

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 12: **"Metropole"**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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



2



3

2 Ausschnitt aus einer Ilexhecke

3

150jährige Taxushecke

Photos: Jeanne Hesse, Hamburg

scheint. Die Blätter sind nur 1 bis 2 cm lang, weniger dekorativ und erinnern an Buxus. – *I. c. convexa* hat löffelförmig gewölbte Blätter und wächst langsam. In Nordamerika ist diese Art als Schnitthecke sehr verbreitet.

Juniperus. Der chinesische Wacholder, *J. chinensis*, eignet sich in seiner aufrecht gezogenen Abart *Pfitzeriana* nur für parkartige Anlagen. Die breit und locker wachsende Hecke erträgt keinen Schnitt und wird bis zu 4 m hoch.

Ligustrum. Ein Aschenbrödel unter diesen Pflanzen ist der Liguster oder die Rainweide. Er wird selten beachtet und wenn, als langweilig abgetan. An der Landstraße oder in der Großstadt wächst er freudig unter einer dicken Staubschicht weiter. Er ist billig und wächst im Schatten wie in der Sonne. Er läßt sich genau auf das gewünschte Maß zurechtschneiden. *L. ovalifolium* und *L. vulgare atrovirens* sind wintergrün und als 0,6 bis 2 m hohe und nur 0,4 m breite Hecken sehr nützlich.

Picea. Die serbische Fichte, *P. omorika*, kam 1875 in unsere Gärten. Ihre Nadeln sind oben dunkelgrün und unterseits

silbrigweiß. Die kleinen Zapfen sind blauschwarz. Sie liebt mäßig feuchte bis anmoorige Böden. – Die *P. pungens glauca* stammt aus Nordamerika. Ihre blauen Nadeln stehen radförmig von den Ästen ab und bilden so dicke stachelige Zweige. Sie liebt sonnigen Stand und eher trockenen Boden. Beide sind als Schutzhecken gegen die Straße geeignet.

Pinus montana. Die Krummholzkiefer, *P. m. var. mughus*, eignet sich vorzüglich als Abschluß von Terrassen, oberhalb einer Mauer oder neben Treppen. Sie wird nach Jahren maximal 2 m hoch, kann aber viel niedriger gehalten werden. Man klippt sie nicht, sondern schneidet ihre neuen Triebe einzeln mit der Rosenschere aus. Ihre Wuchsform ist an sich kriechend und sehr dekorativ, besonders in den Jahren, in denen sie Zapfen bildet. *Pseudotsuga*. Die Douglasfichte, *P. menziesii caesia*, ist verhältnismäßig anspruchslos. Sie wird bis zu 4 m hoch und kann, als geschnittene und ungeschnittene Hecke, als Gartengrenze dienen.

Rhododendron siehe WERK Nr. 5/1964.

Taxus baccata. Die Eibe ist dunkelgrün und gehört zu den wertvolleren Pflanzen. Sie liebt kalkhaltigen, etwas sandigen Lehmboden und ist äußerst schattenverträglich. Da sie starke Wintersonne nicht erträgt, pflanzt man sie gern in den Vorgarten auf die Nordseite des Hauses. Durch ihr ungewöhnliches Ausschlagvermögen am Stamm und an den Ästen ist sie prädestiniert als Schnittheckenpflanze. – *T. b. erecta* und *T. b. Overeynderi* sind bekannt durch ihren aufrechten Wuchs. – *T. cuspidata* wächst mit ihren waagrecht abstehenden Seitenästen mehr in die Breite. – Eine ungeschnittene Hecke gibt die buschig und locker wachsende *T. media* Hatfieldii.

Thuja occidentalis. Der Lebensbaum ist mit Recht bekannt und beliebt. Oft sieht man ihn als Friedhofshecke um eine Dorfkirche herum. Er ist anspruchslos an Boden und Lage. *T. plicata excelsa* eignet sich durch den lockeren Wuchs mehr für ungeschnittene Hecken.

Die immergrüne Hecke gehört zu den etwas langweiligen, verkannten Gartenteilen, die der Besucher im Sommer übersieht. Mit wenigen Ausnahmen besteht sie aber aus besonders wertvollen Gehölzen, die in der Baumschule langsam heranwachsen, um dann den neuen Garten abzugrenzen oder einzuteilen. Sie schützt auch andere, sensiblere Pflanzen vor dem Wind. Ihr Besitzer ist, besonders im Winter, stolz über diese Anschaffung. Er schneidet sie zweimal jährlich, und im Herbst gräbt er den Boden unter ihr leicht um. Alle zwei Jahre gibt er ihr frischen Dünger oder Torfmull, mit Kunstdünger gemischt. Neugepflanzte Hecken müssen im Sommer mehrmals gewässert werden.

J. Hesse

Kunstpreise und Stipendien

Eidgenössische Stipendien für freie und angewandte Kunst

Das Eidgenössische Departement des Innern teilt mit: Schweizer Künstler, die sich um ein eidgenössisches Stipendium für das Jahr 1965 bewerben wollen, werden eingeladen, sich bis zum 15. Dezember 1964 an das Sekretariat des Eidgenössischen Departements des Innern, Bundeshaus, Inselgasse, 3003 Bern, zu wenden, das ihnen die Anmeldeformulare und die einschlägigen Vorschriften zustellen wird.

Die Bewerber wollen angeben, ob sie auf dem Gebiete der *freien Kunst* (Malerei, Bildhauerei, freie Graphik, Architektur) oder der *angewandten Kunst* (Keramik, Textilien, Innenausbau, Photographie, angewandte Graphik, [Buchillustration, Plakat usw.], Schmuck usw.) konkurrieren. – Altersgrenze für die Beteiligung am Wettbewerb für freie Kunst: 40 Jahre.

Ausstellungen

Basel

Asger Jorn – Eugène Dodeigne
Kunsthalle

24. Oktober bis 22. November

Es wird in letzter Zeit viel von «neuer Figuration» geredet, und es wird oft schadenfreudig das Ende der gegenständlichen Kunst beschworen. Man täusche sich nicht: obwohl bei Malern wie Asger Jorn wieder Gegenstände lesbar geworden sind, kann von gegenständlicher Malerei im traditionellen Sinn nicht die Rede sein. Viel eher sind es Gespenster, die zwischen den Gegenständen der alltäglichen Realität auftauchen und ihre Maßgabe fragwürdig machen.

Die Schlüsselbilder für das Verständnis von Asger Jorn sind vielleicht die mit dem Gruppentitel «Modifications». «Verfremdungen» muß das auf Deutsch heißen, auf das Risiko hin, daß das Modewort mißverstanden wird. Da ist zum Beispiel «Modifications: Promenade dans un parc» (1959): in einem langweilig-akademisch gemalten Park à la Versailles, mit Promenaden und Wasserbecken, tauchen völlig irreale, spukige Wesen auf, die da Hokuspokus treiben. Zwei Welten völlig verschiedenen Wirklich-

keitsgehaltes vermischen sich wie selbstverständlich, und bei der Konfrontation zieht die sogenannte Realität den kürzeren: der Betrachter macht die merkwürdige Erfahrung, daß ihn die Spukwesen etwas angehen, während ihm die abgemalte Wirklichkeit abgestandener Klassik ganz unwirklich vorkommt. Werner Haftmann spricht in dem Aufsatz, der im Katalog abgedruckt ist, von «Vegetation der Psyche» und sagt damit genau, daß die Realität der Seele gemeint ist und nicht die der Gegenstände.

Daß die Welt der inneren Gesichter wirklicher sein kann als das, was Konvention als wirklich bezeichnet, scheint eine Grunderfahrung Jorns zu sein. Jedenfalls treiben sich schon in seinen ersten Bildern von 1938 drollige Koblode in irrealen Landschaften umher.

