Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 55 (1968)
Heft: 8: Industrialisiertes Bauen

Rubrik: Ausstellungen

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

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

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

Download PDF: 12.07.2025

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

ohne weiteres aus den verwendeten Materialien ergibt. Von ihr aus entsteht die seltsame und wunderbare Mischung von Alltag, Phantasie und Melancholie, die in Schwitters' Werk eine so große Rolle spielt.
Der tabellarische Anhang enthält die üblichen Verzeichnisse (Lebensdaten, Ausstellungen), die sehr gehaltvollen Anmerkungen zum Text, eine von Hans Bolliger bearbeitete ausgewählte Bibliographie, die mit der kompletten Zusammenstellung der literarischen und dichterischen Arbeiten Schwitters' beginnt, die zu den wichtigsten Dokumenten der modernen Kunst zählen, ganz abgesehen von der dichterischen Bedeutung, die den Poesien innerhalb der Literatur des 20. Jahrhunderts zukommt. Die Zusammenstellung der Schriften über Schwitters beschränkt sich auf die Grundlagen. Auf ein komplettes Werkverzeichnis hat Schmalenbach verzichtet; mag sein, daß die Zusammenstellung heute noch zu großen Schwierigkeiten begegnet.
Es sei noch einmal gesagt, daß Schmalenbachs Schwitters-Buch zu den grundlegenden und eindrücklichsten und sympathischsten Kunstpublikationen unsrer Zeit zählt. H. C.

Nachträge

Wohnhaus im Dolderquartier

In unserer Sondernummer «60 Jahre Schweizer Architektur» WERK 1/1968 führten wir auf Seite 59 unten das Wohnhaus an der Aurorastraße 56 an. Dazu folgende Ergänzungen: Architekt: Prof. Carlo Scarpa, Venedig; mitarbeitender Schweizer Architekt: Th. Senn, Zürich. Der Verputz der Fassaden ist rosa eingefärbt. Fassadenteile (nicht das Treppenhaus) sind Sichtbeton.

Ausstellungen

Basel

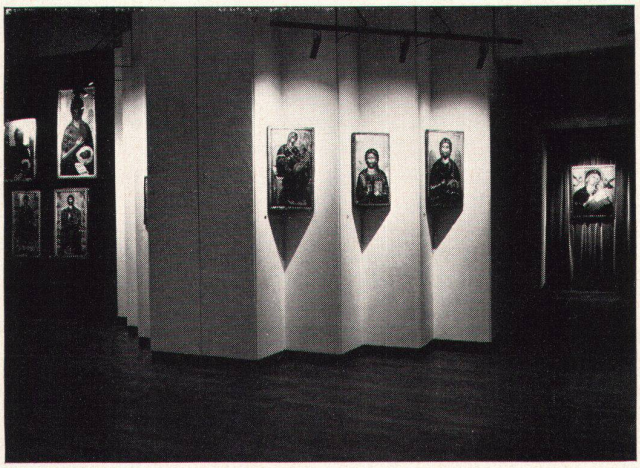
Josef Albers
Kunsthalle
22. Juni bis 28. Juli

Der deutsche Maler Josef Albers ist am 19. März 1968 achtzig Jahre alt geworden. Als Lehrer und Dozent an der University of South Florida, Tampa, und an der Bridge University genießt er hohes Ansehen. Der in schwerer Zeit nach Amerika ausgewanderte Maler ist ein Farbbesessener, und seit vielen Jahren beschränkt er sich in den berühmt gewordenen «Homage to the Square»-Bildern auf die präzise Abstimmung von Tönen, indem er Quadrate ineinanderfügt, wobei deren Verjüngung den Diagonalen gehorcht.
Auch in der Basler Ausstellung war der überragende Teil seinen Viereck-Arbeiten gewidmet. Sie waren in unendlichen Varianten und Techniken zu sehen und belegten die von Albers oftmals verkündete These von der Unveränderbarkeit der Farbe, aber auch ihrer unbeschränkten Kombinierbarkeit. Farben in ihrer Aufeinanderbezogenheit und Variierbarkeit werden für diesen Maler, einen der wesentlichsten Künder «konkreter» Prinzipien, zum werk- und daseinsbestimmenden Erlebnis, zum Ausgangspunkt aller künstlerischen Überlegungen. Die Konsequenz, mit der Albers ein Leben lang seine gestalterischen Theorien in Bilder von größter Reinheit und Sensibilität umsetzt, macht sein Œuvre im tiefsten Sinn glaubwürdig.
Interessant in dieser Ausstellung war der Entwicklungsgang von Albers: Er fing mit durchaus malerischen Aquarellen an, versuchte sich in formal sehr problematischen Holzschnitten und schuf die Schule machenden Gravuren in Resopal. Sie waren eine Vorstufe zu den Quadratbildern; allerdings handelt es sich in diesen Arbeiten um rein lineare Konstruktionen, bei denen die raumbildenden weißen Koordinaten die schwarzen Flächen beherrschen. Der Übergang zu den Squarebildern ist eine logische Folge. Perspektive und Körperhaftigkeit treten zugunsten einer farblichen Harmonisierung in den Hintergrund. Die ineinandergebauten Vierecke werden zu Tonträgern und führen in die Tiefe des jeweiligen Werks, erfüllen den Bildraum, machen ihn dicht und transparent zugleich. Josef Albers schreibt selber, daß, wenngleich selten wahrgenommen, klar gegliederte Begrenzungslinien zwischen Farben beinahe aufgehoben oder praktisch unsichtbar gemacht werden können durch die Wahl der Farbe allein. Dieser Effekt sei beschränkt auf nahe beieinander liegende Farben. Hans Neuburg

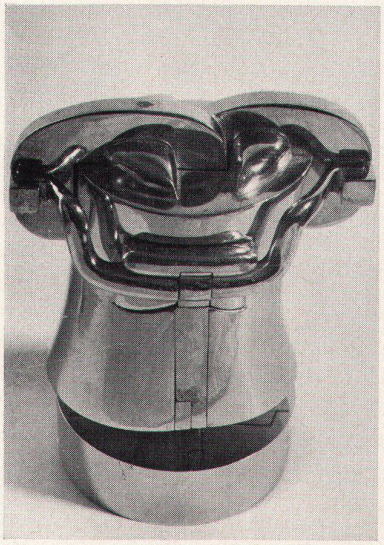
Genève

Les icônes dans les collections suisses
Musée Rath
du 14 juin au 29 septembre

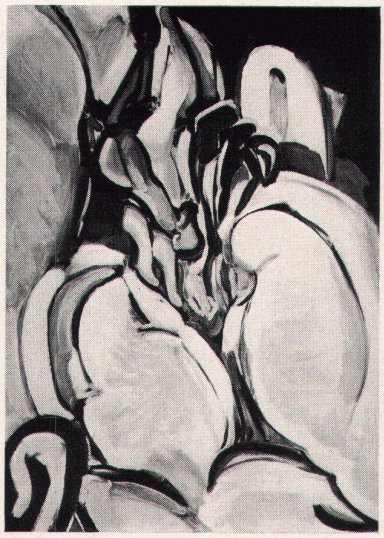
C'est l'une des plus hautes autorités en la matière qui l'affirme: il y a une dizaine d'années, l'icône byzantine était encore la grande méconnue de l'histoire de l'art du Moyen Age. Depuis, publications et expositions ont remédié à cette situation, et l'icône, si elle bénéficié d'une connaissance générale accrue grâce à de nombreux travaux, est en outre l'objet d'un certain engouement de la part du grand public.
L'exposition organisée au Musée Rath est de celles qui contribuent considérablement à la juste et intelligente propagation d'une création artistique culturelle d'une rare importance puisqu'elle embrasse une période qui va du VI[e] au XIX[e] siècle et concerne tous les peuples rattachés à la religion de rite orthodoxe, de la Russie à l'Egypte copte, en passant par la Turquie, la Grèce, la Serbie, l'Albanie, l'Ethiopie et l'Asie Mineure. Elle marquera par la rigueur scientifique qui fut apportée à sa mise sur pied, et son catalogue est un monument d'érudition



Musée Rath, Les icônes dans les collections suisses. Installation: V. Karamata et L. Folomietow, architectes, Genève Photos: Pierre Vogel, Genève



1



2

1
Berrocal, Palmiro
Photo: Raymond Asseo, Genève

2
Bruno Müller, Jeux de mains, 1968

comportant de nombreuses illustrations, des études historiques et critiques, et une notice détaillée pour chacune des deux cent huit pièces exposées.
Les icônes, on le sait, sont des panneaux de bois peint représentant des saints, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament ou de l'histoire de l'Eglise, destinés soit aux églises où ils sont présentés contre l'iconostase, cloison qui sépare le chœur de la nef, soit aux foyers des particuliers. Les sujets et les styles varient selon les époques et les régions, mais obéissent dans l'un et l'autre cas à des règles rigides qui expliquent le fréquent retour de certains thèmes et l'étroit rapprochement des esthétiques.
L'époque byzantine, absente des collections suisses, n'est pas représentée ici, mais l'exposition s'ouvre par une série de miniatures, précieux témoignages de cet art entre les X^e^ et XIV^e^ siècles. Suit alors une merveilleuse floraison d'œuvres dont beaucoup sont fort anciennes qui par leur origine peuvent se classer en deux grands ensembles, celui des pièces provenant de la Grèce continentale, de Crète et des îles ioniennes d'une part, celui des créations russes d'autre part.
Il faut dire encore un mot sur l'effort de présentation qui a été fait afin de recréer pour toutes ces œuvres un cadre et une ambiance qui mit leur esprit et leur beauté en valeur. L'architecte V. Karamata et son collaborateur L. Folomietow ont réalisé là une architecture intérieure ingénieuse et fort belle. S'inspirant notamment de la coutume orthodoxe qui veut que les icônes privées soient accrochées dans les angles des chambres ils ont imaginé des parois en accordéon qui ont encore pour avantage de mettre en valeur chacun de ces tableaux souvent de petits formats, en les isolant et en leur donnant un éclairage propre. G. Px.

