dadurch nicht lahmgelegt. Im ganzen läßt sich wohl sagen, daß ein Jahr Distanz genügt hat, um das Organische, entwicklungsmäßig Ganze im Werk Lauterburgs zu zeigen; dies auch mit Einschluß jener großen Formate der letzten Jahre, die sich von der bekannten, detailreichen Gegenstandswelt des Lauterburgschen Ateliers zu lösen begannen und als «abstrakter Lauterburg» anfangs problematisch scheinen mochten. Diese späten Bilder waren in der Vorhalle vereinigt, und sie konnten wie ein Präludium zu der ganzen malerischen Erscheinung Lauterburgs wirken – nicht wie ein angehängter Epilog –, da sie die Farbenwelt, um die es dem Maler im Tiefsten ja immer ging, in der vollsten Ausbreitung und in einer endgültig scheinenden Vereinfachung und Summierung zur Schau bringen.
Die Kontinuität ergab sich überhaupt

vom hintersten Kabinett des Untergeschosses an – wo die frühesten Nummern hingen – bis zu diesen späten Monumentalformaten. Wenn in den kleinen Intérieurs der Münchner Zeit (etwa von 1913 an) auch starke Zurückhaltung herrscht und eher eine gewisse Unscheinbarkeit den Stil bestimmt, so ist doch ein besonderes Etwas schon dort zu spüren: das Geheimnis des Raumes, aus dessen dunkeln Gründen heraus Licht und Leben erweckt werden. In zunehmendem Reichtum holt der Maler dann Farbe um Farbe heraus, bis zu jenen «Wundern» der Dingwelt, die den Atelierraum des Malers tausendfältig bevölkerten und ihn zu seinen phantastischen Kompositionen inspirierten. Dazu kommt die nie unterbrochene Reihe von Blumenstilleben besonderer Art – vor allem von Geranien – und ein kleineres Ensemble hervorragender Porträts, unter denen man die Bildnisse Ricarda Huchs und der Mutter des Künstlers an die Spitze stellen wird. Einen Mittelpunkt im Hauptsaal bildete die große «Apfelernte» von 1936, eine durchaus eigenartige, vom Konventionellen abweichende Fassung dieses oft gemalten Themas. Lauterburgs Schaffen als Kirchenmaler, das sich am stärksten in dem großen Altar-Triptychon mit der Kreuzigung Christi und den Heiligen Rochus und Sebastian (für eine Spitalkapelle in München) manifestiert, gelangte an der Berner Ausstellung ebenfalls in gültigen Stücken zur Schau. Sodann war den Aquarellen, den Gouachen und Zeichnungen ein breiter Raum gewährt, wobei ganze Reihen von bisher wenig oder nie öffentlich gezeigten Stükken auftraten.

Die Einreihung Lauterburgs in die heutige Malerei beschäftigt die Kommentare jetzt stärker als zu Lebzeiten des Malers. Bekannt und offensichtlich sind nach der ersten Schule Ernst Lincks in Bern die Münchner Einflüsse in den Schulen von Engels und Diez, mehr aber noch das Vorbild großer alter Meister in den Galerien, die die kompositorische Entfaltung anregen. Für den so stark vorherrschenden Zug zur Magie aber – so besonders er auch am Beispiel Lauterburg auftritt – wird man unterirdische Zusammenhänge zu so vielen Erscheinungen der heutigen Kunst finden, die hinter und über dem Realen nach geheimen Kräften sucht. W. A.



Jean-François Liegme, Peinture, 1959

Genève

Jean-François Liegme
Galerie Garabedian
du 15 avril au 6 mai

Pour la première exposition qu'elle organise, la galerie Garabedian a eu la main heureuse. En présentant les œuvres de Liegme, elle offrait d'emblée un ensemble de peintures d'une haute tenue et d'un style vigoureux. Car il ne faut pas se le cacher: l'œuvre de Liegme – même si elle est parfois inégale et si la direction que l'artiste explore par moments ne correspond pas toujours à notre sentiment profond – est de celles qui procèdent d'une nature authentique. L'inquiétude qu'elle manifeste se reflète dans la constante recherche d'un peintre dont les modes d'expression varient sans cesse et revêtent des formes protéiques. Ses peintures sont le témoignage d'un art où sont traduits des états d'âme profondément variables et où se réalise un moment d'existence psychologique. Cet aspect de complémentarité entre la vie et l'art, Liegme le revendique. Il a coutume de parler de chacune de ses toiles comme d'une expérience qui l'a marqué.

Cette attitude toute de sensibilité, Liegme la traduit parfaitement au moyen d'un langage dont il possède incontestablement les ressources avec autorité. C'est un poète qui voit grand. Il ne craint pas les formats amples où sa touche autoritaire et ferme s'étale avec vigueur. Sa palette joue toujours sur des gammes nouvelles et raffinées.

Si en 1957 on pouvait parler d'une parenté avec de Staël, depuis lors l'artiste explore un vocabulaire où s'affirme sa personnalité avec toute sa plénitude, même si on peut parfois se demander si sa manière n'a pas perdu en structuration. Mais on y sent une quête passionnée vers une optique libérée de toute contingence d'école ou de genre.

Liegme rejette progressivement les jeux chromatiques bi-dimensionnels et orthogonaux pour réintroduire un certain espace – qui n'a rien à faire (empressons-nous de l'ajouter) avec celui de la perspective figurative. Il veut enrichir les modes d'expression de l'abstraction. Sa recherche est une aventure spirituelle captivante; et l'on ne peut manquer de suivre un artiste dont la nature est aussi riche.

Mais que l'on ne se méprenne pas sur cette dernière phrase: Liegme a déjà passé le temps des promesses. Il réalise, mais refuse d'en rester à un mode unique dans lequel il aurait «trouvé sa formule». C'est un inquiet, avons-nous dit. Et tout son art le prouve. Mais c'est un peintre à la fois exigeant et audacieux.