Der heute fünfzigjährige Däne Asger Jorn setzte beim zeichenhaften Surrealismus Mirós aus den zwanziger und dreißiger Jahren ein, mit witzigen Erzählungen von abstrakten Don-Quichotte-Figürchen. Um 1940 kompliziert sich das Bildgefüge zu puzzleartig verschlungenen Liniengebilden; die Farben fungieren als Stimmungsträger («Summer colours», 1941). Doch das spukhafte Geschehen nimmt bald wieder überhand. Schon die Titel geben Haftmann recht, der von einer «Ikonographie des Mythisch-Phantastischen» schreibt: «Nachtfest», «Fasnacht», «Vision nocturne», «Sacre du Printemps». Zwischen der Ikonographie und den künstlerischen Mitteln bildet sich ein höheres Gleichgewicht: die Malweise wird wilder und somit den Themen erst richtig angemessen.

So verwandt uns Jorns Geisterwelt ist und so legitim seine bildnerischen Mittel auch sind – es kommt dennoch nicht überall zu einer zwingenden Bildhaftigkeit. Das ist der Vorbehalt, der uns gegenüber dem grundsymphatischen Werk zurückbleibt.

Im Übergang zu den Sälen mit den Plastiken des Belgiers Eugène Dodeigne (geboren 1923) konnte es einem vorkommen, als würde man von einer irrealen Welt in eine andere versetzt.

Vom ersten Anblick wurden wir den Eindruck nicht mehr los, in dichtem Nebel einer Gruppe Rodinscher Gestalten begegnet zu sein. Trotz dieser aufsässigen Assoziation war die Begegnung ein Schock – nicht zuletzt der großartigen Aufstellung wegen, die den Betrachter einfach in die Gruppen von steinernen Gestalten einbezog und ihn mit ihrer massiven Präsenz konfrontierte.

Die aus Blöcken von schwarzem Stein abgesplitterten Figuren sind wohl imposant; dennoch wirkte es irritierend, daß man bei jeder einzelnen eine Plastik Rodins glaubte nennen zu können, die hier

in eine andere Bildsprache übersetzt worden war. Der Eindruck blieb gemischt aus Faszination und Befremden. c. h.

Fritz Bühler – Pierre Gauchat

Gewerbemuseum

24. Oktober bis 21. November

Diese Veranstaltung ist eine Gedächtnis-ausstellung für zwei Graphiker, die beide früh verstorben sind (beide wurden 54 Jahre alt), zu einem Zeitpunkt, da ihr Schaffen so aktuell war, daß die Todesnachricht einfach nicht recht glaubwürdig tönen wollte.

Obwohl jung gestorben, gehören Bühler und Gauchat zu den «Grand Old Men» der Schweizer Graphik, die es fertigbrachten, nicht nur sich selbst, sondern auch ihrem Beruf Achtung und Ansehen zu verschaffen.

Bei Fritz Bühler liegt die ausgesprochene Stärke im Plakat, ja in der Plakatserie. Allgemein beachtet und an ausländischen Plakatwänden besonders hervorstechend sind die frischen und geschmackvollen Plakate mit dem berühmt gewordenen Slogan «... der Duft der großen weiten Welt ...». Sie zeigen Bühlers Begabung besonders deutlich, eine Verkaufsidee mit einem einprägsamen Bild anschaulich zu verknüpfen: genau das, was man unter guter Werbegraphik versteht. Von den einzelnen älteren Plakaten, die gezeigt wurden, sind die Taube der Basler Konsumgesellschaft von 1935 und das glühende Union-Brikett von 1943 Musterbeispiele, die kaum gealtert sind und heute noch ausgehängt werden könnten.

Die Produktion des Ateliers Bühler ist von überraschender Vielseitigkeit. Neben zahlreichen ansprechenden Packungen sind Inseratenserien ausgestellt, die eine vollendete Beherrschung der photo- und drucktechnischen Möglichkeiten bezeugen.

Problematischer wird es dort, wo die Gefahr der Verwechslung zwischen Graphik und Malerei besteht. Beide, Bühler und Gauchat, sind ihr gelegentlich erlegen. Buchillustrationen mögen technisch noch so überlegen ausgeführt sein und die künstlerischen Mittel dieses oder jenes Stils noch so geschmackvoll verwenden: Geschmack ist noch nicht Kunst.

Bei Pierre Gauchat liegt die größte Stärke genau dort, wo bei Fritz Bühler eine schwache Stelle ist: bei der Gestaltung von Bucheinbänden und Schutzumschlägen. Da sind Gauchat bestechende Lösungen gelungen, und es ist eine Freude, wie zwingend richtig er Schrift und Bild in eine lebendige Beziehung zueinander bringt. Im Gegensatz zu Bühler,

der ein großes Atelier beschäftigte, arbeitete Gauchat allein oder mit einem Mitarbeiter. Dementsprechend liegt bei ihm der Schwerpunkt mehr beim individuellen Wurf als bei den organisatorischen Großaufgaben. Gauchats Wirkungskreis ist der intimere. Außer Buchgestalter war Gauchat auch der Schöpfer von Marionetten für das Schweizerische Marionettentheater in Zürich. Neben einer ganzen Reihe einprägsamer Signete hat er auch die Entwürfe zu Briefmarken und Banknoten geschaffen. Damit reichte seine Tätigkeit freilich in ein kritisches Gebiet; doch ist offizielle Kunst in unserer Gesellschaft allerorten ein schwieriges Kapitel, und man kann dafür nicht einen Einzelnen haftbar machen. Es ist schade, daß die Ausstellung im wesentlichen ahistorisch war und sich in vielen Fällen darauf beschränkte, das Neueste auszubreiten. Über die Entwicklung der künstlerischen Mittel, die gerade bei der Werbegraphik besonders interessant sein müßte, gab die Ausstellung kaum Auskunft. c. h.

Perspektiven

Galerie Handschin

24. Oktober bis 30. November

Der Titel ist irreführend; jedenfalls kann nicht davon die Rede sein, daß Fluchlinien auf einen fernen Punkt zielen würden. Wenn schon ein Stichwort erhalten muß, dann doch eher: Streuung.

Fragte man sich nämlich nach dem ersten Besuch, was denn eigentlich ausgestellt war, so mußte man sich sagen: alles. Alles, vom recht langweiligen Frauenbild Campiglis bis zur ebenso unlustigen «Braut» von Niki de Saint-Phalle, alles, von Lucio Fontana bis Cy Twombly.

Nun, es ist eine Eröffnungsausstellung in den neuen Lokalitäten an der Malzgasse, und da werden eben zunächst die Räume gezeigt (die sind fabelhaft) und an den Wänden, Kraut und Rüben durcheinander, was man gerade am Lager hat – und auch da hat es Fabelhaftes dabei: Poliakoff, Music, Robert Müller, Franz Kline, Sam Francis sind nicht nur mit ihrem guten Namen vertreten, sondern auch mit guten Werken.

Zum Eröffnungsfraß (denkt man an den halben Ochsen, der da briet, so gibt es keinen anderen Ausdruck) hatte Tinguely einen Grill gebaut, für den das schauerlich-schöne Wort «Gesamtkunstwerk» gerade gut genug ist. Von Jean Tinguely ist übrigens noch eine zweite Maschine ausgestellt, ein Ding von wunderbarer, wilder Poesie, das ihn weit über die ewig lustigen Tausendsassas seiner Umgebung hinaushebt.

Von den mehreren hundert Gästen, die

Handschein halfen, die neue Galerie einzuweihen, werden sich wohl einzelne gefragt haben, wie die Wände der beneidenswert vielen und schönen Ausstellungsräume zu füllen sein werden, wenn einmal die jetzige Charivari-Hängung vorbei ist. Doch das muß die nächste Ausstellung zeigen. c. h.