Berrocal
Galerie Krugier
du 13 juin au 13 juillet

Berrocal? Un enchantement. Une version moderne des Mille et Une Nuits peuplée de créatures au charme étrange, aux personnalités ambiguës empruntées à toutes les mythologies: David voisine avec Roméo et Juliette, Sainte Agathe et ... Alfa et Roméo. C'est du moins l'impression que laissait l'exposition organisée par la Galerie Krugier: une cinquantaine de pièces de 1959 à 1967, autant dire un panorama à peu près complet retraçant la création accumulée au cours d'une encore jeune carrière. Malaguène comme Picasso, Berrocal a presque autant d'esprit d'invention et une personnalité nettement marquée qui confère à son œuvre une véritable originalité, une incontestable puissance d'expression et dans les pièces petites et moyennes une séduction à laquelle on a peine à résister.
On distingue dans sa production deux parties assez différentes. Un art d'esprit monumental, massif, travaillé en acier forgé, en fer ou en bronze, dont les éléments imbriqués épousent des formes relativement simplifiées dont les surfaces rugueuses accusent le caractère viril. A l'opposé, les pièces plus petites, avec leurs formes rondes et lisses, leurs ingénieux détails, prennent facilement un air précieux d'orfèvrerie sans rien céder cependant de la perfection strictement sculpturale qui marque tout ce qui sort des mains de l'artiste. Et cela ne tient pas seulement à l'emploi, d'ailleurs occasionnel, de l'or ou de l'argent, le bronze ou l'acier polis atteignant au même résultat – mais évidemment pas le plastique que Berrocal, qui asservit toutes les matières, ne dédaigne pas non plus. Chaque groupe est fait de plusieurs parties ajustées, qui sont de trois au quatre pour les grands, mais beaucoup plus nombreuses, jusqu'à vingt pour «Maria della O II» dont il est prévu la multiplication à 100 exemplaires en plastique. Lorsqu'il s'agit de bronze poli, l'éparpillement de tous ces éléments fait penser à de la robinetterie de luxe, mais c'est précisément le miraculeux pouvoir de l'art que la magie qui se dégage de l'objet né de leur savant assemblage. Beauté des volumes, l'esprit qui préside au jeu des formes et à leurs articulations, rigueur classique quasi mathématique de l'ensemble et de certains détails linéaires d'un torse intitulé «David», spiritualité et humour de cette statue de «Cléopâtre», tabernacle païen d'ailleurs truqué dont le buste s'ouvre à deux battants pour révéler un mini-secrétaire-armoire à bijoux. Peut-être à ce stade nous éloignons-nous un peu de la sculpture. Mais cela reste tellement tentant. G. Px.

Luzern

Bruno Müller
Kunstmuseum
16. Juni bis 14. Juli

Innerhalb des vielschichtigen modernen Kunstbetriebs die echten und eigenständigen Leistungen und Persönlichkeiten aufzuspüren und zu fördern – das ist die eigentliche Berufung des nun nach Basel übersiedelnden Luzerner Konservators P. F. Althaus. So war es ihm ein Anliegen, dem vitalen Maler Bruno Müller eine Ausstellung zu widmen, die mit über 60 Gemälden (in Öl- und Acrylfarbe) und einer Kollektion Gouachen und Zeichnungen aus den letzten zehn Jahren zu einer imposanten Werkschau wurde.
Der 1929 in Basel geborene, seit 1950 in Paris lebende «Rotmaler» gilt längst als einer der eigenwilligsten Exponenten der modernen Schweizer Kunst. Das breitere Kunstpublikum schwankt zwischen heftiger Ablehnung und intuitiver Anerkennung der malerischen Qualitäten und der sinnlich-aggressiven Ausstrahlung. In seiner Beharrlichkeit und Beschränkung, das elementare Thema der erotischen Begegnung, des Liebesaktes, auf die Leinwand zu bringen, mag Bruno Müller an manchen Filmregisseur der Gegenwart erinnern. Doch was diesen mit photographischen Mitteln nur in den selten-

sten Fällen glückt, gelingt ihm in hohem Maß: das Übersetzen eines lebendigen, körperlichen und geistigen Vorgangs in die Dimensionen einer Kunstform.
Bruno Müller überträgt das Erlebnis in eine von Bewegung durchpulste Komposition, in eine Begegnung organischer Formelemente. Rot beherrscht die emotionelle Szene: Rosa, Fleischfarben, Blut- und Weinrot – von der zartesten bis zu der brutalsten Nuance. Die früheren Bilder (etwa der Jahre 1959 bis 1963) sind noch dunkler und etwas zurückhaltender; die neueren – lichter im Kolorit (mehr Weiß und Grau) – wirken ungehemmter in der Ausdehnung auf große Bildformate und doch wieder disziplinierter und planvoller im Aufbau.
Mit Bildtiteln wie «Couple», «Artikulation», «Situation», «Fluxion» oder «Jeux de mains» deklariert dieser Maler das erotische Erlebnis eindeutig als den Quell seines Schaffens. Dennoch wird der Betrachter nicht auf diese Deutung festgenagelt. Er kann davon abstrahieren und die Bilder und Gouachen als Malerei an sich genießen. Als Rausch oder Fest, vielleicht auch als Schlacht oder Hölle in Rot. Oder er mag die Vermählung der Formen anderen organischen Ursprüngen zuordnen und orchideenartige Pflanzen oder Schalentierähnliches darin entdecken. Der Grundton des Kreatürlichen, Triebhaften und der leidenschaftlichen Begegnung wird aber auch in der harmlosesten Interpretation gewahrt bleiben.

e. r. w.

Martigny

Le Valais d'Auberjonois
Musée du Manoir
du 22 juin au 26 septembre

Le Valais a joué un rôle essentiel dans l'œuvre d'Auberjonois. En effet, ce Vaudois de vieille souche, s'il resta fidèle à son port d'attache lausannois après son retour de Paris en 1914, trouva dans le canton voisin un climat plus proche de son tempérament, et les nombreux séjours qu'il y fit dès la mémorable expérience vécue en 1902 à Lens où l'avaient entraîné ses amis Albert Muret et Paul Budry, alors ses compagnons à Paris, ont fait plus que lui fournir des thèmes innombrables, souvent repris, où le caractère du pays et des gens, si parfaitement accordés, touchaient au vif sa sensibilité raffinée et ce qu'il y avait en lui d'attachement aux choses de la terre. On n'est pas loin de penser en effet que le Valais, sa franchise de caractère, sa race accusée, ce mélange de rusticité et de noblesse qui s'inscrit dans le dessin

René Auberjonois, L'Ange du Valais, 1927

rude et tourmenté de ses sites et les vieux murs qui couronnent tant de ses collines, eut une influence sur son style même. Il était donc tentant de faire revivre ce «Valais d'Auberjonois» en rassemblant les œuvres qui se rapportent à ce thème, et cela a été fait de main de maître par un comité auquel M. Guido Fischer, d'Aarau, apporta l'aide précieuse de sa compétence. Parmi les huiles, deux toiles de 1902, un paysage et une scène de moissons, tous deux à Lens, nous reportent à la genèse de cette idylle et introduisent cet itinéraire jalonné de thèmes si souvent repris du Rhône bordé de peupliers, des processions, des scènes d'inspiration religieuse, des forçats et du bagne de Sion qui semblent avoir exercé sur l'artiste une sorte de fascination, jusqu'à un «Chemin des prisons» qui nous amène à 1955 et doit être parmi les dernières toiles exécutées par Auberjonois. C'est donc, sous une forme condensée, une évocation de l'évolution entière d'une carrière qui est ainsi proposée, avec quelques témoins de jeunesse encore influencés, notamment dans certaines compositions, par Maurice Denis, et l'affirmation bientôt très nette d'un style désormais célèbre. Dans les huiles, on assiste surtout à l'assombrissement progressif de la palette, conjointement à une concentration toujours plus grande de la forme et de l'expression qui gagne en intériorité. C'est également le cas des dessins qui entre la première et la dernière période, offrent de si étranges similitudes qu'il est généralement difficile de les dater, alors que durant la période intermédiaire, l'écriture perd de sa légèreté et de ses tâtonnements sensibles au bénéfice d'un trait plus volontaire et plus appuyé.
Une soixantaine de peintures, quelque cent cinquante dessins: ce bel ensemble a été complété par une remarquable représentation iconographique qui fait revivre l'homme et montre de nombreux et précieux témoins d'une des belles aventures artistiques et intellectuelles de Suisse romande: les «Cahiers Vaudois», Ramuz, Stravinsky, Ansermet, Paul Budry – et cette incomparable féerie qu'est «L'Histoire du Soldat». G. Px.