H. St.

Lausanne

Jean Baier
Galerie Bridel
du 8 au 28 avril

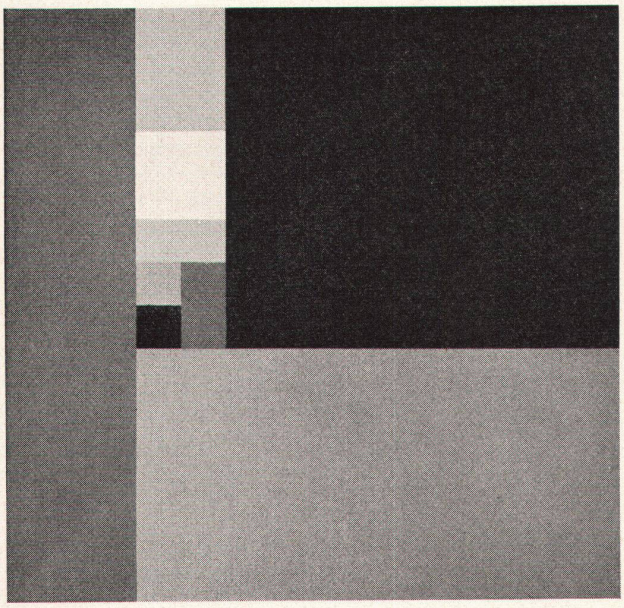
Les œuvres récentes de Jean Baier, rassemblées par la galerie Bridel, relativement peu importantes par le format, composaient cependant une exposition d'une excellente tenue. Depuis 1955, on connaît les travaux du jeune artiste genevois que l'on peut considérer comme l'un des rares, et en tout cas le plus valable, des tenants de l'abstraction géométrique. Art intellectuel par excellence. Sa peinture représente la plus pure expression d'une création véritablement autonome. Répugnant à tout élément accessoire visant à flatter l'œil, il est d'un abord difficile et semble se maintenir à l'écart des préoccupations courantes pour se maintenir au niveau élevé des idées générales peu accessibles aux observateurs superficiels, mais qui sont fort prisées par le public des initiés. C'est donc sur un domaine relativement aride que Baier a choisi de s'engager, et son mérite est d'autant plus grand d'y avoir réussi. Et c'est le mérite de sa récente exposition, aux yeux surtout de ceux qui ont suivi sa démarche durant ces dernières années, de souligner l'apport personnel de Baier à un style d'expression beaucoup moins limité qu'on ne le croit communément. Peints selon une technique personnelle sur des supports métalliques, ses panneaux ont de

la puissance et une réelle originalité d'invention, à l'intérieur de schémas géométriques d'une précision mathématique. Leur organisation chromatique est restreinte: aplats, couleurs pures à l'exception des gris qui avec le noir en constituent le fond commun, que viennent souligner avec éclat soit un bleu intense, soit un rouge soutenu, rarement les deux ensemble. Mais en dépit de cette économie de moyens, cet art ne manque pas de vivacité en raison de l'intérêt de l'articulation des formes, et notamment de certains éléments qui reviennent souvent, triangulaires, et dont la pointe effilée vient s'enfoncer comme un coin lumineux dans les harmonies plus profondes de l'ensemble. G. Px.

Locarno

Tony Besson
Galerie La Palma
du 1er au 28 avril

Pour ouvrir la saison de printemps, la Galerie «La Palme» de Muralto a choisi une vingtaine des plus récentes toiles et quelques dessins du peintre Tony Besson, jeune Vaudois qui depuis une dizaine d'années habite au Tessin. Il s'agit d'un artiste qui a passé par plusieurs expériences (ce qui arrive à tout le monde, aujourd'hui...) et qui s'est arrêté surtout dans les délectations du tachisme; mais qui en est revenu, au moins en partie. En effet Besson ne s'abandonne pas toujours au charme souvent factice de la couleur pure, il exprime son émotion sans dédaigner l'image, la figuration. Le titre de certaines (et des plus attachantes) de ses toiles, Le Fusillé, L'Otage, Le Fumeur d'opium etc., a un rapport exact avec une image, ne se fonde pas sur des valeurs purement allusives. C'est dire que Besson se propose d'établir une communication plus chaleureuse et humaine, tout en restant fidèle a sa vocation pour la couleur chatoyante, éclatante: il n'est pas inutile de rappeler qu'il sort d'une famille de teinturiers. P. B.



Camille Graeser, Exzentrische Konstruktion in drei Rhythmusgruppen, 1954/57

Luzern

Camille Graeser
Galerie im Ronca-Haus
22. April bis 17. Mai

Dieser namhafte Maler der konstruktivistisch-konkreten Richtung wurde in der Februarnummer des WERK durch Hans Curjel treffend charakterisiert. Der verdienten Interpretation schließt sich diese Ausstellung von Werken der letzten sechs Jahre an. In der Galerieeinladung hieß es richtig: «Camille Graeser gehört zu den kultiviertesten Vertretern dieser Richtung. Seine Bilder sind Manifestationen gegen alles Negative und Chaotische. Es ist eine intellektuelle Kunst – aber intellektuell im besten Sinn: Ordnung ausstrahlend und von einer undefinierbaren höheren Heiterkeit, die ein wesentliches Element abendländischen Geistes ist.» Just die durch Komposition und Farbe dokumentierte Fröhlichkeit ist es, die dieser intimen Schau von 28 Werken ihr positives Gepräge gab. In den Bildern «Teilung 1+4 = 2», «Rhythmische Verlagerung», «3 progressiv verlagerte Farbgruppen», «Relation von 2 Komplementärfarbgruppen», «7 Betonungen» und «Minus = Plus» geht die geometrische Überlegung eine zwingende Verbindung mit der dem gestalterischen Gesetz absolut kongruenten Farbe ein. Die Tonwerte sind mit einer Sicherheit aufeinander abgestimmt, wie dies nur auf Grund einer leidenschaftlichen und vom Talent beflügelten Beschäftigung mit den Problemen der Durchdringung, Tektonik, Kontrapunktik möglich ist.
Es war erfreulich, Graesers Wirken einmal (und endlich) in geschlossener Formation betrachten und werten zu können. Besonders interessant sind bei einigen Bildern die Überschneidungspole der Konstruktion und farblichen Daraufbezogenheit. Hier erweist sich Graeser als Meister, der die gefundene Lösung nicht zum Selbstzweck werden läßt, sondern in die Gesamtkonzeption organisch einbaut. Die räumliche Lapidarität, vom Maler angestrebt, ist eines der Gestaltungsprinzipien, die vielen Bildern ihren weiten und befreienden Atem verleihen. Die leuchtend-reinen Farben suchen und steigern einander, während sie zugleich eine spektrale Sonorität ergeben, die den Gemälden («3 progressiv bewegte Farbgruppen») ihre Preziosität vermitteln. In «Nueva Visión» schrieb der Künstler vor einigen Jahren: «Farbe ist Form, und Form ist Farbe. Doch wissen wir, auch Nichtfarbe ist Farbe und Form.» Wie Graeser dies versteht, das sieht man an seinen räumlichen Zäsuren, die integrierende Bestandteile seiner Malerei sind. Der heute 69jährige Künstler war mit dieser Luzerner Ausstellung seiner Bedeutung innerhalb der konkreten Malerei unserer Zeit entsprechend würdig vertreten.

Hans Neuburg

Albert Servaes
Kunstmuseum
9. April bis 14. Mai

Der 1883 in Gent geborene Flame Albert Servaes lebt seit zwanzig Jahren in Luzern, der Stadt, die ihm im April/Mai eine Gesamtausstellung seiner wichtigsten Werke widmete. Dr. Walter Nigg schreibt im Katalogvorwort, daß unter den heutigen Künstlern, die ununterbrochen um das Thema einer religiösen Malerei kreisen, Servaes einen der vornehmsten Plätze einnehme. Von den ausgestellten 99 Werken war denn auch der Pastell-Zyklus «Marienleben» trotz dem skizzenhaften Duktus die integerste Bewährungsprobe des Künstlers, während allerdings besonders die früheren, in einer kohleartigen Ölmanier gemalten Bilder durch ihre Themagebundenheit unbefreiter wirkten. In einzelnen Landschaften, vor allem im Tessin entstanden, zeigte sich des Flamen malerisch orientierte Künstlerschaft, die in Pinselstrich und malerischer Technik oft an Van Gogh erinnert. Hier wie dort der bekenntnishafte Maltrieb, hier wie dort eine Hingabe ans rein Malerische, Gestalterische, an die Bildorganisation. Man kann sich gut vorstellen, daß in Albert Servaes drei divergierende künstlerische Antriebe dauernd oder zumindest periodisch um ihre Vorherrschaft kämpften: das Religiöse, das Landschaftliche, das Porträtierende. In diesen drei Gebieten ist denn auch die male-