Bildhaftes Gestalten in Schweizer Schulen

Mustermesse

23. September bis 2. Oktober

«Wege zum Bildverständnis» ist das zweite Thema dieser 1963 erstmals aufgebauten Wanderausstellung der Gesellschaft schweizerischer Zeichenlehrer. Die Ausstellung ist eine Möglichkeit, auf zwei Fragen zu antworten: In welchem Grad erleichtert die zeichnerisch-schöpferische Eigentätigkeit dem Kind den gefühls- und verstandesmäßigen Zugang zum Kunstwerk? Und umgekehrt: In welchem Maße erlaubt die Kunstbetrachtung dem Kind, seinen zeichnerischen und malerischen Ausdruck zu bereichern? Gerade wegen der graphisch mustergültigen Aufmachung der 83 Tafeln und des Kataloges (durch das Patronat der Caltex Oil) zeigt es sich, daß die Schwierigkeiten der Ausstellungsgestaltung im Thema selbst liegen. Lehrgespräche und Kunstbetrachtungen sind gar nicht ausstellbar. In der Planungszeit dieser Schau wurde denn auch erwogen, das Tonband zu Hilfe zu nehmen zwecks Darbietung einiger exemplarischer Gespräche vor Bildern. Nur wäre dann die *Ambiance* zerstört worden, die selbst ein Ausstellungsbesuch verlangt. Was gut sichtbar zu machen ist, sind ja nur die Resultate einer Lehrkunst. Kunstbetrachtung ist (mindestens vom Vermittelnden aus gesehen) ein Kunststück, schwer erlernbar, ohne sichere Prognose. In einer sehr extremen Formulierung ist sie eigentlich kein Fach, «in dem der Erwerb von Kenntnissen ausschlaggebend ist. Das Kind lernt im Kunstunterricht absolut nichts; es entwickelt sich nur» (Richard Ott). Gut mit Beispielen belegt ist, daß der Jugendliche auch im Hinblick auf das Verständnis von Kunstwerken mit Gewinn selber gestalten muß. Doch da es sich um Altersstufen handelt, hätte noch mehr zum Ausdruck kommen sollen, daß entwicklungsmäßig nicht alles erlaubt ist. Natürlich setzt jeder Zeichenlehrer andere Akzente, doch sollte er der Stufe gemäß handeln. Das Beispiel «Fuchs und Rabe» in fauvistischer Manier ist ein Umding. Oft wurde zum Beispiel der Weg über das Naturstudium ausgelassen oder nicht gezeigt. Daher sind freie wie nach-

geschaffene abstrakte Schülerbeispiele der Mittelstufe die schlechtesten. Anders gesagt: es waren (erzwungene) Rückfälle. Auf dieser Stufe ist der Wille zum Gegenständlichen (Renaissance) viel zu stark. Oder er sucht im Ungegenständlichen à tout prix Gegenständliches. So wie der Schüleraufsatz (wiederum: meist erzwungen) Schundliterat sein kann, hieße es hier aufpassen, will man doch zum Bildverständnis führen und nicht verschlimmbessern.

In der Ausstellung selber findet sich als Beweis für diese Warnung die sehr lobenswerte und im Katalog vollumfänglich belegte Umfrage über die Malerfavoriten von mehreren Tausend Schülern. Nur genau schildernde Bilder der Renaissance (Aldorfer), Claude Lorrain, Renoir und die Impressionisten «fanden Verständnis», da die Umfrage mit dem 9. Schuljahr abbricht. Doch kann sich die Oberstufe aus echten Motiven an Bildanalysen und Semesterarbeiten wagen. Das wird schön belegt. Die Schriften von Wölfflin, Kandinsky, Klee und andern, das heißt ihre unmißverständlichen Zitate, gehören als Impulse des begabten Vermittlers durchaus in den Unterricht. Im besten Sinne wurde versucht, was ausstellungstechnisch zu diesem Thema überhaupt möglich ist. Sicher im Bewußtsein, daß das Feld weiter und die Möglichkeiten zahlreicher sind.

Die Ausstellung ist im Dezember in Neuenburg (Musée des Beaux-Arts), im Januar in Lausanne (Galerie des Nouveaux Grands Magasins) und im Februar in Zürich (Kunstgewerbemuseum) zugänglich. Dieter Klausener

Binningen

Skulptur im Freien

Spiegelfeldschulhaus

18. Oktober bis 8. November

Der vor drei Jahren gegründete Binninger Kunstverein hat sich mit dieser Ausstellung ein schönes Verdienst erworben, indem er für einmal nur Plastik zeigte. Es herrscht nämlich im Kunstpublikum weitherum ein derartiges Unverständnis der neueren Plastik, daß einem auch das Rennen nach moderner Malerei unglaublich werden könnte. Die derart vernachlässigten Plastiker lohnen Schlechtes mit Gutem, indem sie mit einem recht hohen Durchschnittsniveau aufwarten.

Die Ausstellung von 18 Basler und Baslerbieter Bildhauern am Zugangsweg und auf den Terrassen des großzügig angelegten neuen Spiegelfeldschulhauses präsentierte sich jedenfalls sehr gut.

Es tut der Plastik oft gut, wenn sie im Freien aufgestellt wird; doch die romanisierenden Aufstellungen auf weitem Felde sind auch nicht das Wahre. In diesem Sinne war die Binninger Ausstellung vorbildlich, denn die Plastiken waren dort wohl im Freien, aber in gebauten Außenräumen, von Mauern gefaßt und zu Baukörpern in Beziehung gebracht. Dem regelmäßigen Ausstellungsbesucher dürften die Arbeiten der Künstler der älteren Generation vertraut sein. Es ist besonders auf die Eisenplastiken von Walter Bodmer hinzuweisen, in denen der Künstler seine Drahtrelieftchnik auf dreidimensionale Gebilde anwendet: sie sind musikalisch und fein, wie man das von den Reliefs gewöhnt ist.

Von den jüngeren Plastikern sei vor allem auf die Arbeiten von Hans Christen, Michael Grossert und Alfred Gruber hingewiesen, die man ebenfalls von Ausstellungen kennt. Auf erfreuliche Art hat sich Ludwig Stocker (geboren 1932) bestätigt, mit seinen klar überschaubaren, fein gegliederten und gefügten Steinplastiken. Schließlich seien die lebhaft in den Raum ausgreifenden Arbeiten von Jakob Engler (geboren 1933) erwähnt, die für den Rezensenten eine erfreuliche Entdeckung waren. c. h.

Lausanne

Jean Lecoultre

Galerie de l'Entracte

du 22 octobre au 27 novembre

Cette exposition nous a présenté un bel aperçu des derniers travaux de l'artiste, mais marquait aussi un anniversaire: c'est la dixième manifestation de Lecoultre dans la galerie qui abrita ses débuts voici douze ans. Le fait ne peut être passé sous silence, car il nous donne un exemple assez rare de fidélité, le spectacle réconfortant d'une longue collaboration entre l'un de nos meilleurs peintres et la galerie qui, en Suisse, a fait le plus, sans jamais se départir d'une attitude qui relève de l'apostolat, pour la jeune peinture d'après-guerre. La liste est fort longue des peintres qui passèrent au banc d'essai de l'Entracte. Parmi eux, nombreux sont ceux qui ont par la suite fait une belle carrière, d'autres ont disparu, la plupart ont abandonné les cimaises de la rue du Lion-d'Or. Quelques-uns, fort rares, conscients de leurs devoirs à l'égard d'un homme dont ils apprécieraient l'aide désintéressée, y reviennent périodiquement et ne le regrettent pas, car ils y retrouvent un public d'amateurs toujours plus vaste. Lecoultre a toujours beaucoup travaillé,

et il n'a pas dérogé à cette habitude ces dernières années, la trentaine de toiles rassemblées ici en font foi. De celles-ci, quelques-unes datent de 1962, une ou deux de 1963, toutes les autres de cette année. Cela donne un intérêt supplémentaire à l'exposition en fournissant une indication assez nette de l'évolution d'une peinture qui, tout en restant, quant au fond, très homogène, se renouvelle sans cesse, de façon plus ou moins marquée selon les époques. Il se trouve qu'en 1964, la mutation est particulièrement frappante, à ce point que l'on pourra sans doute considérer cette année comme ouvrant une nouvelle étape dans une carrière encore jeune et déjà fort riche. Il y a deux constantes de l'œuvre de Lecoultré: un certain luminisme et les personnages. En 1962, ces derniers servent de source de rayonnement à des formes presque désintégrées sans pour autant abandonner l'esprit figuratif. Les dominantes sont généralement d'un brun roux, plus rarement tendent vers le vert. La mise en page est intéressante, parfois audacieuse dans une asymétrie génératrice d'espaces chargés d'atmosphère, ou la brillante exécution d'un nu couché raccourci par la perspective. De 1963, on remarque une très grande toile, composition d'une extrême ampleur évoquant d'une façon pathétique un boillonnant mouvement de foule dans un paysage dénudé. C'est un autre aspect de l'art de Lecoultré, qui certainement, et nous l'espérons, se développera dans le sens de l'expression de sentiments et d'aventures collectifs, qui nous transporte à un niveau incontestablement supérieur des préoccupations humaines.