Zürich

Erich Mendelsohn
Alter Globus
23. Mai bis 15. Juni

Am 28. Mai 1968 eröffnete Prof. Alfred Roth im alten Globus in Zürich die Ausstellung «Erich Mendelsohn – Bauten und Visionen». Es ist das Verdienst von Dieter Walz, dem Präsidenten der Architektura, des Fachverbandes der Architekturstudenten der ETH, daß er diese Ausstellung in Berlin entdeckte und nach Zürich brachte.
Man sucht immer noch die Antwort auf die Frage, warum Mendelsohn, der im gleichen Jahre wie Le Corbusier geboren ist, nicht die Anerkennung zuteil wurde, die den anderen Pionieren seiner Generation zufiel. Bruno Zevi schreibt darüber im Katalog zu der Ausstellung folgendes: «Trotz seines beruflichen Erfolges ist das ganze Leben Mendelsohns durch eine atavistische Angst und durch eine kulturelle Isolation, auch von der übrigen Avantgarde, gekennzeichnet. Alle Meister der Moderne, seine Zeitgenossen von Gropius bis hin zu Le Corbusier und Mies van der Rohe, haben ein Leben geführt, das voll von Mühen und Gefahren war, wie es sich für Vertreter der geistigen Minderheiten gehört. Jeder von ihnen hat jedoch eine 'Schule' gehabt, eine Gruppe von ergebenen Gefolgsleuten. Sie trafen sich auf den internationalen Kongressen, sie unterstützten sich gegenseitig, sie spürten den Stolz, nur unter wenigen zu sein. Mendelsohn nicht: er war allein. Wenn auch einige seiner Werke, besonders das Kaufhaus Schocken in Chemnitz und das Columbushaus in Berlin, unter die Hauptwerke des Rationalismus gezählt werden können, so ist er dennoch von den Funktionalisten niemals unter die Zahl der Ihren aufgenommen worden, weil die Art seines Schaffens nichts mit den doktrinären Auseinandersetzungen des Nachkubismus zu tun hatte. Auch von den Expressionisten konnte er nicht anerkannt werden, obwohl er sich, jedoch recht lustlos, dem 'Arbeitsrat für Kunst' angeschlos-

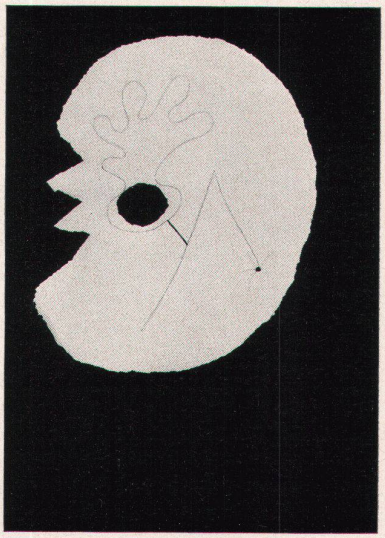
sen hatte. Der Einsteinturm ist die höchste Verwirklichung des architektonischen Expressionismus; nach Ansicht der landläufigen Kritiker hatte dieser sich jedoch als Phänomen bereits in den visionären, utopischen, ja apokalyptischen Entwürfen der unmittelbaren Nachkriegszeit erschöpft und wurde jedenfalls durch die zeitlich schon weit zurückliegenden Leuchtfeuer der Gruppen 'Die Brücke' und 'Der Blaue Reiter' überstrahlt.
Kein Wunder, daß Mendelsohn von den wichtigsten Geschichtsschreibern der modernen Architektur unbeachtet geblieben ist. Er war ein unbequemes, störendes Element, weil er jener 'Entstehung einer neuen Tradition' fremd war, die vorgab, auf nur zwei Wurzeln zurückzugehen: auf den technisch-konstruktiven Fortschritt und auf die aus der Malerei entlehnten abstrakt figurativen Entwicklungen.»
Der Katalog* ist unverändert aus Berlin übernommen worden und enthält sehr vollständig das Werk Mendelsohns. Es empfiehlt sich die Einleitung Bruno Zevis, des wohl besten Mendelsohn-Kenners, nachzulesen. a. b.

* Erich Mendelsohn, Ausstellung des Vereins Deutsches Bauzentrum e. V. und der Akademie der Künste Berlin. Fr. 15.–.

Jean Baier
Galerie Palette
7. Juni bis 4. Juli

Baier, dessen künstlerisches Ansehen in jüngster Zeit sehr gestiegen ist, bleibt der Galerie treu, die sich schon frühzeitig für ihn eingesetzt hat. Die Ausstellung umfaßte polymerisierte Emailbilder und Aquarelle, zumeist aus den Jahren 1966 bis 1968. Sie strahlen lebensvolle Sicherheit und optisches Wohlgefühl aus. Technisch haben die Bilder etwas von «Objekten». Im Herstellungsprozeß spielen mechanische Vorgänge – Spritzarbeit, Abdeckung mit Hilfe von Schablonen – eine große Rolle. Unmittelbare individuelle Impulse sind in den bildgebenden Materialien nicht (oder kaum) zu fassen. Die künstlerische Konzeption, die vorgeht, macht die Dinge aber zu «Bildern» im traditionellen Sinn, einer Tradition, die aber ebenso nach der Zukunft weist, wie sie aus der Vergangenheit kommt. Die Skala der geometrischen Elemente ist klein, wie auch der Radius des Kompositionellen. Um so mehr überrascht es immer mehr, daß anstelle etwa drohender Monotonie ein außerordentlicher innerer Formenreichtum sich entfaltet, der auch kleine Varianten oder formale Einfälle als neue gestalterische Schritte erscheinen läßt, in denen das künstlerische Individuum Jean Baier zum Ausdruck kommt. In der Bildform selbst tritt stets ein wechselndes Beziehungsspiel von Fläche und dreidimensionalem Raum hervor. Natürliche architektonische Aspekte, die auf Möglichkeiten zum Bühnenbild weisen. Und auf Zusammenspiel mit der Architektur selbst. Die Aquarelle sind Zeugnisse der Sensibilität, durch die Baiers streng umfriedete und doch offene Arbeit sich auszeichnet. In Anlage und Aufbau ebenso exakt wie die Bilder zeigt sich das zarte, immer disziplinierte Leben und Schweben in der Farbe und ihrer Materie. Wenn die Aquarelle auch keine eigentlichen Skizzen oder Studien zu den Bildern sind, so wird doch im besonderen von ihnen aus verständlich, woraus das Leben des Bildes kommt und worin es besteht. H. C.