rische Haltung völlig verschieden. Bei gewissen religiösen Motiven erreicht Servaes oft eine respektable Meisterschaft; in den Landschaften gelingen ihm absolut malerische Trouvaillen; in den Porträts und Kinderbildnissen hingegen begibt er sich in gefährliche Nähe eines süßlichen Manierismus, der seiner Kunst höchst abträglich ist. Konzeption, Zeichnung und Farbe werden durch das motivisch gelenkte Bestreben unecht. Das zeigt sich auch in der Herausarbeitung der Details, wie Gesichtspartien, Hände usw. Immerhin war diese Gesamtschau anregend und aufschlußreich. Sie repräsentiert das Lebenswerk eines von der Kunst besessenen Menschen, die ihm große Opfer abforderte, der er den Tribut eines vollen Lebens zollte. Wenn man beispielsweise das Riesenpastell, die «Marientafel», letztes Jahr entstanden, in den Einzelheiten und in ihrer Gesamthaltung (auf optische Distanz) auf sich wirken läßt, wird man mit Respekt den künstlerischen Impetus von Servaes bewundern, der sich vielleicht allzu sehr auf seinen expressiven Instinkt verließ, doch immerhin Werke schuf, die ihn, wie Nigg richtig feststellte, zu den wesentlichsten religiösen Malern unserer Zeit werden ließen.

Hans Neuburg

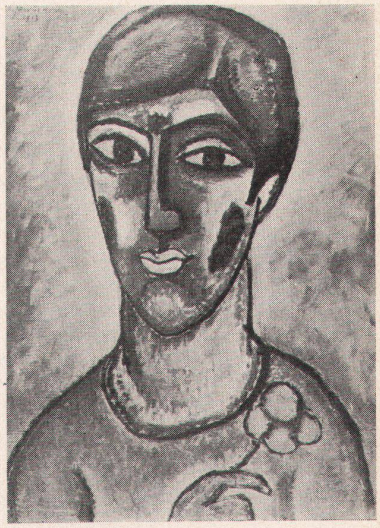
Winterthur

Der Blaue Reiter und sein Kreis
Kunstmuseum
23. April bis 11. Juni

Wann immer der «Blaue Reiter» als Gruppenphänomen in Erscheinung tritt, wird lebendig, was in den Jahren kurz vor dem ersten Weltkrieg der Kunststadt München einen wundervollen Akzent gab: die Frische, der Mut, die Entschlossenheit der Phantasie, das neue Denken über Kunst, das Schaffen ohne kommerzielle Absichten um des Schaffens willen, die Entdeckung und Verwirklichung neuer künstlerischer Ausdrucksweisen, die sich im lockeren Kreis sehr verschieden veranlagter und sehr verschiedene Ziele verfolgender Künstler abspielte. Ein Frühling und Frühsommer ganz wunderbarer Art.

Dieses Erlebnis wird dem Besucher der Winterthurer Ausstellung in reichstem Maß vermittelt, weil die Organisatoren eben unter diesem Erlebnis standen, als sie ans Werk gingen. Es ist keine Ausstellung, die auf die Details der damaligen so erregenden Vorgänge eingeht; sie stützt sich auf die Hauptgestalten des Phänomens, die mit Spürsinn für künstlerische Qualität wie für entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zur Anschauung gebracht werden. Daß Einzelpersonen wie der Sammler Bernhard Koehler, der dem Kreis des «Blauen Reiters» befreundet war, und Felix Klee, daß Institutionen wie die Gabriele-Münter-Stiftung in München und die Marianne-Werefkin-Stiftung in Ascona bereitwillig ihre Hilfe liehen, war ein Glück, aber ein gut, richtig und kritisch wahrgenommenes Glück.

1



2

1
Wassily Kandinsky, Komposition 5, 1911. Schweizer Privatbesitz
Photo: Michael Speich, Winterthur

2
Alexej von Jawlensky, Kreolin, 1913. Privatbesitz Bern

Die Ausstellung konzentriert sich auf acht Künstlergestalten. Mit ihren 123 Katalognummern ist sie eher eine kleine Schau, aber das Gewicht der Bildgruppen macht sie zu einem bedeutenden Ereignis. Auch das Dokumentarische ist vertreten: mit Originalausgaben damaliger Schriften Kandinskys und einer Reihe von Katalogen aus der Zeit, vor allem aber mit einer Reihe von Entwürfen Kandinskys zum Buch «Der Blaue Reiter», bei denen man die Überschneidung von figürlicher und freier Form, von Bewegung und optischer Struktur verfolgen kann. Eine Überraschung ist eingestreut, über die man verschiedener Meinung sein kann: drei Bilder des aus Neuenburg stammenden Schweizer Malers Jean-Bloé Niestlé, der mit Marc befreundet war und 1911 mit der Münchner Gruppe ausstellte. Ein Einzelgänger, auf den wohl einiges der Männer des Blauen Reiters – seinerzeit titulierte man sie nicht «Die Blauen Reiter» – eingewirkt hat, der aber – schicksalsmäßig ist er langsam im Dunkel verschwunden – eher nach der Art der Maîtres populaires tendierte, vielleicht ein unbewußter, entfernter Verwandter Adolf Dietrichs. Gabriele Münter, die mit Kandinsky zusammenarbeitete und der man die Erhaltung eines wichtigen Teiles des kandinskyschen Œuvres zu danken hat, ist als Persönlichkeit mit Recht mit von der Partie. Als Malerin steht sie mehr am Rand. Auch Kubin steht, wenn auch in anderer Weise, abseits. Er ist mit einer Gruppe von Zeichnungen und Gouachen vertreten, die – wie damals den anderen etwas fremd (aber damals von den anderen sehr geschätzt) – das skurrile Element vertreten, das dem Unwirklichen zugewandte Illustrative, in dem heute bei einigen Beispielen eine unbekümmerte Vorwegnahme surrealistischer künstlerischer Denk- und Gestaltungsweise zu bemerken ist.

Auch Marianne von Werefkin ist ein Fall für sich. In der eigentlichen «Blauen Reiter»-Periode knüpft sie einerseits an Eindrücke aus der russischen Welt und Umwelt an – die Männer des «Blauen Reiters» hatten den Blick für Volks-

kunst –, andrerseits an Toulouse-Lautrec oder gar den jungen Picasso der Période bleue, um im Selbstbildnis von 1917 mit großartig frecher Pinselführung plötzlich mit höchst aufgelockerter Peinture hervorzutreten. Auch sie wie die anderen voll von künstlerischem Eigenwillen und ohne jede Spur von Konformismus. In richtiger Beurteilung der Gewichtsbedeutung sind Kandinsky, Klee, Marc, Macke und Jawlensky mit großen Werkgruppen repräsentiert. Bei ihnen ist auch der zeitliche Rahmen weiter gespannt: Werke, die vor der eigentlichen «Blauen Reiter»-Zeit entstanden sind, geben überaus interessante, lebendige Einblicke in die Entstehungsvorgänge der verschiedenen Ausprägungen der neuen künstlerischen Sprache, die durch eine natürlich sich ergebende chronologische Anordnung noch gesteigert werden.