C'est à d'autres constatations que nous amènent les travaux exécutés en 1964. Le caractère figuratif s'accroît, soutenu par un style encore plus verveux. Les personnages, enlevés avec brio, perdent leur anonymat et leur personnalité, leurs sentiments sont exprimés avec une touche d'expressivité. La peinture, où les contrastes et les oppositions n'ont jamais été aussi soulignés, est soumise à une cadence hachée, animée d'une fougue presque vindicative qui sert fort bien une observation lucide et assez féroce. Et l'on sent en effet le vent de la satire passer dans quelques compositions qui sont à rapprocher de certains nouveaux réalistes américains (on pense notamment à Larry Rivers) sarcastiques témoignages des mœurs de leurs contemporains. C'est le «certain sourire» d'un personnage simiesque, «the first pin-up in the world», «c'est moi ton idole» qui, avec «derrière la persienne», sont à cet égard particulièrement caractéristiques. Ainsi, sous des angles différents, Lecoultré confirme une fois de plus l'acuité de son esprit, l'ampleur de sa pensée, et

ses exceptionnels dons de peintre. De son œuvre, on peut vraiment dire qu'elle porte un message, et elle vient agréablement trancher sur tant d'anciens ou nouveaux conformismes. G. Px.

St. Gallen

Abraham Palatnik

Hochschule St. Gallen

29. Oktober bis 28. November

Die Studentenschaft der Hochschule veranstaltete diese Ausstellung zusammen mit dem Kunstverein St. Gallen. Es bestätigt sich wieder, daß der Neubau der geradezu ideale Hintergrund für die Begegnung mit bildender Kunst ist, der – hoffen wir es – noch oft auf diese Weise beansprucht werden mag. Palatniks «cinematica» – «Sequencia Visual» nennt er die Lichtspiele – würde wohl an gereiht auf einer Museumswand nicht entfernt die Wirkung auslösen, die sie hier hervorruft. Vorerst stellt sich einfach der Eindruck fröhlichen Phantasierens mit Farbe und Formen ein, wie sie uns ähnlich auch ein Kaleidoskop vermittelt. In einem mit transparentem Stoff bespanntem Kasten schalten farbige bemalte Lampen ein und aus, vor denen sich ein System von durchweg gerundeten Formen, teils in symmetrischer, teils in asymmetrischer Anordnung, bewegt. Die dadurch entstehenden Bilderfolgen können freilich auf die Dauer nicht ein optisches Erlebnis hervorrufen, das mehr bedeutet als Effekte, deren etwa die Reklame bedarf. Mit Wehmut erinnere ich mich der Lichtspiele etwa von Otto Piene, die sich nicht auf einem Bildschirm abspielen, sondern, aus den Öffnungen einer Hülle herausstrahlend, an den Wänden des Raumes wirken und dort wirkliche Kräfte zur Entfaltung bringen. In der technischen Ausführung viel primitiver, der Vervollkommnung diesbezüglich dringend bedürftig, vermögen sie wohl gerade in unserer Hochschule ein einmaliges Erlebnis solcher Lichtkunst hervorzurufen. R. H.

Adolf Herbst

Galerie Zünd

28. Oktober bis 28. November

Zwanzig Ölmalereien, vorwiegend aus der letzten Arbeitszeit, zeigt der 1909 geborene, in Zürich und Paris tätige Luzerner Adolf Herbst. Er ist dem Gegenständlichen treu geblieben, was eher schon sympathisch berührt, nachdem die Großzahl der Maler seiner Generation mit flie-

genden Fahnen, nicht immer freilich aus fühlbarer Notwendigkeit heraus, zur Abstraktion überging. Herbst ist der französischen Malkultur verpflichtet und findet ihre Erfüllung im Stilleben. Auch seine Bildnisse sowie Landschaften tragen durchaus stillebenhaften Charakter. Gelegentlich erschöpft sich diese Malerei in angenehmem Farbarrangement. Dann wieder, in «Der Fisch» zum Beispiel, gelingt ihm eine Leistung, die durchaus neu und ungewohnt, als ein Abenteuer formaler Beziehungen dasteht. R. H.

Carl Liner

Waaghaus

19. Oktober bis 1. November

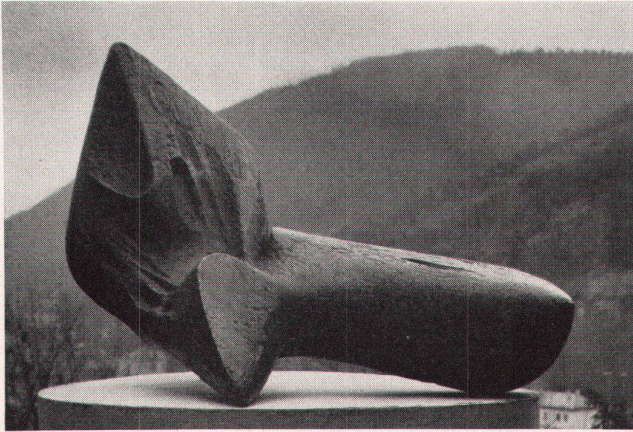
Im Waaghaus, das lange Zeit unter dem Namen «Kaufhaus» als Postgebäude, in einem durchaus unerfreulichen Zustand, seinen Dienst erfüllt hatte, ist von der Stadt St. Gallen anlässlich einer grundlegenden Renovation auch ein Raum geschaffen worden, der ab und zu für Ausstellungen verwendet werden kann. Obwohl nicht eigens dazu geschaffen, gibt er dennoch einen festlichen Rahmen, gerade für eine Ausstellung, wie sie ehrenhalber, anlässlich des 50. Geburtstages von Carl Liner, eröffnet wurde, auf die hin auch eine neue Publikation über den Maler herausgegeben werden konnte. Die Ausstellung bestätigt frühere Eindrücke: Eine temperamentvolle Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen französischen Malerei läßt sich verfolgen. Liner ist vor allem in der Behandlung großer Formate sicherer geworden. R. H.

Bernhard Heiliger

Galerie im Erker

3. Oktober bis 7. November

Die Ausstellung, an deren Eröffnung kein Geringerer als Martin Heidegger das Wort ergriff, vermittelt einen guten Überblick über die nach der Ausstellung des Luzerner Kunstmuseums 1960 entstandenen Werke. 1915 in Stettin geboren, konnte Heiliger erst mit dreißig Jahren – nach dem Kriege – seine Tätigkeit als Bildhauer voll ausüben. Die gegenständlichen Arbeiten, die einen ersten gewichtigen Abschnitt seines Werkes bedeuten, sind im Erker nur andeutungsweise vertreten. 20 von 26 im Katalog angeführten Skulpturen sind nach 1960 entstanden, nach der Luzerner Ausstellung also, als sich die Ablösung vom Gegenständlichen längst vollzogen hatte. Als formales Hauptthema läßt sich eine Verbindung von plastischen Formen mit raumgreifendem Gestänge verfolgen, Elemen-



Bernhard Heiliger, Seraph III, 1961. Bronze

ten, die sich äußersten Widerstand leisten. Gegensätze tun sich auf, über die ich nicht ganz hinwegkomme. Künstlerisch gelöster erscheinen denn auch Arbeiten, die allein konkave und konvexe Formen verbinden, in denen Heiliger eine ungewöhnliche plastische Kraft erreicht, wie zum Beispiel in den sechs kleinen «Etüden» aus diesem Jahre.

Besondere Erwähnung verdient der Aufsatz, den Georg Schmidt für den Katalog geschrieben hat. Ordnennd umschreibt er mit präzisester Formulierung die Stellung, die Heiligers Schaffen in der verwirrenden Vielfalt plastischer Äußerungen in unserem Jahrhundert zukommt.