1



2

1
Max Ernst, Collage, 1929
Photo: Kunstgewerbemuseum Zürich

2
Joan Miró, Le portrait de Georges Auric, 1929. Collage

Die Geschichte der Collage
Kunstgewerbemuseum
8. Juni bis 18. August

Als Auftakt der Junifestwochen wurden im bildnerischen Bereich zwei wichtige Zürcher Ausstellungen eröffnet, die von internationaler Bedeutung sind: das graphische Schaffen Picassos im Kunsthaus und die «Geschichte der Collage» im Kunstgewerbemuseum Zürich. Der Frankfurter Kunstverein hat einen Teil der Collageschau vorgängig gezeigt. Frau Dr. Erika Billeter, Konservatorin des Kunstgewerbemuseums in Zürich, ergänzte das von dort erhaltene Material wesentlich, und die von ihr gestaltete Ausstellung bietet ein aufschlußreiches Panorama des Klebebildes schlechthin, der reinen Collagen, der Assemblagen, der Papiers déchirés oder collés, von Werken mit faszinierenden Trompe-l'œil-Effekten.
Die Ausstellung ist in folgende Gruppen gegliedert und sehr übersichtlich aufgebaut: Vorgeschichte, Kubismus, Futurismus und Pittura metafisica, Abstraktion und Konstruktivismus, Dadaismus und Surrealismus, Photocollagen und Photomontagen «Von Matisse zur Assemblage», die Technik der Collage in der angewandten Kunst, die Technik der Collage im Bühnenbild, die Technik der Collage in der Textilkunst.
Angesichts dieser reichen Präsentation von aus Papierteilen, Stoffresten und anderen Materialien hergestellten Werken sowie einer Kombination von Malerei, Photographie und Klebearbeit ist es unerheblich, wem die Begründung der Collagekunst zuzuschreiben ist. Die Japaner bedienten sich bereits vor Hunderten von Jahren der Collage. Primitive Bildner, der Kunst des Malens oder Zeichnens nicht mächtig, benützten schon früh bestehende Elemente, um aus ihnen Kompositionen zu bilden. Bekannt sind die sogenannten Quodlibets, Stillebenzeichnungen des 18. und 19. Jahrhunderts. In neuerer Zeit waren es der Surrealist Max Ernst und die Kubisten Braque und Picasso, die den hohen Reiz der bildnerischen Möglichkeiten des Klebens erkannten und mit diesem gestalterischen System Werke von künstlerischem Rang schufen. In der Ausstellung sind einige Arbeiten der Malerei zu sehen, die zu den unvergänglichen Zeugen künstlerischen Ausdrucks mit den Mitteln der Farbe, ausgeschnittener Papiere und einer Verbindung verschiedener Techniken in die Kulturgeschichte eingingen. Neben den prachtvollen Arbeiten Braques und Picassos sind Klebebilder von Juan Gris, Henri Laurens, Henri Matisse die über-

ragenden Fixpunkte der Schau. Aus der dadaistischen Zeit stammen die legendär gewordenen Werke von Marcel Duchamp, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Francis Picabia und anderen. Es sind Beispiele rein künstlerischer Aussage, Zeitdokumente, die über das gestalterische Anliegen ihrer Erzeuger Auskunft geben. Es kann nicht verwundern, daß auch Künstler wie Le Corbusier, Jean Dubuffet – der mit seinen aus Malteilen geformten Collagen einen wichtigen Beitrag zur Klebekunst leistete – Willi Baumeister und Ben Nicholson sich der Collagetechnik bedienten. Einer der echtesten und erfinderischsten Collagisten seiner Zeit, viele Möglichkeiten der Gegenwart vorwegnehmend, dürfte Kurt Schwitters sein, der eine eigene Sammelwut von Papierteilen (Billets, Karten, Photorudimenten, Buchstaben usw.) entwickelte und aus diesen Elementen Werke von höchster künstlerischer Qualität schuf. Die Ausstellung zeigt einige seiner edelsten Produkte. In neuerer Zeit war es Nicolas de Staël, der eine seiner Malerei durchaus adäquate Reihe von Collagen machte. Sie sind kompositorisch, formal, malerisch ebenso lapidar wie viele seiner Bilder aus den letzten Lebensjahren, also nicht nur skizzenhafte Vorarbeiten oder manuelle Versuche, sondern eigenständige Kunstwerke, die der Ausstellung ihr spezifisches Gepräge geben.

Die typischen Photomontagisten der deutschen Schule, von John Heartfield begründet, sind durch Werke von Johannes Bader, Raoul Hausmann, Miesczyslaw Berman (einem Polen, der noch heute in Warschau seiner Collagekunst obliegt und ein intimer Freund Heartfields, des kürzlich verstorbenen Pioniers, war), Hanna Höch und George Grosz würdig vertreten. Unvergeßliche und bahnbrechende Experimentatoren mit zum Teil weltanschaulichen Allüren sind – ebenfalls in dieser Schau repräsentativ zur Geltung gebracht – El Lissitzky, Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray. Originelle und edle Textilarbeiten von Sonja Delaunay, die die Collage fast in eine dritte Dimension führte, bereichern die Ausstellung. Werke von dreidimensionaler Ausweitung sind überdies in der Ausstellung nicht selten. Wir erinnern beispielsweise an ein reliefartiges Tafelbild von Francis Picabia und einen ikonenartigen Schrein des Amerikaners Cornell.

Eine Sonderabteilung dient den zweckbetonten Collagisten, also Künstlern oder Graphikern, die sich der Klebetechnik zur Steigerung ihrer Werbeabsichten bedienten. Die Holländer Piet Zwart und Paul Schuitema dürften mit an erster Stelle genannt sein. Unser Landsmann Herbert Matter, in Amerika einer der bedeutendsten Graphiker, hat schon in den dreißiger Jahren die Bedeutung der Photomontage und Collage erkannt und Affichen für Fremden- und Kurortwerbung geschaffen, die heute zum bleibenden Bestand der Plakatkunst gehören.

Die Collagekunst hat auch den Bereich der jüngsten künstlerischen Bestrebungen, beispielsweise der Pop-Art, erfaßt. Einige typische Beispiele von mit allen Schikanen ausgeführten Werken dieser Kunstrichtung verleihen der Ausstellung eine besondere Note.

Neben der vorbildlichen Ausstellungsgestaltung sind auch die beiden Kataloge «Die Geschichte der Collage» und «Die Technik der Collage in der angewandten Kunst» als Nachschlagewerke zu erwähnen, die dank der Wiedergabe wesentlichster Arbeiten, einer klaren formalen, typographischen Gliederung und schriftlichen Kommentierung nicht nur den Besuch erleichtern, sondern ihn nachwirkend ergänzen. Außer der redaktionellen Arbeit von Frau Dr. Erika Billeter sind die graphischen und photographischen Leistungen Fridolin Müllers, Marlene Grubers und Gabrielle Biedermanns für diese ausgezeichnete Dokumentation verantwortlich. Hans Neuburg

---

Venedig

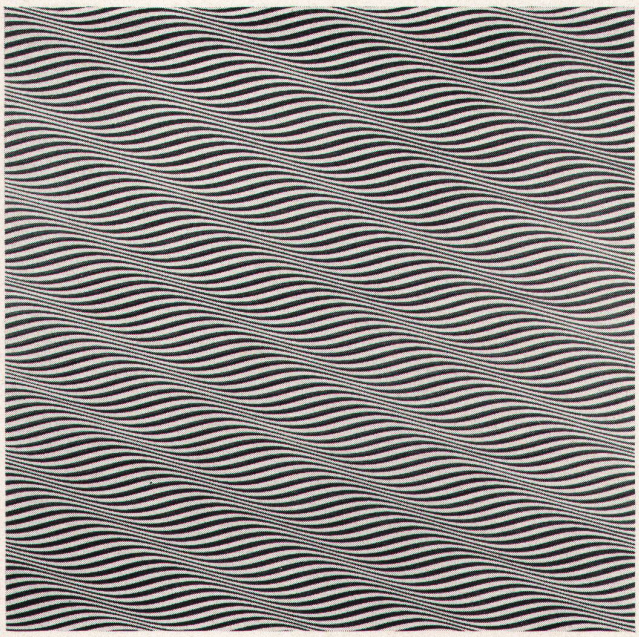
34. Biennale
Giardini
22. Juli bis 20. Oktober

Militär und Polizei riegelten in der Woche vor der offiziellen Eröffnung (am 22. Juni) das Ausstellungsgelände gegen die Übergriffe der demonstrierenden Studenten ab. Die Besetzung der Mailänder Triennale am 30. Mai, die dort ausgeführten Vandalenakte, der Schlachtruf der Demonstranten: «Occupiamo la Biennale», hatte die Leitung frühzeitig veranlaßt, drakonische Maßnahmen zu ergreifen. Sogar auf dem Markusplatz wurde jeder Demonstrationsversuch sogleich unterbunden.

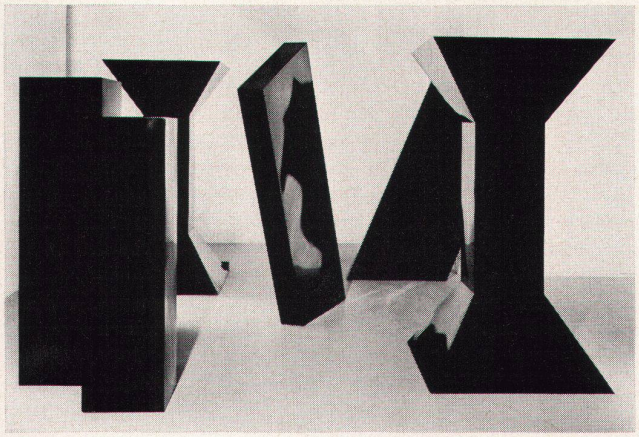
Die Biennale als System anzugreifen, scheint nicht recht verständlich. Es liegt vielmehr an den einzelnen Ländern, in der *Wahl* der mit allen Kompetenzen versehenen Kommissäre eine Revitalisierung zu bewirken. Die Biennale dürfte überhaupt nur ein Vorwand gewesen sein, um auf spektakuläre Weise nicht das Biennale-System, sondern ein politisches System anzugreifen, von dem angenommen wird, daß es direkt jenes der Biennale bedinge. Die Einwände waren zum Teil unglaublich naiv. Immerhin: viele italienische Künstler verhängten aus Protest gegen die Allgegenwart der Polizei in den Giardini – und weniger aus Solidarität mit den Demonstranten – entweder ihre Bilder, drehten sie zur Wand, oder sie versperrten ganz einfach den Zugang zu ihren Räumen. Dies taten auch, mit Ausnahme von Arman, die Künstler des französischen und des schwedischen Pavillons. Im italienischen Pavillon hätte die wichtige Ausstellung «Linee della ricerca contemporanea – Dall'Informale alle nuove strutture» gezeigt werden sollen. Mehrere Leihgeber aber stellten der angekündigten Demonstrationen wegen ihre Werke nicht zur Verfügung; zudem wurde ein Großteil der für diese Ausstellung vorgesehenen Säle als Unterkunftsräume für Polizei und Militär verwendet. So hatten nur ganz wenige die Möglichkeit, durch ein «Hintertürchen» *Wolf Vostells* (geboren 1932) Environment zu sehen: Photozellen, welche, den Gang des Betrachters registrierend, über ein zentrales elektronisches Gehirn verschiedenste Dinge in Bewegung setzen. Aber noch ein Drittes erreichten die Demonstranten: den Verzicht der Jury auf eine Preisverteilung. Möglicherweise findet diese später noch statt.