Wie stets macht Kandinsky einen überwältigenden Eindruck – die Malerpersönlichkeit, das Zusammenwirken von Intuition und Reflexion, die Entschlossenheit, mit der der Weg beschritten wird. Höchst interessant, wie in der präabstrakten Phase innerhalb der Bildstrukturen partielle Abstraktion auftritt, durch die die Bildspannung wesentlich bestimmt wird. Umgekehrt sieht man, wie nach vollzogenem Eintritt der Abstraktion immer wieder Beziehungen zu gegenständlichen Bildteilen aufgenommen werden.

Klee ist mit einer Gruppe von fünfundzwanzig Bildern und Blättern vertreten, die die Jahre von 1901 bis 1915 umspannen. Vielleicht eine der eindrucksvollsten und schönsten Partialgruppierungen, die man je gesehen hat. Man verfolgt den Weg von der bildnerischen Charakterisierung zur Parodie und von da zur Poesie, und man hat es vor Augen, daß auf diesem Weg das Bildnerische – Linie, Form, Farbe – stets die entscheidende Rolle spielt. Macke erscheint als der Künstler des evolutionären Fortschreitens, der von der im besten Sinn traditionellen Peinture ausgeht. Zugleich zeichnen sich die Impulse der neuen künstlerischen Vision ab, die der Peinture den Stempel aufprägt. Und von hier aus kommt es von 1913 ab zu gewissen Überschneidungen mit Klees Kunstsprache, die sich nach der Kairuan-Reise noch steigern. Daß Franz Marc von den Großen des «Blauen Reiters» der problematischste ist – bei aller Reinheit des künstlerischen Wollens –, wird auch hier wieder sichtbar. Zwei Tierstudien von 1909 zeigen Marc als ausgezeichneten «Maler»; ein Katzenbild von 1910 geht im Pinselstrich auf Van Gogh zurück. Dann entsteht die merkwürdige Mischung von Vitalität, dynamischem Pathos, Gefühlsüberschwang (um nicht Sentimentalität zu sagen) und kühner Farbtönung bei den Tierbildern, die durch ausgezeichnete Beispiele repräsentiert sind. Unter Anregungen von Kandinsky und Futuristischem setzt eine Entwicklung ein, die der frühe Tod Marcs abbricht. Eine von Lebenstragik geheiligte Gestalt.

Schließlich die wiederum ganz anders fundierte Gestalt Jawlenskys, der innerhalb des weiten Spannungsbogens der Freundesgruppe in sich selbst einen individuellen Spannungsbogen errichtet: vom malerisch überschäumenden Selbstbildnis-Aquarell von 1905 zu einem soliden Fauvismus, von da zu einem geradezu lapidar eleganten Stil eines Porträts von 1910 und zu einem kühnen, abstrahierenden Stilleben aus dem gleichen Jahr. Mit den Köpfen mit großen Augen wird dann ein etwas schematischer Weg beschritten, auf dem sich allerdings die Intensität der Farbe ständig steigert. Überraschend immer wieder – und dies ist eines der Ergebnisse der schönen Ausstellung –, in welchem Maß das künstlerische und geistige Tun der Maler des «Blauen Reiters» aktuell geblieben ist. H. C.

Zürich

Stile Olivetti – Geschichte und Formen einer italienischen Industrie

Kunstgewerbemuseum
8. April bis 20. Mai

Die Olivetti-Ausstellung des Kunstgewerbemuseums, die durch Zufall mit den Olivetti-Aufsätzen des Aprilheftes des WERK synchronisiert war, erschien als dokumentarische Ergänzung, bei der der Unterschied zwischen der Publikationsform «Ausstellung» und der Publikationsform «Zeitschrift» sehr lehrreich in Erscheinung trat. Die Ausstellung regt die Beobachtung, die Zeitschrift das Nachdenken an.

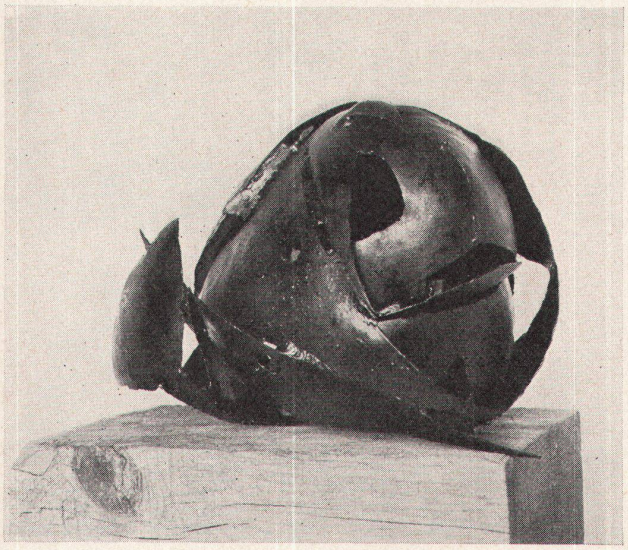
Wir fassen uns kurz. Die Einrichtung der Ausstellung war vortrefflich – eben «Stile Olivetti»: übersichtlich, eher knapp im Darstellungsmaterial, «efficient», aber weder tierisch ernst noch überraffiniert, sondern eher mit einem Schuß Heiterkeit versehen. Starkes Gewicht lag auf den Sektoren Architektur und Graphik (inklusive Publikationen, herab oder hinauf bis zu den Kalendern); der technische Produktionsverlauf war nur angedeutet. Was man gern mehr gesehen hätte, wäre vermehrter Einblick in den Formungsprozeß gewesen, das heißt in die in besonderem Maß integrierte Arbeit der Formgestalter. Besonders beeindruckend war die Feststellung, daß «Stile Olivetti» nicht «Doktrin Olivetti» bedeutet. Der methodische und damit der gestaltmäßige Pendelausschlag ist groß; der Individualität des Designers ist beträchtliche Freiheit – nicht wilde Freiheit! – gegeben, wobei zuzugeben ist, daß Olivetti in der Heranziehung großer Begabungen nun schon seit bald dreißig Jahren eine besonders glückliche Hand bewiesen hat. Wohl deshalb, weil die leitenden Instanzen, vor allem Adriano Olivetti selbst, die grundsätzlichen Probleme authentisch kannten. Daher die Lebendigkeit, die vermiedene Monotonie und auch gelegentliche negative Resultate, die manchmal wichtiger sind als das Nur-Perfekte. Positiv hat sich zweifellos die Tatsache ausgewirkt, daß die Expansion in andere Landstriche Italiens, andere Länder und Kontinente Olivetti auch in bezug auf die optischen Erscheinungen in Atem gehalten und zur Auseinandersetzung mit vielerlei Umweltfaktoren veranlaßt hat.