R. H.

Zürich

Joan Miró

Kunsthhaus

31. Oktober bis 6. Dezember

Eine wunderbare, heitere, aber auch ernste, tief berührende Schau, die das Kunsthaus Joan Miró gewidmet hat, diesem dritten und großartigen Beitrag Spaniens zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Sie ist als Veranstaltung des Arts Council of Great Britain im Frühherbst in der Tate Gallery in London – aufgebaut von Roland Penrose – gezeigt worden. Die Zürcher Version hat dem Bestand von über 230 Nummern noch 20 Werke aus Schweizer Privatbesitz und Beispiele der Graphik Mirós beigelegt. Die Repräsentation ist vorzüglich. In chronologischer Folge weiträumig verteilt. Die Stellwände dunkelgrau getönt, was nicht nur die Farbklänge, sondern auch den geheimen Ernst hervortreten läßt, der den Bildern Mirós innewohnt. Der Katalog enthält über 100 Abbildungen, vier davon in Farben, und wichtige,

das Verständnis fördernde Notizen zu den einzelnen Bildern, die Penrose aus umfassender Kenntnis der Materie und der «environs» verfaßt hat. Daß der Katalog in englischer Sprache abgegeben wurde, ist unsres Erachtens eine unpsychologische Sparmaßnahme.

Miró, der künstlerischen Sippe angehörend, der auch Klee entstammt, zählt zur höchsten Gruppe der Meister unsrer Zeit. Eine primäre Begabung von Grund auf, was an den Jugendwerken abzulesen ist, Erfinder einer eigenen Bildsprache, die einen größeren Radius besitzt, als es bei flüchtiger Betrachtung scheinen mag, ein Maler innerer Gesichte und äußerster Verbundenheit mit dem Material des Tuns, mit den Farben, den Malgründen, den zusätzlichen Stoffen, die dem Bild integriert werden. Hell, heiter, aber auch flammend bis zum Ekstatischen, voll von Anspielungen und Beziehungen in den Formen, die frei erfunden und doch naturgesättigt sind. Komisch immer in bezug auf den Kern, nie beschränkt auf den raschen witzigen Effekt. Ein Mensch, der im Medium des Malens lebt. Völlig unliterarisch, so sehr die Atmosphäre der Bildung über jedem Werk liegt. Bildung als Schauen, Wissen und Können.

Dieses Element der Bildung – ohne Schulmeisterei oder andere Überheblichkeit – war auch an der Struktur der Ausstellung zu spüren, an der Werden und Wachstum der bildnerischen Sprache Mirós unmittelbar anschaulich wurden. Der Schritt von den halbmutigen fauvistisch-kubistischen Anfängen zu einigen frühreifen Meisterwerken (Stillleben mit Kaffeetopf, 1918) und von da zu einem hellen, primitiven Realismus des Ganzen und der Details gibt die Basis für die weitere Entwicklung. Die Hauptstationen sind das große Tisch-Stillleben, von 1920, das normalerweise im Restaurant «Kronenhalle» in Zürich hängt, und die Farm von 1921/22. Der Schauplatz entfällt, die Gegenstände bleiben: das ist der Weg, auf dem Miró zu seinem endgültigen Bildprinzip gelangt. Zugleich verwandeln sich die realen Gegenstände in imaginäre: in Lebewesen, die zwischen denen der Wirklichkeit stehen, Traumgebilde, Insekten, Mondvögel, Raupen, Kinderbäume, Luftalgen – eine unendliche Reihe von Dingen, die der Natur entstammen, aber erst in der Vision Gestalt annehmen. Ihr Leben spielt sich in zweidimensionaler Fläche ab; sie kommunizieren durch freie Linien, Gerade, Wellen, Zickzack, Punkte, die wie Gestirne ein flaches Firmament bestimmen. 1924 ist der endgültige Durchbruch da. Besser gesagt, Miró als Miró ist ausgeschlüpft wie der Schmetterling aus der Puppe. Ein bildnerisches Grundprinzip ist entstanden, dem Miró bei einigen wenigen Abschweifungen bis heute treu

geblieben ist. Mit Hauptwerken war in der Ausstellung die nun innerhalb eines einheitlichen, aber weiten Rahmens sich abspielende Entwicklung aufgezeigt. Der Mutwille der zwanziger Jahre, die tiefe Erschütterung in der Zeit des spanischen Bürgerkrieges, in der Miró die Sphäre des Grauens auftauchen läßt wie Picasso in der Guernica-Periode, die Beruhigung der späten vierziger Jahre und die Zeichenschrift des Alters, in der sich Miró merkwürdig mit den Zeichen des späten Klee berührt. Höchste Vereinfachung schließlich im Schaffen der allerletzten Zeit bei Bildern wie «Blau II», 1961, das mit zwölf Punkten und einem fast senkrechten, frei bewegten Balken definiert ist, hinter denen das stille und doch innerlich so bewegte Flächenfirmament erscheint. Der Bildstrom selbst verläuft während dieser ganzen Entwicklung wechselnd zwischen Grenzen der Miniatur und der monumentalen Größe. Und in beidem volle Erfüllung.

Nur wenige Beobachtungen seien beigelegt. Neben den zeichenerfüllten Bildern, spielt das reine Malen eine erste Rolle. Typisch, daß Miró neben Bildtiteln, die sich auf die Zeichen beziehen (und die sich mit der Welt Klees berühren), vielfach die Bezeichnung «Peinture» (und sonst nichts) wählt. Dabei gelangt er schon 1925 zur reinen, allerdings lebhaft bewegten, Monochromie (Nr. 57 des Kataloges), auf der, in die linke obere Ecke gedrängt, ein einziger, winziger tellurischer Kreis erscheint. In den «Objets» aus dem Beginn der dreißiger Jahre ist Pop Art vorgezeichnet. Allerdings, konzentriert durch das kleine Format, ohne die heutige zweifelhafte, primitive Penetranz. Mit Klee und anderen großen Zeitgenossen berührt sich Miró in der Variabilität der Malgründe – Sand, Steinchen, Sackleinwand, Metallstrukturen usw.; Post-Dada-Züge erscheinen in einem witzig verwandelten Spießerporträt mit originalem Rahmen aus dem Jahr 1882, ein einmaliger Spaßblitz, nicht, wie meist heute, ein billiger Schematismus.

Eine Reihe plastischer Keramiken aus den Jahren 1955 bis 1962 ergänzen das Bild des späten Miró. Die Versuche im Feld des Dreidimensionalen scheinen uns nicht so geglückt wie die großen Keramikflächen, die Miró für Harvard und in jüngster Zeit für die St.Galler Hochschule geschaffen hat. Die Meisterschaft, die Beherrschung der Mittel ist größer, wenn sich Miró auf die reine Fläche beschränkt.

In den wenigen Beispielen der Zeichnung und Graphik zeigt sich dagegen die Größe des spanischen Meisters, der eine großartige Synthese regionaler und zeitbestimmter Impulse verwirklicht hat.

H. C.

Barockarchitektur aus dem Piemont
Graphische Sammlung ETH
 25. Oktober 1964 bis 10. Januar 1965

Architekturausstellungen können nicht nur sachlich, sondern auch ausstellungsmäßig von besonderem Interesse sein; einmal besteht die Möglichkeit der Konzentration, bei der alles Ablenkende und Störende wegfällt, ferner können durch den Stil der Darbietung Wesen und Absichten eines Architekten oft eindrucksvoller gezeigt werden als durch das Original. Dokumentation und Interpretation vereinen sich dann in idealer Weise. In hohem Maße photogen erweist sich die Architektur des Barocks durch ihre Neigung zum Bildhaften und zum Illusionismus. Kunstvoll vorgetäuschte Perspektiven, gemalte Architekturen und andere bewußte Täuschungen des Auges erscheinen in der Großaufnahme «echter» als in Wirklichkeit. Dazu bietet die Architektur Oberitaliens mit ihrer gegenüber Rom leichteren Substanz, ihren bewegteren Massen und ihrer schon seit Palladio wirksamen Neigung zum «Bildhaften» die dankbarsten Vorwürfe.