Die wichtigsten Pavillons sind, mehr oder weniger erwartungsgemäß: England (Riley, King), Frankreich (Arman, Dewasne, Kowalski, Schoeffer), Holland (Visser), Japan (Miki, Sugai, Takamatsu, Yamaguchi) und Venezuela (Marisol). Markant treten im italienischen Pavillon Adami, Colombo, Morandini und Pascali hervor, im kanadischen Molinari, in dem der USA Frank Gallo und Red Grooms. Die Schweiz stellt mit Glarner und Aeschbacher zwei Künstler aus, deren Werk sicherlich hohe Qualitäten besitzt, im Zusammenhang der Biennale aber «hors concours» erscheint. Dasselbe ist, mit Ausnahme der beiden genannten Plastiker, vom amerikanischen Pavillon zu sagen.

Wie bei Soto die Vibration, bildet bei *Bridget Riley* (geboren 1931, England) der optische Bewegungsablauf ein wesentlich inhaltliches Anliegen. Wie der Venezolaner gelangte auch sie vom Helldunkelkontrast zu einer differenzierten, schwingenden und selbsttragenden Farbstruktur. Ausgehend vom Werk Vasarelys, schuf sie 1961 Arbeiten mit optisch schwer fixierbaren Zonen – Quadratfelder, in eine Fläche von Kreispunkten eingebaut («Hidden Squares»). 1962 entsteht mit «Blaze I» eine Spirale, in welcher durch die repetierende Setzung eines gleichen Elementes – von Kreisring zu Kreisring durch einen Richtungswechsel gekennzeichnet – eine Kontinuität im optischen Bewegungsablauf suggeriert wird. Das ist die Ausgangssituation. Bridget Riley wird nun konsequent die beiden virtuellen Bewegungsmöglich-



1



2

1
Bridget Riley, Cataract III, 1967

2
Phillip King, Span, 1967

keiten – Kontinuität und Diskontinuität als optische Unbestimmtheit im Erscheinungsbild – entwickeln. 1966 malt sie «Exposure», eine Leinwand von vier Meter Länge und zwei Meter Höhe, auf der, diagonal angeordnet, in dichter Folge parallelgesetzte Schlangenlinien sichtbar sind. Von diesem Werk in Schwarzweiß gibt sie 1967 in «Cataract III» die in die Farbe übersetzte Version. Aus der Linie sind Doppelbänder geworden, in der oberen Bildhälfte aschrosa-grau, in der Mitte rot-blau und im unteren Teil wiederum aschrosa-grau. Der Effekt ist unglaublich intensiv. Das inhaltliche Anliegen wird nicht als Reflexion über ein Kontinuum demonstriert; es wird dieses unmittelbar selbst. Der Betrachter kann sich nicht zwischen Künstler und Werk einschieben, kann keine orientierende Position zwischen Idee und Ausführung ermitteln. Bei Bridget Riley wird die Idee zum unteilbaren Bildganzen.

Von der Bedeutung *Phillip Kings* (geboren 1934, England) schrieben wir bereits ausführlich in WERK 10, 1967. Sein violetter, barocker «Genghis Khan» (1963) steht großartig ausgestellt allein in einem weißen Raum. Den Mittelsaal des Pavillons beherrscht eine sechsteilige, 1967 entstandene, mit «Span» betitelte Gruppe. Bezeichnend für King, wie er, immer wieder von der Farbe ausgehend, diese in einer maximal plastischen Dimension zu gestalten sucht. Die Farbe ist hier ein Dunkelblau. Die Formen sind zwei kubische Pfeiler, zwei schräg aus dem Boden wachsende Platten und zwei stehende hantelartige Objekte; Kopf und Fuß besitzen eine pyramidale Form; das Mittelstück bildet ein kubisches Pfeilerelement. Da gewisse Wände der aus Metall bestehenden Skulpturen gewellt sind, bricht sich das Licht, irrealisiert die Flächen, bei Betonung der statischen oder dynamischen Formbestimmung. Wichtig sind in der dreifachen Akzentuierung des Raumes die formalen Charakteristiken in ihrem Zusammenhang. Sie lassen sowohl eine Reduktion als auch, simultan, frei gewordene Elemente dieser Reduktion, in einer dynamischen Umsetzung ersichtlich werden. Typologisch führt der Weg von den betont statischen Hantelgebilden über die Pfeiler zu den in den Raum lehnenden Platten.

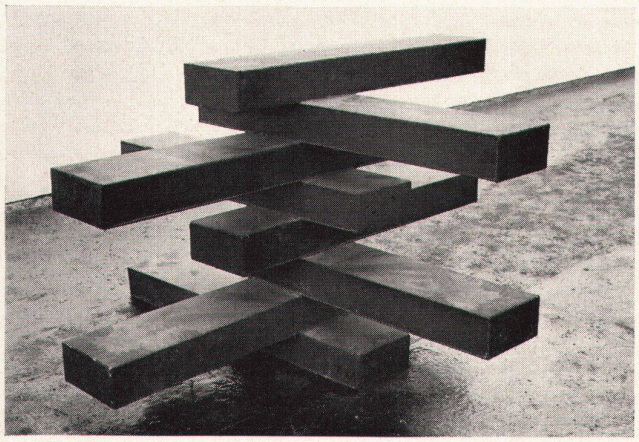
Über *Piotr Kowalski* (geboren 1927, Frankreich) erschien in WERK 4, 1967, ein Aufsatz von Harald Szeemann. Wir verweisen hier darauf, denn wie Schoeffer und Dewasne, dessen Saal wenigstens während einem Tag zugänglich war, versperrte er den Zugang zu seinem Raum. Seine Bedeutung für die heutige Kunst ist beträchtlich, weil er als einer der ersten für die Verwirklichung seiner Ideen nicht relativ traditionelle Mittel kombinierte – wie zum Beispiel Schoeffer (geboren 1912), bei dem die Lichtquelle noch von der Maschine getrennt ist –, sondern auf dem Weg des Experimentes einen das Konzept unmittelbar realisierenden Prozeß anstrebte. Es seien hier nur die Unterwassersprengungen und die Verwendung elastischer Membrane zum Gießen von Betonskulpturen genannt.

Die monumentalen Kompositionen von *Jean Dewasne* (geboren 1921, Frankreich) haben ihre Frische seit der großen Berner Ausstellung 1966 bewahrt. Seine Umwelterfahrung gründet in einer bestimmten Technizität des Alltags: Netzpläne, Schaltsysteme, Vitalität der Industriefarbe. In seinen Bildern werden Koordinierungspunkte und Verbindungswege objektiviert, werden sie zum Vokabular. Logisch führt der Weg aus dieser objektivierten Bildsprache heraus zu den «Antiskulpturen»: vorfabrizierte Karosseriebestandteile aus Metall und Fiberglas, in der Raster- und Signetbemalung den Bildern ähnlich. Der sinnwidrigen Zusammensetzung der Bestandteile entspricht die inhaltliche Dimension der Bemalung, deren Objektcharakter die magisch-erotisierte Form der Skulptur. – 1960 schuf *Arman* (geboren 1928, Frankreich) in der Galerie Iris Clert sein «Plein»: eine immense Schrotthäufung hinter einer Plexisglaswand. Im gleichen Jahr zeigte César auf dem Salon de Mai seine zu Kuben gepreßten Automobile. Promotor der Bewegung, der diese Künstler angehörten, waren der Maler Yves Klein («Le Monochrome») und der Kritiker Pierre Restany. Armans aus einer konstatierenden Sicht erfolgte Repetitionen von Alltagsgegenständen hatten damals tatsächlich etwas Revolutionäres. Mit den Arbeiten von 1966 bis 1968 hat er den Prozeß ästhetisiert. Auslaufende, in farblosen Polyester eingegossene Farbtuben finden sich neben verkohlten und gesplitterten, im gleichen Verfahren wie die Farbtuben präsentierten Musikinstrumenten.