Besonders zu rühmen ist die zur Ausstellung erschienene Wegleitung, eine vorzügliche Kurzmonographie des Unternehmens. Die Ausstellung war die letzte unter der Direktion Hans Fischlis, dessen Amtszeit – es sei gern in diesem Augenblick des Rücktritts Fischlis gesagt – man eine große, in Zusammenarbeit mit Willy Rotzler entstandene Zahl vorzüglicher und höchst lebendig präsentierter Ausstellungen verdankt. H.C.

Oscar Wiggli – Carl Rabus

Galerie Palette
14. April bis 9. Mai

Oscar Wiggli – 1927 in Solothurn geboren, seit längerer Zeit in Paris lebend, mehrfacher eidgenössischer Stipendiat – zeigte eine Reihe von meist kleinformatigen Skulpturen, die Phantasie, starkes Talent im manuellen Tun und die Fähigkeit plastischen Zusammenfassens erkennen lassen. In mancher Beziehung sind bei diesen Eisenplastiken Analogien zur Art Robert Müllers zu erkennen; während aber bei Robert Müller die Kräfte nach plastischer Expansion drängen, beleben sich bei Wiggli die Formen gleichsam nach innen. Die Umspannung innerer Volumina durch die ungeglättete, mehr organisch als formal bestimmte Eisenhaut erscheint als wesentliches Kennzeichen des plastischen Gebildes. Welcher inneren Volumina? Unsichtbarer, phantasiegeborener Lebewesen, deren Gestalten hinter den plastischen Umhüllungen verborgen liegen. Bei einigen der Skulpturen wird eine sehr reizvolle, halb erschreckende, halb humorvolle Annäherung an Phantasiegebilde der Natur erreicht, die etwas



Oscar Wiggli, Eisenplastik

Donquichottehaftes besitzen. Neben diesen Zügen vernachlässigt Wiggli jedoch auch die rein formalen Gehalte nicht, in deren Zusammenspiel von dreidimensionalen Flächen (wenn es erlaubt ist, so zu definieren) und Hohlraum ein bedeutendes bildnerisches Talent sich ausdrückt. Die Arbeiten Wigglis sind Beispiele für die weiten Möglichkeiten, die Material und technische Behandlung dieser Art Eisenplastik darbieten. Eine Reihe von Zeichnungen geben Einblick in die spontanen Schaffensvorgänge bei Wiggli. Hochgezogene, drahtartige Liniengefüge mit wenigen tiefschwarzen Akzentuierungen – seltsame Drahtgestalten auf Stelzen, von denen aus herrliche Marionetten entstehen könnten. Der in Brüssel lebende Carl Rabus, der schon einige Male in der «Palette» auftrat, ist von den früheren, ruhigen poetischen Bildgefügen zu dynamischen Formen übergegangen, die sehr wirkungsvoll sind, aber vielleicht etwas obenhin wirken. Ihr Plus – und ihr Minus – ist, daß sie klar, vielleicht zu primitiv ablesbar sind. Die Dichte früherer Bilder scheint in ihnen nicht erreicht.

H. C.

Franz Karl Opitz
Orell Füßli
18. März bis 22. April

In den letzten Jahren hat Franz Karl Opitz selten ausgestellt. Dagegen schuf er Naturstein-Mosaiken für Gemeinschaftsbauten und, mit Jörn Kübler zusammen (der den Text schrieb), das Terra-Magica-Photobuch «Circus». Mit diesem vor allem dem Bild des Menschen gewidmeten Werk harmonieren in der Ausstellung die Aquarelle «Kinderfastnacht», die Maskenskizzen und die Blätter «Circusarbeiter» und «Circuskind», die mit anderen figürlichen Studien zusammen die Aufreihung der Landschaftsaquarelle und der großen landschaftlichen Kohlezeichnungen unterteilen. Daß Opitz einst ein naturalistischer Könner war, klingt in einem Aquarell wie «Mond über Pontresina» deutlich nach. Ohne brüsken Umbruch hat er jedoch dem Verlangen nach stärkerer farbflächiger Bindung des Bildaufbaues Folge gegeben. Bei der mosaikartigen Staffelung südländischer Häuserkuben wandelt er Bekanntes mit Freude an schwereloser Hellfarbigkeit ab. Persönlicher wirkt die Konzentration und Steigerung der Formen bei den beiden Blättern «Felsen von Les Baux». Opitz ist auch ein selbstsicherer Holzschnittgestalter, was vor allem der expressive «Bergbach» bestätigt.

E. Br.

Carlotta Stocker
Galerie Läubli
12. bis 29. April

Schon als Carlotta Stocker das große Wandbild im Gottfried-Keller-Schulhaus in Zürich malte, durch das sie in Zürich vor allem bekannt wurde, spürte man aus diesem ganz unkonventionellen Werk heraus das Verlangen nach der freien, über die Fläche hingleitenden Farbe und eine Scheu vor figuraler Verfestigung und Überdeutlichkeit. Viele Jahre später entdeckt man jetzt verwandte Grundzüge in den großen Stilleben, welche die Malerin in Fox-Amphoux in der Provence geschaffen hat. Die trockenen, durchaus flächigen Farben folgen wohl dem angedeuteten Formaufbau der auf einem Tisch eng zusammengerückten Gegenstände; aber vor allem antworten sie einander, klangstark und dann wieder zart und fragend. Ein krudes Blau muß durch breit ausladendes Rot oder durch erdige Zwischentöne im Bann gehalten werden; Räumliches und Körperhaftes verwandelt sich in freie Aufbauelemente und Flächenbeziehungen, während es bei den auf Landschaftliches hinweisenden Tafeln fast bedeutungslos wird.
Den im Hauptraum der Galerie Läubli gezeigten Bildern standen im graphischen Kabinett Zeichnungen der Künstlerin gegenüber. Hier lassen sich die gestalterischen Fragen an das Motiv aus Werkstattnähe abhören. Auf einem großen, hellbraunen Blatt Packpapier sind Ausstrahlungen der Farbe mit Kohle und farbiger Kreide angedeutet. Man glaubt da die Entstehung eines Bildes mitzuerleben.

E. Br.

Nicolas de Staël. Collagen
Galerie Lienhard
26. April bis 23. Mai

Ein sehr heller, heiterer Eindruck ging von den Collagen de Staëls aus, die 1953, verhältnismäßig kurz vor dem tragischen Ende des Künstlers, entstanden sind. Nichts von Verdüsterung ist zu verspüren. Im Gegenteil: Souveränität in der Handhabung dieser im Grunde primitiven Mittel, in denen sich eine solche differenzierte Sensibilität aussprechen kann. Der Zufall und die Subtilität spielt beim Vorgang des Papierreißens eine große Rolle, der, vielleicht ganz feine, Widerstand des Papiers und – man könnte in Analogie zum Klavierspiel sagen – der Anschlag der Finger. De Staël geht aber nicht nur auf diese sich in vielfachem Spiel sich ergebenden Möglichkeiten ein, auf Zerreißprofile, auf ganz zarte Materialreliefierung, sondern er läßt den künstlerischen Geist bis zu Punkten von minimalen Ausmaßen spielen und bleibt doch innerhalb einer groß gesehenen Konzeption. Die Skala der angewandten Farben ist, bei aller Einfachheit der Kombinationen, enorm und der erzielte Stimmungsgehalt außerordentlich.