Aus dem Material, das 1963 zum erstenmal im Museo civico in Turin und hernach in Basel gezeigt wurde, mit vorzüglich reproduzierten Großaufnahmen, ergänzt durch einzelne Wiedergaben von Gemälden, Grundrissen und Aufrissen, hat Prof. E. Gradmann in den Räumen der von ihm betreuten Graphischen Sammlung der Zürcher ETH eine suggestive Schau geschaffen. Beinahe labyrinthartig wird man im Studiensaal von Großaufnahmen von Bauten des 17. Jahrhunderts umfungen, wobei, vergleichbar einem spätbarocken Spiegelkabinett, ähnliche Grundmotive, wie Kirchen- und Palastfassaden, Kuppelräume und Treppenhäuser, bei aller Besonderheit der einzelnen Leistungen durch ihre innere typologische Verwandtschaft bestehen. Die Kojen der Ausstellungsgalerie, die dem 18. Jahrhundert gewidmet ist, bleiben absichtlich nicht voll ausgenutzt, wodurch dank den flach gestalteten Nischen um so eindrucksvoller das Gleitende, Transitorische des barocken Kunsterlebnisses verwirklicht wird. Auf der anderen Seite der Galerie bilden die Aufnahmen eine Folge von Querwänden, die gleich Kulissen eines jener ins Endlose sich verlierenden Szenarien das Auge an Kirchen, Schlössern und Palästen vorbei schließlich zum großartigen Treppenhaus des Turiner Palazzo Reale leiten, das die Perspektive weniger abschließt als in imaginäre Bereiche weiterführt. Prof. Gradmann hat, wie schon in der Fischer von Erlach-Ausstellung, auch hier sein sich in die Kunst der Bühne einfühlendes Talent bewiesen.

Im ersten Teil der Ausstellung wird deutlich, wie sich die piemontesische Baukunst unter römischen, doch mindestens so sehr auch französischen Einflüssen entwickelt und bald als eine der ersten unter den verschiedenen Provinzen des europäischen Barocks erscheint. Das Castello Valentino und die älteren Teile des Palazzo Reale in Turin verraten mit ihren steilen Pavillondächern die Nähe Frankreichs, dem das Land auch durch das savoyische Herrscherhaus verbunden war. Als fast schon unförmig großer Kuppelbau, den vier Ecktürme in altertümlicher Weise umstehen, stellt sich das berühmte Santuario von Mondovì dar. Alles aber überragen die Schöpfungen des genialen Theatinermonchs Guarini, der die bereits extremen Baugedanken Borrominis noch weiter entwickelt, dazu selbst arabische Elemente aufnimmt und von Bedeutung für den Vollender des deutschen Spätbarocks, Balthasar Neumann, wird. Palazzo Carignano der aus dem auch sonst in Piemont gebräuchlichen unverputzten Ziegel ein höchst geistvolles Ornament entwickelt und in der Wellenbewegung seiner Fassadenmitte, samt dem darin verborgenen Treppenhaus eine der kühnsten Lösungen des Spätbarocks erreicht, vertritt den Profanbau. Die Bedeutung von Guarinis überaus komplizierten Kirchen ist durch eine leider beschränkte Zahl von Aufnahmen wenigstens angedeutet.

Das 18. Jahrhundert zeigt die Dämpfung, Klärung und Verfeinerung der von Guarini ins Bizarre, ja sogar Dämonische gesteigerten Energien. Juvara gestaltet eine überaus vornehme Architektur, die dem damaligen Aufstieg des piemontesischen Herrscherhauses zur Königswürde entspricht. In diesem neuen Stil entstehen nunmehr die Paläste in der Hauptstadt und die großen Lust- und Jagdschlösser in der Umgebung: das noch von römischer Grandezza erfüllte Rivoli und das ebenso großartige wie anmutige Stupinigi, das ebenso an Frankreich wie an Süddeutschland denken läßt. Nach Frankreich weist die lange, in weißem Stucco dekorierte Galerie der «Venaria reale». Als Krönung von Juvaras Schaffen aber erscheint der hügelkrönende Kuppelbau der Superga mit dem edlen Säulenportikus.

Die folgende, nach 1700 geborene Generation, unter der Vittone und Alfieri hervorragen, wandeln die Ideen Guarinis und nun auch Juvaras ab zu einem kapriziösen Rokoko, das vor allem mit dem Motiv des «Hängebogens» die reizvollsten Durchblicke schafft, so namentlich in dem geistvollen Zentralbau von Brà, einer Schöpfung Vittones, die zeigt, wie stark nun auch die kleinen Landstädte von der großen Baubewegung erfüllt

werden, ähnlich wie im übrigen Randgebiet, südlich und vor allem nördlich der Alpen.

Auch wenn das dargebotene Material gegenüber den durch A. E. Brinkmann schon 1931 publizierten «Theatrum novum Pedemontii» beschränkter ist, bleibt trotzdem der Wert einer höchst eindrucksvollen Schau in eines der interessantesten Kapitel des europäischen Barocks.

Richard Zürcher

Der Mensch – Weltausstellung der Photographie

Kunstgewerbemuseum

2. Oktober bis 8. November

In mehr als einer Beziehung ein Monster-Unternehmen. Nicht der Umfang ist damit gemeint, der ungefähr demjenigen anderer Photoausstellungen entspricht, sondern die «environs»: von 26 europäischen Museen organisiert – das heißt wohl als Wanderausstellung angenommen –, unter der Leitung von Dr. Karl Pawek, dem früheren Redaktor der inzwischen eingestellten Zeitschrift «Magnum» und Verfasser mehrerer Bücher zum Thema Photographie; ein Titel «Was ist der Mensch?», der in Zürich weniger pathetisch formuliert ist; schließlich «Weltausstellung» – unter diesem Wort versteht man seit mehr als hundert Jahren etwas anderes. So liegt der Schluß nahe, daß der Titel aus Propagandagründen gewählt worden ist. Der Paukenschlag wäre nicht notwendig gewesen, denn Photoausstellungen sind erfahrungsgemäß sowieso publikumsattraktiv, was natürlich nicht heißt, daß sie von vornherein gut sind. Das Publikum erwartet und erhält Einblicke hinter die Menschen und Dinge, schöne und häßliche, lyrische und dramatische Einblicke, die die Einbildungskraft des Menschen erregen und durch die er glaubt, klüger und schlauer zu werden. Obendrein besitzt das Photo mit seinen glatten Schwarzweißtönen – auch Paweks Ausstellung verzichtet typischer- und erfreulicherweise auf das viel weniger konzentrierte Farbphoto –, die das Charakteristische noch bezeichnender machen, eine merkwürdige Faszination und vielleicht auch Magie, auf die der Betrachter mit komplexen Reaktionen anspricht.

Der Ausstellungsautor Pawek folgt im wesentlichen dem Vorbild, das Edward Steichen mit der Ausstellung «Family of men» – der deutsche Titel lautete: «Wir Menschen» – gegeben hat. Er folgt in dramatischer Variierung, auch in der Proportionierung und Aufteilung des Bildmaterials, das bei Pawek 555 Photos, bei Steichen etwas mehr als 500 umfaßte.

Von da aus gesehen, ist Paweks Ausstellung nicht mehr als eine neue Version. Allerdings nicht in bezug auf das Wesentliche. Denn aus Steichens Zusammenstellung sprach die Vision des Humanen trotz des Schrecklichen, das gezeigt wurde, wogegen bei Pawek das Schreckliche spricht trotz des Humanen, ja des Schönen, das erscheint.

