Vorschau

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **57 (1970)**

Heft 1: **Bauten für die Landwirtschaft**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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

von» von 1873 und «Sterbende Kleopatra» von 1878. Das erstere gehört in den Umkreis des «Kampfes auf der Brücke» oder des «Gotenzuges», das andere schon in die reifere Zeit der «Gefilde der Seligen» (Nationalgalerie Berlin): Konfrontation von Sinnlichkeit und Tod, Dokument bürgerlich-puritanischer Alpträume ... in einem grotesk pompösen Rahmen von damals. – Als frühen Hinweis auf Hodlers Theorie vom «Parallelismus» ist ein kleines «Wiesenstück» (gegen 1896) zu verstehen: mit jugendstilhaft ornamental eingesetzten Blumen und einem hochliegenden Horizont. Ergänzend zu dieser Frühstufe des Jugendstils hat Niklaus Stoecklins «Lago Maggiore» von 1916 Eingang in die Sammlung gefunden – ein Bild, das vom zeitweilig europäischen Rang dieses Baslers zeugt. Auf der Rückseite der Leinwand ist schwach eine Frauenfigur zu erkennen. – Der Kreis der Neuerwerbungen schließt sich mit einem Basler Panorama, vom Bruderholz aus, einem Werk von Walter Kurt Wiemken aus dem Jahre 1940. W. J.

Vorschau

Winterthur

Kubismus, Futurismus und Orphismus in der Schweizer Malerei
Kunstmuseum Winterthur
18. Januar bis 8. März 1970

Noch haben die Begegnungen der Schweizer Malerei mit den Tendenzen des Kubismus, Futurismus und Orphismus weder in einer Publikation noch in einer Ausstellung ihre zusammenhängende Darstellung gefunden. Das Kunstmuseum Winterthur hat es darum unternommen, das Schaffen jener sieben Schweizer Künstler die von dieser Bewegung besonders intensiv und nachhaltig erfaßt wurden, durch Werkgruppen aus der Zeit von 1912 bis 1925 zu zeigen. Es handelt sich um Alice Bailly (1872–1938), Arnold Brügger (geb. 1888), Gustave Buchet (1888–1963), Johannes Itten (1888–1967), Oscar Lüthy (1882–1945), Louis Moilliet (1880–1962) und Otto Morach (geb. 1887), um Künstler also, die als 25- bis 30jährige vor allem in Paris der zeitgenössischen Avantgarde begegneten. Trotz der Beschränkung auf die fruchtbarsten zwölf Jahre und die Zeit der offensichtlichsten Einwirkungen läßt die Ausstellung auch erkennen, wie verschiedenartig die Auswirkung dieser Auseinandersetzung für das einzelne Lebenswerk war, von der Freilegung schöpferischer Energien, die zu immer neuen Problemstellungen und Lösungen führten, bei Johannes Itten über die eindeutige Prägung einzelner Entwicklungsstufen bei Gustave Buchet bis zu der entscheidenden Orientierung des Gesamtwerkes durch Kubismus oder Orphismus bei Alice Bailly oder Oscar Lüthy.

1
Otto Morach, Asphaltarbeiter, 1914. Kunstmuseum Winterthur

Photo: Michael Speich, Winterthur

Ausstellungen

Basel

Basler Kunstchronik

Zum zweiten Male innerhalb kurzer Zeit überraschte das *Basler Kunstmuseum* sein Publikum mit Werken des Düsseldorfer Akademieprofessors Joseph Beuys (15. November bis 4. Januar). Diesmal nicht mehr mit Zeichnungen und kleinen Objekten, «sondern mit raumfüllendem Schutt aus den tiefsten Tiefen des Unterbewußtseins, mit formgewordenen Vorformen geistiger Konzeptionen», wie das «Basler Volksblatt» schrieb. Was Direktor Dr. Franz Meyer «einen Markstein in der Museumsgeschichte» nannte, glich einem Kreuzgang durch Fett und Filz. Denn Fett und Filz, daneben auch Kupfer, Holz, Mullbinden und alte Zeitungen sind die Grundstoffe, die der neue Stephan George benötigt, um vor aller Augen seinen unterschwelligen Protest gegen eine Industriegesellschaft auszubreiten. Beuys, der uns eigentlich nur zeigt, was von seinen vielfach in der Öffentlichkeit abgehaltenen «Aktionen» übriggeblieben ist, besteht nur aus Kunst. Schon seine Unterschrift, so wähnt er, sei Kunst; seine Empfehlung, die Berliner Mauer um fünf Zentimeter zu erhöhen, sei Kunst.

Das tönt sehr abwegig, ist jedoch nur konsequent. Denn wenn einer im Zuge der allgemeinen Bewußtseinswerdung und in der Hoffnung auf «den mündigen Menschen» wie Beuys die Stirne hat, «die Schuld für den Schneefall vom 15. bis zum 20. Februar» auf sich zu nehmen, muß er auch daran glauben, daß alle seine Denkabfälle und Aktionsrelikte mit besonderer Bedeutung aufgeladen sind. Daneben kann jedoch nicht übersehen werden, daß Beuys seine an den Rändern zwischen «Concetto» und Vorform empfangenen Signale manipuliert und sie nur durch prätentiöse Anordnung zum Ticken bringen kann. Ein Raum voller Filzdecken,

1

2

2
Agierende Kinder anläßlich der Vernissage in der Kunsthalle Basel

Photo: Elisabeth Hackenberger, Basel

Kupferplatten und einigen verharzten Transformatoren umgibt den Besucher der Fäkalienschau zuerst mit einem penetranten Kasernengeruch. Sonst stellen sich jedem Betrachter Fettecken, ein Schrank voller Zivilisationsabfall und mit Seelenschutt überladene quergestellte Vitrinen in den Weg. Mit rußigem Holz, oxydierenden Metallbrocken und noch einmal Filz hypnotisiert Beuys schließlich das Publikum in den kleinsten Kabinetten. Nichts von dem, was alles so demonstrativ «zufällig» entstanden ist, wird ohne dramaturgisches Konzept aufs Parkett gestellt. All die vielen Gegenstände von scheinbar so verschiedener Herkunft sind zudem durch militantes Grau in Grau, Rostbraun und Schwarz auf einen einzigen auf die Bewußtseinslage von Wolfgang Borchert deutenden Nenner gebracht. Und damit ist denn auch des Künstlers neodadaistische Nachkriegsallüre offensichtlich ... auch wenn ein Schweizer Sturmgewehr oder ein Zivilverteidigungsbuch mitten in diesem literarischen Muff aktuelles Engagement verraten soll, auch wenn elektrische Spannung durch den Leiter Kupfer und das Isolationsmaterial Filz augenfällig gemacht wird, wenn abendländisches Kulturgut durch Kreuz und Krücken hypostasiert unser Gemüt treffen soll.

Das Interesse an Beuys entzündet sich also an ästhetischen Normen mit nicht einmal durchwegs negativen Vorzeichen, an durchaus museumsgerechten Situationen, die nur mit Mühe Aggression, jedoch mit Leichtigkeit expressionistische Poesie verströmen.

In der Basler *Kunsthalle* war man während der Dauer eines Monats für «Veränderungen aller Art» (6. bis 20. November) und ließ eine Gruppe von Avantgardisten gewähren. «Do it yourself» überschrieb die «National-Zeitung» ihre Betrachtung zu den spontan entstandenen «Inszenierungen von Räumen» und erläuterte: «... das ist ein mobiles Inventar, das zu inneren