H. C.

Rudolf Steiner
Strauhof
4. bis 16. April

Rudolf Steiner, die Anthroposophie und das, was an Künstlerischem in diesem weltanschaulich homogenen Kreis entsteht, wird von den außerhalb dieser Weltanschauung stehenden Kunstfreunden und -beobachtern sozusagen nicht wahrgenommen. In welcher Weise zu Unrecht, zeigte sich kürzlich bei Willy Rotzlers Aufsatz über das Dornacher Goetheanum (im Augustheft 1960 unsrer Zeitschrift), aus dem hervorging, in welchem Maß bei aller weltanschaulich bedingten Eigenwilligkeit dieser Bau eines Dilettanten mit den formgebenden Komponenten der Architektur des 20. Jahrhunderts verbunden ist. Steiner war als Naturwissenschaftler, Philosoph, religiöser Denker und Gemeinschaftsbildner eine jener komplexen Naturen, bei denen eine bedenkenlose Sicherheit und ein Glaube zustande kommt, auf sehr vielen, wenn nicht allen Gebieten schaffensfähig zu sein. So wurde Steiner, in dessen Weltbild das Musische eine große Rolle spielt, Architekt, Bildhauer, Maler, Choreograph, Dramatiker. Allerdings bestimmte das Weltbild, das hier nicht zur Diskussion steht, alle Erscheinungsformen des «musischen» Tuns dieses merkwürdi-

Aarau	Kunsthaus	Aus aargauischem Privatbesitz II Louis Soutter	7. Mai – 18. Juni 25. Juni – 6. August
Ascona	Galleria La Cittadella	Luise Autzinger – Sergio Piccaluga Giovani Artisti Ticinesi	3 giugno – 22 giugno 24 giugno – 6 luglio
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde Gewerbemuseum Galerie Beyeler Galerie d'Art Moderne Galerie Bettie Thommen	Maurice Estève – Berto Lardera Geldformen und Zierperlen der Naturvölker Plakatsammlung des Gewerbemuseums Mark Tobey Jaroslaw Serpan Pariser Künstler	10. Juni – 7. Juli 6. Mai – 17. Juni – 16. Juli 15. Mai – 30. Juni 27. Mai – 29. Juni 15. Mai – 15. Juni
Bern	Kunsthalle Galerie Verena Müller Galerie Schindler	Ben Nicholson Martin Christ Clavé	27. Mai – 2. Juli 27. Mai – 25. Juni 14. Juni – 8. Juli
La Chaux-de-Fonds	Galerie Numaga	Mark Verstockt	1er juin – 25 juin
Frauenfeld	Galerie Gampiroß	Carl Roesch Junge Winterthurer Maler	28. Mai – 16. Juni 18. Juni – 7. Juli
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	Six membres de la Société suisse des Femmes peintres	2 juin – 25 juin
Genève	Musée Rath Athénée Galerie Elphenor Galerie Motte	Clavé Joan Miró Jean Baier Negri – Beretta	10 juin – 13 août 10 juin – 14 juillet 16 juin – 14 juillet 6 juin – 25 juin
Glarus	Kunsthaus	Maly Blumer – Greta Leuzinger – Lill Tschudi	11. Juni – 9. Juli
Grenchen	Parktheater	2. Internationale Triennale für farbige Originalgraphik	17. Juni – 22. Juli
Heiden	Kursaal-Galerie	Mario Comensoli	4. Juni – 12. Juli
Hergiswil	Galerie Belvedere	Jean Bünter	20. Mai – 16. Juni
St-Imier	Galerie 54	Lermite	3. Juni – 18. Juni
Lausanne	Galerie L'Entracte Galerie des Nouveaux Grands Magasins S.A.	Omar Carreno Bolivar	10 juin – 23 juin 10 juin – 28 juin
Lenzburg	Schloß Galerie Rathausgasse	Aargauische Kunstschätze in Gold und Silber Charles Wyrsch – Hans Schärer	12. Juni – 28. Oktober 3. Juni – 2. Juli
Locarno	Galleria La Palma	Arte Precolombiana	13 maggio – 30 giugno
Luzern	Kunstmuseum Galerie an der Reuß Galerie im Ronca-Haus Galerie Rosengart	Schweizerische Kunstausstellung 1961 Juliette Troller Imre Reiner Jean Lombard Picasso. Gemälde 1950–1960	24. Juni – 30. Juli 27. Mai – 18. Juni 20. Mai – 17. Juni 24. Juni – 22. Juli 1. Juni – 30. Sept.
Pully	Maison pulliérane	Paul Klee	20 mai – 18 juin
Rapperswil	Galerie 58	Friedrich Kuhn	4. Juni – 28. Juni
Rheinfelden	Kurbrunnen	Trudy Colomb – Miquette Thilo – Burga Oberrauch – Marco Richterich – Maria Uebersax	28. Mai – 22. Juni
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker	Wettbewerbsentwürfe für die künstlerische Ausstattung der Handelshochschule Ossip Zadkine	18. Juni – 9. Juli 11. Juni – 31. Juli
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen Munot-Galerie	Karl Hosch Walter Grab – Ernst Maass	25. Juni – 6. August 16. Juni – 8. Juli
Thun	Kunstsammlung Schloß Schadau Galerie Aarequai	X. Schweizerische Ausstellung alpiner Kunst Panorama der Stadt Thun von Marquard Wocher Fred Stauffer	25. Juni – 13. August 10. Juni – September 9. Juni – 5. Juli
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC	Kunstausstellung Zürich-Land Marc Chagall	25. Juni – 30. Juli 3. Juni – 24. Juni
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Galerie Daniel Keel Galerie Läubli Orell Füssli Galerie Palette Rotapfel-Galerie Galerie am Stadelhofen Galerie Walcheturm Galerie Wenger Wolfsberg Galerie Renée Ziegler	Deutscher Expressionismus. Eine Privatsammlung Handzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett Aus Zelt und Wigwam. Indianer Nordamerikas Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne Boris Hellmann – Konrad Schmid Carl Nissen Bernd Rosenheim Bauhaus, II. Generation Paul Flora Expressionisten Hermann Klöckler Rolf Lenne Fritz Zbinden Jean Leppien Heinrich Müller Lovis Corinth – Max Liebermann Hans Brühlmann Modern Painting Chagall. Eaux-fortes pour la Bible J. J. Gut – M. Veillon – H. Meylan Javier Vilató	18. Mai – 18. Juni 17. Juni – 20. August 16. Mai – 16. Juli 17. Juni – 20. August 31. Mai – 18. Juni 31. Mai – 20. Juni 21. Juni – 11. Juli 2. Juni – 30. Juni 1. Juni – 21. Juni 24. Juni – 15. Juli 25. Mai – 17. Juni 19. Juni – 8. Juli 3. Juni – 8. Juli 9. Juni – 4. Juli 8. Juni – 1. Juli 6. Mai – 25. Juni 29. Juni – 20. August 18. Mai – 17. Juni 1. Juni – 30. Juni 1. Juni – 1. Juli 2. Juni – 24. Juni
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr Samstag bis 17 Uhr

gen Menschen, von dem ein unheimlicher Magnetismus ausgegangen sein muß.