Nach Paweks eigener Erklärung im Katalog geht es ihm bei der Zusammenstellung des Materials in erster Linie um das «eklatante» Photo. Übersetzt man wörtlich, so würde das heißen, um das knallige Photo. Pawek ist zu sensibel und zu sehr spirituell interessiert, als daß diese seine Meinung wäre. Aber hinter dem Wort verbirgt sich doch der Hang zum Sensationellen, zum Ausgefallenen, zum Effektvollen, das bei den Kriterien der Auswahl sich vorgedrängt hat. Auch bei der Zusammenfügung der Photos in Gruppen, die nach nummerierten Leitsätzen erfolgt ist. Also nach Themen – so war auch Steichen vorgegangen –, die der Betrachter erfassen soll, obwohl sie bei Pawek nicht in Worten dastehen, was zu Mißverständnissen gegenüber den Intentionen des Autors führt. Deutlich ist jedoch, daß auch beim Aufbau der Gruppen – «Sätze» nennt sie Pawek – der scharfe, der überscharfe Tabak bevorzugt ist. Das Vorgehen erinnert an gewisse Tendenzen der Theaterregie, bei denen der «Einfall», der ausgefallene Gag die Szene bestimmt; Bewegung um der Bewegung willen, die Tendenz zum Schock, die um so gefährlicher ist, als der Schock sich generell rasch abnützt und meistens nicht durch Ruhe oder Besinnung, sondern durch Überschock ersetzt wird. Wenn man von solchen Beobachtungen aus zur Ausstellung zurückkehrt, wird verständlich, daß Pawek zum, ich möchte sagen, unnatürlich Krassen gelangen muß. Da hilft die daneben laufende Lyrik oder die optische «Schönheit» nicht viel; das Krasse ist herrisch. Daher das Vorherrschen oder auch das scheinbare Vorherrschen des Abseitigen, Denaturierten, des Grauens, das sich so stark vordrängt, daß die (wohl falsche) Meinung entsteht, der Autor hätte sich darauf versteift.

Die Ausstellung war in Zürich – und wird es auch in anderen Städten sein – stark besucht. Um so schwerer wiegt die Verantwortung des Ausstellungsautors, vor allem auch, weil junge Menschen ein starkes Kontingent der Besucher ausmachen. Sie reagieren vermutlich besonders stark auf die nihilistischen Züge der Darstellung, die, vielleicht gegen die Absicht Paweks, so stark sichtbar werden, Paweks, der am Schluß seines Katalogvorwortes die Hoffnung ausspricht, daß der Besucher nach Verlassen der Ausstellung nicht mehr an die Photo-

graphie, sondern an den Menschen denke.

Im Geleitwort Heinrich Bölls, das den voluminösen, sämtliche Photos wiedergebenden Katalog eröffnet, findet sich übrigens ein Satz, der eine schreckliche Seite der modernen Photographie in lapidare Worte faßt: «Im Wort Schnappschuß sind zwei Gewaltverben, schießen und zuschnappen, vereint.» Wir nehmen an, daß dieser Satz nicht ohne Zustimmung Paweks aufgenommen worden ist. Das würde bedeuten, daß er sich der Problematik der heutigen Photographie, die durch vielseitige wirtschaftliche Manipulationen außerordentlich und ständig gesteigert wird, bewußt ist. Um so disziplinierter hätte Pawek beim Aufbau vorgehen sollen.

H. C.

Hermann Scherer (1893 bis 1927)

Galerie am Stadelhofen

12. September bis 31. Oktober

Die in der Atmosphäre eines alten, halb verfallenen Stadelhofener Hauses eingerichtete Galerie erinnert an den früh verstorbenen, aus dem Badischen stammenden Basler Maler Hermann Scherer, der als Gründer der kleinen Gruppe «Rot-Blau» im Basel der zwanziger Jahre etwas wie eine Nachfolge der «Brücke» versuchte. Über dem Versuch liegt ein merkwürdiger tragischer Schatten. Nicht nur Scherer selbst, sondern auch sein etwas jüngerer Kamerad, der Maler Albert Müller, mußte eines frühen Todes sterben. Scherer, der ursprünglich Steinhauer war, begann seinen künstlerischen Weg bei Carl Burckhardt. Die Begegnung mit der Kunst und dem Menschen E. L. Kirchner wurde aber zum entscheidenden und prägenden Erlebnis. Kirchner selbst, der viel von Scherer hielt, hielt ihm in Basel bei der Gedächtnisausstellung im Februar 1928 die Gedenkrede. Ein Passus aus ihr ist im illustrierten Katalog der jetzigen Zürcher Ausstellung zitiert. Wir entnehmen dem Zitat einen Satz: Es folgte «die leider so kurze Spanne leidenschaftlichster Arbeit, die die großen Bilder und die monumentalen Figuren entstehen ließ und den Namen Scherers ehrenvoll neben die Namen derer stellt, die in unserer Zeit um die Erneuerung der Kunst kämpfen». Das Drängende, Zusammengefaßte ist in den Werken Scherers lebendig geblieben. Sie sind Zeugnisse eines ursprünglichen Künstlers, eines Glühenden, der sich auf die Seite des damals Neuen geschlagen hat. Sämtliche ausgestellten Werke – Gemälde, Holzskulpturen, Zeichnungen und Holzschnitte – stehen in stärkstem Maße unter dem Zeichen der Kirchnerschen Bildsprache. Bei den farbigen und den



Hermann Scherer, Holzschnitt
Selbstbildnis mit zwei Figuren. 1925

Schwarzweißzeichnungen kommt es nahezu zur Identität. Im Strich, in der Auffassung der menschlichen Gestalt, in der Art, wie die Figur im Raum steht. Wäre es Kopie, so hätte man Anlaß, verstimmt zu sein. Man ist es nicht, weil man eine Art künstlerischer Bruderschaft empfindet, die direkte Ausstrahlung des gereiften Kirchner. Schule im besten Sinn. Bei den Gemälden ist die Anstrengung Scherers sichtbar. Auch hier gelangt er in die Nähe Kirchners, aber Farbe und Form sind härter; der Maler hat es schwer, in den vereinfachten malerischen Stil freie Lebendigkeit zu bringen. Auch in der Bildgliederung, im kompositionellen Aufbau steht Scherer am Anfang; vieles ist noch unartikuliert, aber stets ist ursprüngliches malerisches Sehen und Denken am Werk. Die Holzschnitte sind ausgezeichnete Beispiele expressionistischer Graphik. Im Technischen Kirchner nahestehend, im Bildgehalt zum Illustrativen neigend. Manchmal vielgliedrig mit der Gefahr, durch dekorative Aufteilungen den Grundcharakter etwas zu verspielen. Ausgezeichnet ein Blatt zu Brechts «Baal»; es wäre interessant, die gesamte Bildfolge zu diesem Stück Brechts aufzufinden; die vorhandenen Blätter zeigen, daß Scherer sich mit der Welt Brechts verwandt fühlte. Sehr eindrucksvoll schließlich drei Holzplastiken von ekstatischer Primitivität, holzschnittartig wie ein Teil der Malereien.

Obwohl man bei Scherers Schaffen vor einem Fragment steht, besitzt diese erste

und zugleich letzte Stufe seiner Entwicklung große innere Geschlossenheit. Trotz mancher ungelöster künstlerischer Probleme und trotz des sohnhaften Attachements an Kirchner liegt eine runde Leistung vor, in der sich der Geist der zwanziger Jahre gültig verwirklicht hat.

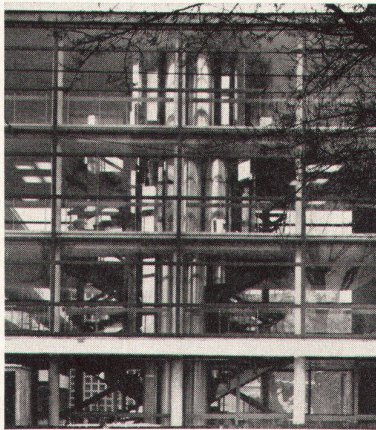
H. C.

Al Held

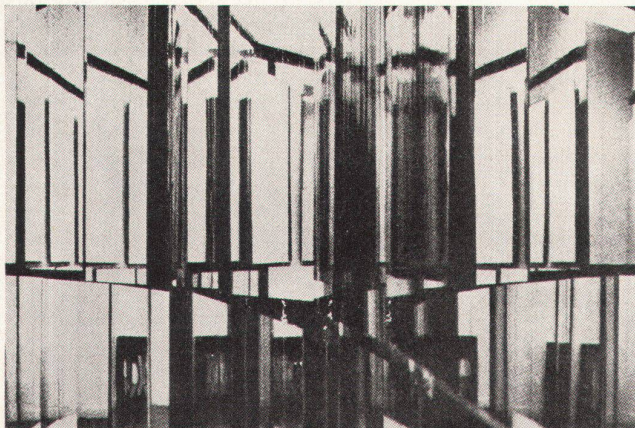
Galerie Renée Ziegler
2. bis 30. Oktober

Der Maler Al Held, 1928 geboren, gehört zu den jungen Amerikanern, die auf verschiedenen Wegen nach Einfachheit streben. Was heißt in diesem Zusammenhang Einfachheit? Lesbarkeit des Bildwerks, Simplizität der Formelemente und ihrer Zusammenstellung (um das Wort Komposition zu vermeiden), offene Darstellung, die nichts verschleiert, Verzicht auf skrupulöse Differenzierung in bezug auf Inhalt und Form.