Der Realismus von *Frank Gallo* (geboren 1933, USA) ist von besonderer Art. Seine weiblichen, elfenbeinfarbenen Figuren in Epoxydharz sind die nur-physische Präsenz einer morbid-lasziven Mentalität. Die Intensität der Plastiken ergibt sich aus der unmittelbaren Umsetzung. Gallo reflektiert nicht. Der nur-physische Zustand als sexuelle Dimension hat nichts mit den in Zellophan verpackten Mädchen im «Play-Boy» zu tun. Bei Gallo wird spezifisch eine Mentalität in einer Haltung, einem Ausdruck objektiviert. – Das phantasievolle Folk-Environment *Red Grooms* (geboren 1937, USA) vom Chicago der zwanziger Jahre, wirkt in der Naivität der Erzählfreudigkeit sympathisch. Gangster, Chewing-gum kauende Gesichter, Viadukte mit Autos und einer Bahn voller schaukelnden Personen, Straßen und Fluß perspektivisch verkürzt dargestellt in Thanksgiving-Day-Stimmung, untermalt von zeitgenössischer Musik, schaffen eine fröhliche Atmosphäre. Der Katalog des amerikanischen Pavillons ist fast ein Handbuch. «The Figurative Tradition in Recent American Art» mit den Künstlern L. Baskin, B. Burford, R. Cremean, E. Dickinson, J. McGarell, R. Nakian und F. Porter vermag außer Gallo und Grooms in Venedig nicht zu überzeugen.

Der interessanteste Künstler im japanischen Pavillon ist der 1928 geborene *Katsuhiro Yamaguchi.* Seine rotblauen Lichtskulpturen – in buchstabenartige Plexiglasformen eingebaute Neonröhren – sind nächtliche, in ein persönliches Vokabular umgesetzte Großstadtphänomene. Die Individualisierung der Form und die verhaltene Irrealität eines zum

3



4

3
Marisol, La carrera de bicicletas, 1962

4
Carel Visser, Geschichtete Balken, 1965.
Photos: 1 John Webb, London; 2 Hugh Gordon, London; 3, 4 Ferruzzi

Teil auch kreisenden Lichtes dürften in der Folge zu Werken noch viel intensiveren Ausmaßes führen. Von der Obsession her sind *Tomio Mikis* (geboren 1937) in Metall und Kunststoff gegossene Ohrrepetitionen interessant. Seit zehn Jahren hält ihn die Form, die er auch isoliert, als autonomes Gebilde setzt, gefangen. Unwillkürlich denkt man an das ausgerissene Ohr des Jungen in einem der Kwaidan-Filme.

Die 33jährige *Marisol* im venezolanischen Pavillon gehört wie Kienholz mehr zu den Neo-Dadaisten als zur Pop-Art. Ihre Figuren – erstmals 1961 in der von W. C. Seitz organisierten Ausstellung «The Art of Assemblage» im Museum of Modern Art zu sehen – sind komplexer, als sie auf den ersten Blick erscheinen mögen. Es sind meistens Holzassemblagen: bemalte Kuben und Konusse mit ebenso bemalten oder geschnitzten Köpfen, Armen und Beinen. Das Antlitz als Photographie, Abguß oder Malerei ist das der Realität am nächsten stehende Element. Es personifiziert in merkwürdig-zwingender Weise die Gestalt in ihrer Erscheinungsart, in Haltung und Ausdruck. Realistisches Zitat, verfremdete Form und objet trouvé treffen sich in einem magischen Objektbereich. Dem Alltag entnommen, finden wir Marisols Figuren unter einem Sonnenschirm, auf Fahrrädern oder einem Sofa sitzend. Fast unheimlich ist ihre Isolierung. Die Gesichter mögen lächeln, erwartungsvoll Ausschau halten – immer wieder trifft man auf ein Selbstporträt –, sie bleiben in der marisolschen Existenzdimension gefangen.

Der 1928 geborene Holländer *Carel Visser* ist ein Vollblut-Eisenplastiker. Wie er ohne Farbe mit Gewichten spielt, dürfte manchem etwas voreilig zur Farbe übergegangenen Bildhauer ein Beispiel sein. Von Caro mag er möglicherweise das Prinzip übernommen haben, zwei äquivalente Raumelemente einander gegenüberzustellen: einem Kubus zum Beispiel eine in der Dimension identische horizontale Schichtung von Platten, die leicht gegeneinander verschoben sind. Oder er legt einen Rechteckkubus auf einen Sockel und läßt das in Schichten aufgeteilte, an den Kubus geschweißte Volumen gleichen Ausmaßes nach unten hängen. In den Reliefs arbeitet er nach dem gleichen Prinzip. Aus einer Rechteckplatte schneidet er ein Geviert heraus, setzt es leicht nach unten, so daß Ausgangs- und Endsituation klar ersichtlich sind. Das bedeutet nichts anderes als die Objektivierung eines Prozesses, und in dieser Hinsicht ist Visser ein Künstler, der die Probleme der Plastik seit Caro klar erkannt hat.

Im italienischen Pavillon möchten wir neben den Schwarzweiß-Progressionen *Marcello Morandinis* (geboren 1940), den pelzartig überzogenen Raumobjekten und dem aus Stahlfäden geflochtenen Teppich *Pino Pascalis* (geboren 1935) den atmenden, in Blaulicht getauchten Raum *Gianni Colombos* (geboren 1931) hervorheben. Weiße, zu Kuben gespannte Schnüre verschieben sich seitwärts und nach oben, so daß man das Gefühl erhält, auf einem schwankenden Boden zu stehen. Der 1935 geborene *Valerio Adami* ist heute einer der besten italienischen Maler. Ausgehend von der Alltagsumwelt (Innenräume, Stadtansichten), «programmiert» er das Erscheinungsbild gemäß einem Zeichenkatalog. Die nach einem typisch strukturellen Verfahren erfolgte Rekonstruktion (also nicht Abstrahierung einer gegebenen Realität) führt zu einer Art Reminiszenz des gewählten Motivs. Die Distanz, welche das «Erinnerungs»-Bild von der Vorlage trennt, ist wesentlich inhaltlicher Natur, hat die Bedeutung von Stil. Adamis Zeichenkomplexe erhalten erst als Gesamterscheinung eine figurative Realität. Primär ist also nicht das Objekt, sondern die Relationen, die dieses bedingen. Daher die grundsätzliche Mehrdeutigkeit seiner Formen.

Über *Fritz Glarner* (geboren 1899) schrieb Margit Staber in WERK 2, 1968, und so brauchen wir hier nicht nochmals auf sein eindrückliches Œuvre einzugehen. *Hans Aeschbachers* (geboren 1906) Skulpturen sind nicht besonders glücklich ausgewählt. Die Erfahrung zeigt, daß Mini-Retrospektiven nicht in ihrer Bedeutung erkannt werden. Die dichte Folge der zwischen 1946 und 1967 entstandenen Arbeiten wird seinem Werk nur bedingt gerecht, weil die Intensität der Beziehung zwischen den einzelnen Plastiken fehlt.

Jean-Christophe Ammann

Kassel

IV. Documenta

27. Juni bis 6. Oktober

Tritt in der Biennale der einzelne Künstler und sein Werk hervor, so zeigt die Documenta Stilrichtungen, denen die Werkgruppen untergeordnet sind. 148 Künstler aus 17 Ländern dokumentieren die im wesentlichen nach 1964 entstandene Kunst. Die Vereinigten Staaten stehen mit 57 Künstlern an der Spitze (Pierre Restany kopfschüttelnd: «Un débarquement américain!»). Ihnen folgen Deutschland und England mit 18 beziehungsweise 17 Künstlern. Die Schweiz ist mit Gerstner, Lohse, Megert, Raetz und Talmann vertreten. Tinguely hatte, wie auch für die Biennale, abgesagt.

Gezeigt werden im Museum Fridericianum Malerei und einige Skulpturen der Minimal Art, in der Galerie an der Schönen Aussicht Plastik, Environments, Graphik und Multiples, in der Orangerie ebenfalls Plastiken und Christos «5450 cubic package», allerdings schlaff auf dem Rasen liegend, weil die 85 m hohe und 10 m breite umschnürte Hülle – in Kassel «Bockwurst» genannt – beim Aufblasen unvorgesehene technische Schwierigkeiten schuf.