Die Zürcher Ausstellung zum 100. Geburtstag Rudolf Steiners, die sehr stark besucht war, gab ein doch sehr eindrucksvolles Bild dieses Tuns, das mit einem Anflug dornachischer Repräsentation anschaulich gemacht wurde. Das stärkste Interesse erweckte das Bildmaterial des kurz vor dem ersten Weltkrieg errichteten, 1922 unter verdächtigen Umständen abgebrannten ersten Goetheanums. In der Kraft des Volumens und in der räumlichen Konzeption zweifellos primäre Architektur. In der Ausführung seltsam, amateurisch bis zum Abstrusen. Gewisse Analogien zu Bauten Gaudis treten hervor, die Steiner kaum gekannt haben dürfte. Selbstverständlich erreicht Steiner die Größe Gaudis nicht. Daß die an sich überzeugende plastische Modellierung von Baukörper und Raum nicht zu wirklicher, reiner Architektur gelangt, hängt vielleicht damit zusammen, daß die Konzeption primär von zu rasch erdachten kultischen Vorstellungen und Zielen ausgegangen ist und daß unklare klassische Leitbilder eine eigene, ich möchte sagen, wesentlich architektonische Entwicklung unmöglich gemacht haben. Man kann natürlich einfach den Stab brechen und sagen, ein Unberufener sei am Werk gewesen. Mir scheint eine solche Stellungnahme die in dem Bau liegenden Rätsel nicht zu lösen, und es wäre wohl angebracht, diesen seltsamen Bau einmal objektiv zu analysieren. Daß Steiner architektonische Anlagen besessen hat, die keineswegs abseits der Zeit lagen, geht ja aus dem heute bestehenden Betonbau hervor, von dem eine erste, rein plastisch konzipierte Baukörperskizze in der Ausstellung zu sehen war.

Ähnlich wie mit der Architektur steht es mit der Plastik und Malerei Steiners. Immer ist es zweckgebundene, zu direkt auf Ideologisches abgestimmte Arbeit. Daher das Pathos, das uns negativ berührt, die Expression, die mit der Methode des Zaunpfahls hervorgerufen wird. Aber auch hier waren überraschende Zusammenhänge zu beobachten. In den Farben etwa Zusammenstellungen, die an die Skala Delaunays erinnern, von der zwischen 1910 und 1920 so starke Anregung ausging. In den Formen die Tendenz zu expressiver Deformation, die allerdings rasch in ein ideologisches Schönheitsbild abgleitet, das an die Sentimentalität des «tiefen Blicks» appelliert. Dann wieder Blätter (Aquarelle) von außerordentlicher formaler und farbiger Zartheit, die man – in gemessenem Abstand – plötzlich zwischen Feininger und Klee einreihen möchte. Am merkwürdigsten und beeindruckendsten sind große Blätter, die Steiner in seinen letzten Lebensjahren (er starb 1925) mit farbiger Kreide auf schwarzem Grund als unmittelbare optische Begleitung zu Vorträgen, also spontan, geschaffen hat. Hier ist nichts von störender ideologischer Bindung zu verspüren. Es sind freie Formenspiele, hinter denen die Erinnerung an die Räumlichkeit der Natur steht, in denen ohne irgendwelchen Aufwand ein wirkliches bildnerisches Talent in Erscheinung tritt. Aus dem Zwischengebiet zwischen bildender Kunst und Theater waren Flachfigurinen und choreographische Grundrißskizzen zu eurythmischen Tänzen ausgestellt, ebenfalls Zeugnisse eines freien bildnerischen Schaffens, das dann bei der realen eurythmischen Darbietung vom ideologischen Impakt verdrängt wurde.

Die Zürcher Ausstellung war ein erster Versuch. Es wäre wünschenswert, den merkwürdigen, kontroversen Fall von der Perspektive der Kunst, nicht von der Ideologie aus aus zu verfolgen. H.C.

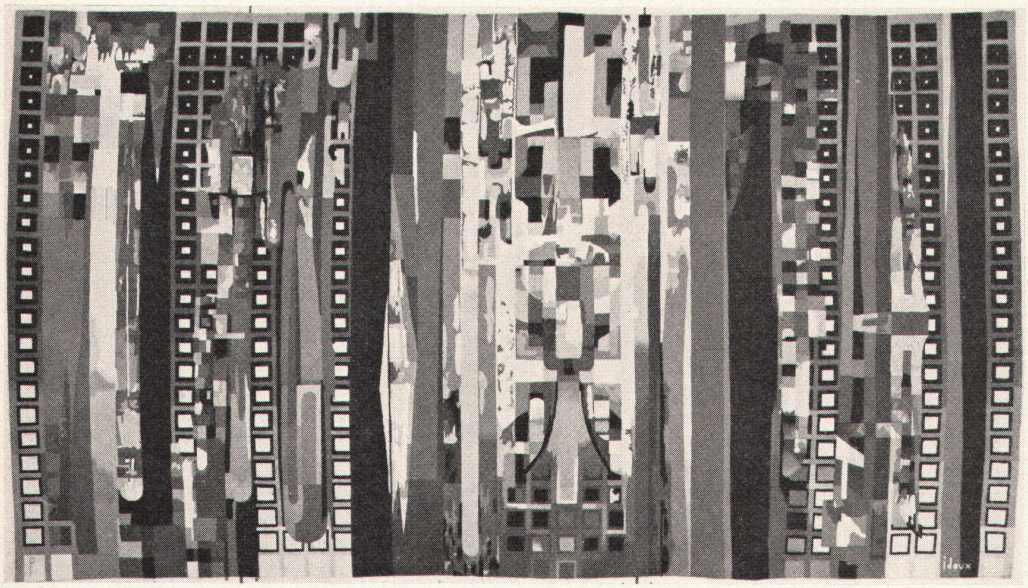
Albert Stutz, Erlkönig, 1961. Salon de la Jeune Sculpture

Pariser Kunstchronik

Im Musée Rodin wurde der Salon de la Jeune Sculpture eröffnet. Dieser Salon ist keine Spitzenselektion, sondern eine Tribüne, auf der jährlich neue junge Bildhauer zu Worte kommen, ein spontaner Ausdruck der ästhetischen und sozialen Kontraste unter den heute in Frankreich tätigen Bildhauern. Leider ist seine Präsentation mangelhaft und nachlässig. Es wäre heutzutage verhältnismäßig leicht, mit einigem Geschmack und mit dem Blick für das Aktuelle eine markante Freilichtausstellung der französischen Plastik zu gestalten. Die fast unerfüllbaren Vorbedingungen des Gelingens wären aber: Freiheit von jeglichen gesellschaftlichen und administrativen Bindungen und die nötigen Mittel, um über diese Freiheit zu verfügen, zwei Voraussetzungen, die in Paris kaum je erreicht werden. So sind die meisten Salons hier nicht mehr als ein ungeordnetes Stück Leben. Man darf dabei aber nicht vergessen, daß fast alle jüngeren französischen Bildhauer, die sich heute im internationalen Kunstbetrieb auszeichnen, in diesem Salon ihren Start genommen haben. So kommt hier auch erstmals ein junger, in Paris schaffender Schweizer Bildhauer, Albert Stutz, zur Geltung. Seine Arbeit verspricht Gutes. Stutz wurde 1936 in Hittnau geboren. Er erhielt 1960 den Grand Prix der Académie Julian. – Dieses Jahr war auch die Demeure N° 3 von Etienne – Martin erstmals in ihrer Freilichtwirkung zu sehen.