Der große Vorteil einer Austellung wie der Documenta besteht, mit einigen Ausnahmen, in der Qualität des Gezeigten. Das Prinzip, daß ein Arbeitsausschuß die Auswahl besorgt, ist somit jenem der Biennale diametral entgegengesetzt. Welches System aber auch immer zur Anwendung käme, keines fände diesen Sommer vor den demonstrierenden Studenten, Kunststudenten und Künstlern seine Rechtfertigung. Die Eröffnungsfeier am 27. Juni dauerte nur acht Minuten. Kassels Oberbürgermeister mußte seine Rede auf Grund der lautstarken Proteste

beträchtlich kürzen; Ministerpräsident G. A. Zinn und der Documenta-Rat-Vorsitzende Arnold Bode – vorgesehene Redezeit zusammen etwa eine Stunde – verzichteten auf ihre Ansprachen. Am Nachmittag wurde ein Documenta-Hearing in der Stadthalle abgehalten, wo Jan Leering, der Vorsitzende des Ausschusses für Malerei, dem immer wieder formulierten Vorwurf der «manipulierten Auswahl» mit den Worten «Die Auswahl ist eine Frage des persönlichen Engagements» entgegentrat.

Die Kunst der letzten zehn Jahre steht eindeutig im Zeichen des Objektes. Gleich, ob es sich um das Objekt im Neo-Dadaismus und in der Pop-Art oder in der «Post-Painterly Abstraction» (Shapes of Colour und Minimal Art) handelt. Max Imdahl (Pop-Art) und Jan Leering (Post-Painterly Abstraction) gehen diesem Phänomen in den Katalogvorworten überzeugend nach. Ein Beispiel: Wenn *Noland* nach seinen heftig gemalten Zielscheiben von 1958 in den zum Teil riesigen, horizontalen Streifenbildern der letzten Jahre zu differenzierten Tönen gelangt, so ästhetisiert er zwar die bildnerische Absicht von 1958, zeigt aber, indem er die Töne in durchgehenden Bänderreihen objektiviert, ihre ungebrochene Autonomie. Wenn *Arman* nach seinem «Plein» heute auslaufende Farbtuben in transparente Polyesterkuben gießt, so ästhetisiert er ebenfalls die auf einem Wiederholungsprinzip beruhende konstatierende Geste von 1960, ohne sich jedoch von seiner bildnerischen Idee zu entfernen: die auslaufende Farbe ist eine objektivierte Spur, die primär sich selbst aussagt.

Analog findet sich das Problem in den letzten Arbeiten von *Morris Louis*. Die parallel fließenden Farbbahnen von 1961 besitzen eine autonome, wesentlich durch das Medium bedingte Formcharakteristik. Die beiden großen Säle im Fridericianum bilden übrigens eine großartige Demonstration dessen, was Objektivierung einer Form, einer Farbe bedeutet. Neben Noland und Louis finden sich Werke von Newman, Poons, Held, Stella, Olitski, Indiana und Wesselmann, Skulpturen von Morris, Judd und Lewitt. *Stellas* Bilder sind insofern Objekte, als die parallele Linienstruktur die Form im Umriß wiederholt. Von hier zu *Lewitt* ist nur ein Schritt. Das Durchspielen von Kombinationsmöglichkeiten dreier Basiselemente (Kuben mit verschiedenen Öffnungszeiten, davon einer geschlossen) ist die Konkretisierung eben dieses Prozesses; dem Gegenstand an sich kommt hierbei eine sekundäre Bedeutung zu. *Morris* geht in der Formulierung der Minimal Art noch weiter. Neben geometrischen Körpern (Winkelelemente, Würfel, T-Stahl-Rahmen) arbeitet er auch mit weichem Material, schneidet aus Filzdecken breite oder dünne Bänder, die er an der Wand aufhängt und am Boden ausbreitet. Der Gegenstand ist für Morris nicht von der Form her interessant; wichtig ist dessen Wahrnehmung in einer sich fortwährend ändernden Beziehung zum Raum.

Aus dieser Perspektive ist auch das Environment von *Beuys* zu verstehen, der einen Raum mit zwei kupferbeschlagenen Tischen, Geräten, Filzstücken und einer großen, an einer Wand herunterhängenden, mit einem roten Kreuz versehenen Filzdecke zeigt. Im Vergleich mit Morris spielt Beuys mit einzig in Ansätzen vorhandenen, unverknüpfbaren Assoziationen. Der Eindruck des Zufalls (ein Raum in dem gearbeitet wird), die nicht eruierbaren Beziehungen der Gegenstände unter sich (jede Kombination ist möglich) täuschen nicht darüber hinweg, daß es Beuys um die Schaffung einer qualifizierten Nullzone geht (totale Objektivation – totale Offenheit im visuellen Erfassen).

Gerade solche Environments unterscheiden sich wesentlich von jenen, wie sie zum Beispiel *Kienholz* zeigt. Die Assemblage-Technik wird bei ihm zum Raum ausgeweitet. Sein spießbürgerliches, ins Jahr 1943 situierte Intérieur (Kalender, «Life»-Nummern, Militärgewand, MacArthur-Porträt) sieht auf den ersten Blick harmlos aus. Dann entdeckt man neben Goldfischen und einer zeitgenössische Schlager spielenden Music-Box so etwas wie eine Großmutter mit geblähtem Bauch und Tierschädelgesicht, im Spiegelrahmen des Toilettentisches einen mit Farbsträhnen bedeckten Kopf, auf einer Nähmaschine eine Mädchenfigur, auf dem Rücken liegend, aus deren einer Brust ein Eichhörnchen hervorschaut. Der Unterschied zu Beuys ist insofern wesentlich, als dieser Objekte schafft, die nur sich selbst aussagen und im Zusammenhang eine mögliche (visuell bedingte) Bedeutung erfahren. Kienholz dagegen verfremdet ein Intérieur.

Von den Neon-Environments möchten wir jenes von Flavin und Chryssa hervorheben. Die in die Raumkanten gelegten Blaulichtröhren *Flavins* materialisieren ein monochromes Licht-Raum-Phänomen. Anders bei *Chryssa,* bei der das alternierende Grün-Rot-Blau-Gelb-Licht ihrer riesigen Neonskulptur, im Unterschied zu Flavin, auf eine Interpretation der Form zielt.

Die Einführung zur Malerei nach 1964 bilden die Säle mit den Werken von Calderara, Lohse, Albers, Reinhardt, Manzoni, Yves Klein und dem für die Zero-Bewegung wichtigen Schoonhoven. Die Arbeiten von *Lohse* und *Albers* sind von hinreißender Qualität. Die Würdigung *Yves Kleins* ist im Rahmen dieser Documenta mehr als nur gerechtfertigt. Seine blauen, monochromen Arbeiten sind primär die Lokalisierung und Objektivierung eines Energiefeldes, im Unterschied zu *Kelly,* der die Farbe als eine in sich bestimmte Ausdehnung *neben* einer anderen versteht. *Fontana* ist zwar bei den Environments zu sehen – ein einziger Schnitt in einem labyrinthartig verschachtelten Raum –, aber anstelle der vielen Fruhtrunks im Saal von Lohse und Calderara wären hier einige seiner Werke am Platz gewesen. Die Umsetzung des Kolorits in eine Lichtfläche wirkt in den schwarzen Bildern *Calderaras* besonders intensiv.

In der Pop-Art dominieren eindeutig die Amerikaner. Rosenquist, Lichtenstein und Wesselmann sind mit hervorragenden Werken vertreten. Die Engländer Hamilton, Jones und Kitaj haben ihnen gegenüber einen schweren Stand. Ein Raum ist *Segal* gewidmet. In seinen Figuren wird der Moment zur Dauer. Eine alltägliche Haltung oder Handlung wird spezifisch als Figur übersetzt. Figur und Bewegung oder Haltung werden eins. Das Weiß konsolidiert diese Einheit, schließt das Erzählerische aus.

Ein ganz ausgezeichneter Maler ist der in New York ansässige Japaner *Arakawa.* Bezeichnend, daß seine Werke zwar zentral, aber in einem Korridor gehängt sind, weil sie sich nur schwer einordnen lassen. In seine linearen Diagramme und Pläne verzeichnet er mit Worten, Zahlen und wenigen Farben Alltägliches, setzt Pfeile und streut Verbindungslinien. Eine Welt wird evoziert, ein «Intérieur», ein «Platz» in einem Höchstmaß an Allgemeinheit. Die Pole, tautologische Formulierung und völlige Sinnentfremdung, entsprechen einer Topologie zwischen Rechenschieber und Traum. Hier möchten wir auch auf Raetz hinweisen, dessen Arbeiten Arakawa artverwandt sind.