Im Grand Palais wurde der 72. Salon des Indépendants eröffnet, der seit seinen heroischen Anfängen mit Cézanne und Van Gogh auf 4000 Aussteller herangewachsen ist. Im Salon des Réalités Nouvelles (Musée d'Art Moderne) wurde Jean Arp, einer der Gründer dieses Salons, besonders geehrt. – Das Musée Cognacq-Jay zeigte eine Ausstellung von Zeichnungen, Lithographien und Plastiken Honoré Daumiers. Im Centre Culturel Américain erschien eine sorgfältig ausgelesene Ausstellung James McNeill Whistler (1834–1903). – Das bewegende Kunstereignis der Saison ist die große Retrospektive des 86jährigen Jacques Villon in der Galerie Charpentier.

Unter den noch zu wenig bekannten Künstlern ist der Maler Albert Le Normand zu erwähnen, der in der Galerie Seguier ausstellte. Seine auf einigen einfachen horizontal-vertikalen Rhythmen aufgebauten Bildarchitekturen sind von einer sensibel kontrollierten Stimmung belebt. Die viel zu selten gezeigten Tapisserien von Claude Idoux, die zu den bedeutendsten Werken moderner Teppichkunst zählen, waren mit neuen Bildern in seinem Atelier zu sehen, bevor sie nach Lyon an die Ausstellung der Galerie Folklore gesandt wurden. Wir erinnern daran, daß diese Galerie unter der Leitung des vor zwei Jahren verstorbenen Marcel Michaud 1934 der Ausgangspunkt der Gruppe Témoignage war. – In der Galerie Maeght wurde eine Miró-Ausstellung mit neuen, zum Teil



Claude Idoux, Jardin fermé. Wirkteppich
Photo: Claudette Robin, Paris

recht tachistisch orientierten Bildern gezeigt. Bei Daniel Cordier konnte man sich ein genaueres Bild vom Werk und der Persönlichkeit von Robert Rauschenberg machen. Ferner sind zu erwähnen: Plastiken von Cardenas in der Galerie du Dragon, Gouachen von Victor Brauner in der Galerie des Cahiers d'Art, neue Bilder von Estève in der Galerie Villand-Galanis, Gouachen und einige interessante Malereien von Bertholle in der Galerie Rocque, zehn neue Bilder von Lanskoy in der Galerie Europe, neue Bilder von Nallard in der Galerie Jeanne Bucher, Bilder des 1929 in Schanghai geborenen chinesischen Malers Walasse Ting in der Galerie Rive Gauche, Piaubert in der Galerie Craven, Halpern in der Galerie Breteau, Anders Oesterlin in der Galerie La Roue, Lithos und Malereien auf Papier von August Puig in der Galerie La Hune, eine Ausstellung «Les Amis de Saint-Tropez» mit Bonnard, Camoin, Cross, Dunoyer de Segonzac, Manguin, Marquet, Person, Signac und Valtat in der Galerie de Paris, schließlich noch die brillante Ausstellung von Alberto Burri in der Galerie de France und eine von René Drouin in der Galerie Marcel Dupuis präsentierte Ausstellung «Essai pour une peinture de demain» mit 18 Bildern, darunter Werken von Claude Viseux, Lipska, Cuixart und Georges. F. Stahly

Zeitschriften

Spirale 8
Redaktion Marcel Wyss, Eugen Gomringer
Spiral Press, Stadion Wankdorf, Bern

Es ist bewundernswert, wie es den Redaktoren der in freier Folge erscheinenden Zeitschrift gelingt, ein kompromißloses Unternehmen aufrechtzuhalten, das mancher große Verlag wahrscheinlich längst aufgegeben hätte. Ursache: die Redaktoren, die gleichzeitig die Initianten und geschäftlichen Organisatoren der Hefte sind, glauben wirklich an ihre Sache, die sie mit Solidität und ohne Prätention der Worte realisieren.
Das, wieder großformatige, achte Heft bringt zunächst eine Fortsetzung von Bildanalysen, besser Analysen von Bildvorgängen, aus der Feder Karl Gerstners, der in seiner Publikation «kalte Kunst?» damit begonnen hat. Gerstner zeigt auf, in welcher Weise der Betrachter vom passiven Bewunderer zum aktiven Partner des Bildes gemacht werden kann. Eine Fülle interessanter Bemerkungen, die in die technischen und zahlenmäßigen Zusammenhänge bestimmter Bildformen einführen. Eine bildnerische Denkweise, die nicht mit dem Anspruch auftritt, andere Denkweisen auszuschließen. Der zweite Sektor des Heftes ist photographischen Phänomenen im weitesten Sinn gewidmet. Herbert W. Franke vertritt seine kontroversen Anschauungen über Lichtgraphik, unterstützt von ausgezeichnetem Bildmaterial. Es folgen Abschnitte über Physiographie – ich bleibe hartnäckig bei der alten Schreibweise! –, Luminographie und Oszillographie. Den Abschluß bildet ein Beitrag von Ben F. Laposky «electronic abstracts – art for the space age», den man einmal mit Karlheinz Stockhausens Theorien zur elektronischen Musik konfrontieren müßte. In beiden Fällen handelt es sich um Schlußfolgerungen aus einer faszinierend neuen Situation der Verwendungsmöglichkeiten neuer Mittel, deren Neuheit zwar, aber deren Grenzen und deren Grundsubstanz noch nicht überblickt werden.
Eine «kleine Anthologie konkreter Poesie» schließt das in seiner Geradheit höchst sympathische Heft ab. Beispiele von Sprachgraphik also, bei denen die Feststellung sehr interessant ist, daß es – die Beispiele von Heißenbüttel zeigen es – auch bei diesen phonetisch-sprachlichen Gebilden eine tiefere Substanz gibt, die entscheidender ist als die angewandten Konstellations- (und anderen) Prinzipien. H. C.

Bauen in der Gebrechlichenhilfe

Die schweizerische Fachzeitschrift für Behindertenhilfe «Pro Infirmis» hat als Nummer 9/1961 ein Sonderheft herausgegeben, das für Architekten von Interesse sein kann, die Erziehungsheime und Anstalten oder andere Institutionen für Gebrechliche zu gestalten haben. Aus dem Inhalt: Grundsätzliche Überlegungen zum Ausbau bestehender Erziehungsheime; Baubeiträge in der Eidgenössischen Invalidenversicherung; Standort und Landerwerb; Das Raumprogramm; Bauherr und Architekt – ein Teamwork; Laienbaukommissionen als Bauherren. Das Sonderheft (32 Seiten, deutsch/französisch/italienisch) ist zu Fr. –.80 plus Porto erhältlich bei Pro Infirmis, Postfach Zürich 32.