In der Skulptur wäre *Rickey* mit seinen im Winde drehenden Stahlplatten zu nennen. Er hat mit einer aus vier Platten bestehenden mobilen Decke, durch einen versteckten Ventilator in Bewegung gesetzt, ein wunderbares Environment geschaffen. *Paolozzi* hat in seinen Skulpturen stets erzählt. Die unmittelbare Umsetzung des Stils als Schichtung oder Verlauf, die Objektivierung also des Stils und nicht die Reflexion darüber, machen ihn neben Caro und King zum bedeutendsten englischen Bildhauer der letzten Jahre. Faszinierend sind die Maschinenmännchen von *Trova.* Technologie, Erotik und Spielzeug treffen sich in einer Konstellation von magischer Wirkung. *Chillida* sei noch genannt, mit einer wuchtigen, sehr schönen Eisenskulptur.

Die Documenta ist eine unbedingt sehenswerte Ausstellung!

Jean-Christophe Ammann

Arbon	Schloß	Paul Meyer	18. August – 8. September
Ascona	Galerie AAA	Margot Ütrar	10. August – 31. August
	Galerie Castelnuovo	Alex Sadkowsky	23. August – 12. September
	Galerie Cittadella	Maria Pospisilova – P. Aegerter	2. August – 22. August
		Dickerhof – Claus Schulze	22. Juli – 24. August
Baden	Historisches Museum	Jakob Mayer-Attenhofer (1806–1885) – Juliette Zelger-Troller	9. Juni – September
	Galerie im Kornhaus	Salon des Jeunes	30. August – 22. September
Basel	Kunstmuseum. Kupferstichkabinett	Neuerwerbungen und Geschenke des Kupferstichkabinetts 1967	3. August – 14. September
	Museum für Völkerkunde	Orientalische Stickereien	20. Februar – 31. Dezember
		Farbe – Motiv – Funktion. Zur Malerei von Naturvölkern	2. Juli – 31. Dezember
	Galerie Beyeler	Georges Braque	2. Juli – 21. September
Bellelay	Abbaye	Le cheval dans l'œuvre de Hans Erni	21 juillet – 30 septembre
Bern	Kunstmuseum	Ferdinand Hodler	30. Juni – 18. August
	Kunsthalle	7 Environments	20. Juli – 29. September
	Schulwarte	100 Jahre Schulwandbild	13. Mai – 17. August
	Anlikerkeller	Verein für Originalgraphik	17. August – 25. August
	Galerie Toni Gerber	Calderara – Stella. Distel – Iseli – Megert – Rätz – Werro	18. August – 15. September
	Galerie Krebs	Graphik von Allen Jones, Joe Tilson, Robert Indiana u.a.	21. August – 28. September
	Galerie Verena Müller	Claude Loewer – Erwin Stähli n	24. August – 15. September
Brig	Galerie Zur Matze	Werner Rieger	17. August – 12. September
Brissago	Isole di Brissago	Amici delle belle arti Ascona	17. August – 13. Oktober
Caux	Grand Hôtel	Charlotte Germann-Jahn – Rosa Studer-Koch	1er juin – 15 septembre
Eglisau	Galerie am Platz	Ge Gessler	9. August – 3. September
Fribourg	Musée d'Art et d'Histoire	De Lautrec à Mathieu	28 juillet – 29 septembre
Genève	Musée d'Art et d'Histoire	William Hogarth	26 juin – 15 septembre
		Trésors de Chypre	5 juillet – 15 septembre
	Musée Ariana	J.-P. de Crousaz. Céramiques	15 juin – 15 septembre
	Musée de l'Athénée	De Renoir à nos jours. Lithographies en couleurs	4 juillet – 30 septembre
	Musée Rath	Icônes dans les collections suisses	14 juin – 29 septembre
	Galerie Aurora	Pierre Klossowski – Roman Cieslewicz	11 juillet – 14 septembre
	Galerie Gérald Cramer	Robert Rauschenberg. XXXIV illustrations pour «L'Enfer» de Dante	5 juin – 19 octobre
	Galerie Motte	Paul Klee	18 juillet – septembre
	Galerie Zodiaque	Giorgio de Chirico	11 juillet – 18 septembre
Glarus	Kunsthaus	Oskar Kokoschka – Bazaine – Estève – Lapicque – Maréchal	27. Juli – 25. August
Heiden	Kursaal-Galerie	Hugo Wetli	14. Juli – 21. August
		Arthur Schachenmann	25. August – 29. September
Jegenstorf	Schloß	Schätze des Orients	5. Mai – 20. Oktober
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Canada – Art d'aujourd'hui	16 juillet – 25 août
	Musée des Arts décoratifs	Tissus coptes et de l'ancien Pérou	12 juillet – 1er septembre
	Galerie A. & G. de May	Gravures modernes	6 août – 30 août
	Galerie Alice Pauli	Bissier – Bissière – Schumacher – Tobey – Vieira da Silva – Soutter – Dzamonja – Penalba – Toyofuku – Wiggli	13 juillet – 31 août
Lenzburg	Schloß	Zur Geschichte der aargauischen Strohflechterei	5. August – 3. November
	Galerie Rathausgasse	Willy Suter	31. August – 22. September
Locarno	Galerie Marino	Rinaldo Pigola	31. Juli – 27. August
Lugano	Villa Ciani	Collezione Famiglia Gabriele Chiattone	5. Juli – 9. September
Luzern	Kunstmuseum	Figürlich-expressionistische Malerei nach 1950	28. Juli – 22. September
	Galerie Räber	Paul Jenkins	9. August – September
	Galerie Rosengart	Dante Leonelli. Collagen	11. Juli – 14. September
Martigny	Le Manoire	Le Valais d'Auberjonois	22 juin – 27 septembre
Montreux	Eurogalerie	Louis Pons	1er août – 15 septembre
Neuchâtel	Musée d'Ethnographie	Roumanie: Trésors d'Art	7 juillet – 31 décembre
Rapperswil	Galerie 58	Jakob Bill	4. August – 1. September
Rorschach	Heimatmuseum	Hans Erni	7. Juli – 11. August
		Hildegard Beusch	18. August – 15. September
St. Gallen	Galerie Ida Niggli	Vera Isler – Hanna Lipchitz. Bildteppiche	30. August – 14. September
St. Moritz	Laudinella	A.K. Schwärzler	12. August – 31. August
La Sarraz	Château	Peinture et sculpture d'aujourd'hui dans les collections vaudoises	6 juillet – 1er septembre
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen	Roullier – Baier	18. August – 22. September
Siders	Château de Villa	Fernand Dubuis	29. Juni – 29. September
Solothurn	Galerie Friedrich Tschanz	Bonies – Christen – Gerstner – Mari – Zaugg	3. Juli – 15. August
Thun	Kunstsammlung	Cuno Amiet	15. Juni – 25. August
	Galerie Aarequai	Paul Gmünder	9. August – 2. September
Vevey	Musée Jenisch	Wilhelm Gimmi	30 juin – 16 septembre
Zofingen	Galerie Zur alten Kanzlei	Gottlieb Soland	10. August – 1. September
Zürich	Kunsthaus	Das gesamte graphische Werk von Picasso	26. Mai – 11. August
	Graphische Sammlung ETH	Meister des Holzschnitts. 15.–20. Jahrhundert	8. Juni – 31. August
	Kunstgewerbemuseum	Die Geschichte der Collage	8. Juni – 19. August
	Stadthaus	Henri Cartier-Bresson. Photos: Mensch und Maschine	18. Juli – 16. August
	Strauhof	Ars ad interim. Ausstellung vermietbarer Bilder	1. Juni – Oktober
	Helmhaus	Abakanovicz. Tapisserien	11. August – 8. September
	Galerie Beno	Petits Formats	2. August – 28. September
	Galerie Suzanne Bollag	Contrastes VIII	18. Juli – 3. September
	Centre Le Corbusier	Peintures Le Corbusier	16. Februar – 10. September
	Galerie Form	Dr. Georg Gerster. «Äthiopische Felskirchen»	30. August – 21. Oktober
	Gimpel & Hanover Galerie	Horizonte III	12. August – 27. August
		Camille Graeser	30. August – 5. Oktober
	Kleines Kunstkabinett Pierre Baltensberger	Japanische Farbholzschnitte	7. August – 31. August
	Galerie Obere Zäune	Ronald Searle	2. August – 15. September
	Galerie Orell Füssli	10 Schweizer Maler	22. Juni – 24. August
		Gustav Stettler	31. August – 21. September
	Galerie Palette	Recherches plastiques	6. Juli – 4. September
	Rotapfel-Galerie	Heinz Dieffenbacher – Erwin Gloor – Rudolph Küenzi	6. Juli – 24. August
		Martin Peter Flück	31. August – 28. September
	Galerie Colette Ryter	Jean Lurçat	12. Juni – 31. August
	Galerie Henri Wenger	Georges Mathieu: Affiches d'Air France	1. August – 31. August
	Kunstsalon Wolfsberg	Henry Moore. Graphisches Werk – Hans Erni. Plakate und Lithos	11. Juli – 31. August
	Galerie Renée Ziegler	Huot – Held – Noland – Francis – Indiana – Jensen – Hockney – Denny – Sugarman – Doyle	1. August – 30. August