Al Helds Bildmittel sind gerade und wellenartige Farbbänder, Kreise und Rechtecke, teils in regulärer, teils in verformter Darstellung. Kombinationen in der Fläche mit dichter Farbmaterie, in der die homogenen (nicht monochromen) Töne sehr stark sprechen. Nicht leuchtend, aber tief und mit viel Kraft. An dieser



1



2

Stelle glaubt man einen Maler am Werk zu sehen, der direkte Beziehung zu Farbe und auch zu Form besitzt. Hier spürt man eine künstlerische Natur, von der Lapidarwirkungen ausgehen. Und von hier aus versteht man, weshalb die primitive und zunächst roh erscheinende Bildsprache eben doch nicht roh ist, sondern direkt, fast möchte man sagen schwungvoll. Insofern besitzen diese einfache und fast provokant direkt scheinenden Bilder etwas Geheimnisvolles – vielleicht wider Willen.

Groß ist der Radius dieser Bildsprache nicht. Sie landet bald beim Plakat (was an sich nichts Schlechtes ist). Aber auch hier vermag man zwischen künstlerischer und schematischer Aktivität zu unterscheiden, auch festzustellen, ob es sich um optische Gags handelt oder um Abtasten von Möglichkeiten formaler und farbiger Gestaltung. Zu den Bildern Al Helds würde ich sagen, daß eine sensible Hand und künstlerischer Geist sie geschaffen haben. Wie groß und dauerhaft der künstlerische Impuls ist, läßt sich allerdings nur schwer entscheiden.

Renée Ziegler gibt zu den meisten ihrer Ausstellungen sympathische kleine Kataloge heraus, gute Hilfen für das Gedächtnis. Im Al Held-Katalog gibt Harald Szeemann einen knappen, klaren Abriß der gegenwärtigen Situation der Kunst in New York, die mit ihrem raschen Wechsel und den Abstempelungen der Tendenzen – oder sind es Moden? – nicht durchaus erfreulich ist. H. C.

Antwerpen

Integratie 64

Arena-Centrum

26. September bis 26. Oktober

Am 26. September dieses Jahres öffnete in Antwerpen eine internationale Ausstellung ihre Tore, die die Integration von Kunst und Architektur zum Thema hatte.

Was ist Integration von Kunst und Architektur?

Vor Jahren schon hat man davon gesprochen: Die Bauherrschaft soll nicht in dem vom Architekten fertig geplanten oder sogar schon fertig erstellten Gebäude einen Wettbewerb veranstalten, um eine Wand oder einen Hof mit dem

noch fehlenden Element «Kunst» zu bereichern. Sondern: der Architekt soll einen Freund haben, den er schon bei der Auftragserteilung für die künstlerische Gestaltung vorschlägt. Architekt und Künstler müssen einander in der Gestaltung ihrer Werke von Anfang an beeinflussen.

Mit dieser Vorstellung von Integration kam ich zur Vernissage der Antwerpener Ausstellung. Aber schon nach dem ersten Rundgang mußte ich verwundert feststellen, daß von einer solchen Integration nur wenig zu sehen war. Einige Ausnahmen waren da; von diesen seien zwei ausgezeichnete Beispiele angeführt: Das Heinrich-von-Gagern-Gymnasium in Frankfurt am Main von Hans Joachim Kirchberg mit einer Aluminiumplastik von Hermann Goepfert, die sich durch vier Geschosse des Verbindungstraktes zwischen altem und neuem Schulhaus zieht: eine begehbare Plastik, genannt «Lichtturm».

Oder: ein 3 Meter breites und 20 Meter langes dreigeschossiges Wohnhaus von Urs Graf, Bern, dessen Innenraum an entscheidender Stelle durch eine Spiegelplastik des Berners Christian Megert optisch auf das Doppelte erweitert wird. Diese beiden Beispiele sind Resultate echter Zusammenarbeit von Architekt und Künstler. Der architektonische Raum hängt genau so vom Kunstwerk ab wie dieses vom Raum.

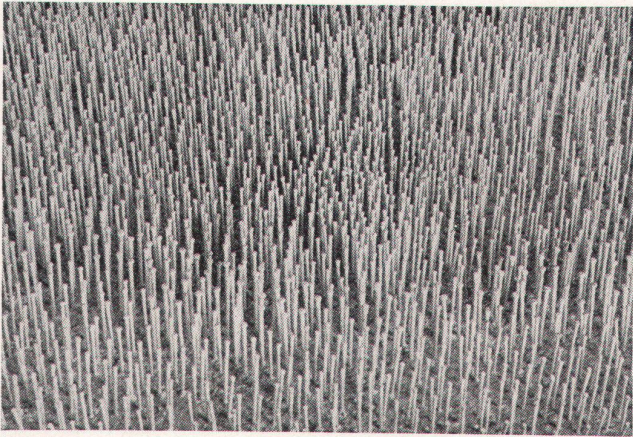
Was aber bedeuten die übrigen Objekte der Ausstellung? Zum Beispiel: Yves Klein (Paris). Quadratischer flacher Sandkasten auf einem Sockel, so hoch wie ein niedriger Teetisch. Inhalt: leuchtendblauer, grobkörniger Sand. Sonst nichts. Sehr schön, aber ohne offensichtliche Beziehung zu einem speziellen Raum noch zur Architektur im allgemeinen. Oder: Werner Ruhnu (Gelsenkirchen). Utopische Projekte für große Städte, aus endloser wabenförmiger Gruppierung sechseckiger Elemente aufgebaut. Solche «technischen Denkmodelle für die instrumentale Architektur», wie Ruhnu sie nennt, sind für den Städtebauer hochinteressant, aber eine Zusammenarbeit mit einem Künstler ist nirgends zu bemerken.

Oder: Günther Uecker (Düsseldorf). «Strukturfeld.» Ein Brett mit unzähligen eingeschlagenen Nägeln. Erinnert an Zoltan Kemeny, ist aber im Unterschied zu jenem noch gleichmäßiger, eintöniger. Wo ist hier die Integration von Kunst und Architektur?

Nach wiederholten Betrachtungen der Ausstellung wage ich folgende Deutung: Nicht die Zusammenarbeit von Architekt und Künstler ist die gemeinte Integration, sondern die Arbeitsweise, die Anschauung. Beide verlassen ihre traditionellen Arbeitsplätze und begegnen einander im

1 Hermann Goepfert, «Lichtturm», im Verbindungstrakt des Heinrich von Gagern-Gymnasiums in Frankfurt am Main (Architekt: Hans Joachim Kirchberg)

2 Christian Megert, Spiegelplastik in einem Wohnhaus in Bern (Architekt: Urs Graf)



3

3
Günther Uecker, Strukturfeld. Nägel auf Leinwand/Holz

Vorgarten der Wissenschaft. Wie der Wissenschaftler versuchen sie, so objektiv wie möglich zu sein. Wie er machen sie nicht eine Pièce unique, sondern einen Plan oder ein Schema oder ein Rezept.

Bei Uecker hat man zum Beispiel das Gefühl, er habe ein Brett genommen, dieses mit einem feinmaschigen, gleichmäßig quadratischen Netz von Hilfslinien überzogen, dann gewürfelt und auf jedem Schnittpunkt, den die gewürfelte Zahl angab, einen Nagel eingeschlagen. Es wäre dann nicht mehr der abwägende Künstler, der komponiert, sondern das Gesetz des Zufalls, das die Nägel verteilt. Das Schema wäre in diesem Falle das Hilfsliniennetz, und als «Rezept» könnte man das Würfeln bezeichnen. Nach solchen oder ähnlichen Plänen, Formeln oder Rezepten kann irgend jemand das geplante Objekt herstellen. Daß der Hersteller nicht der Planverfasser zu sein braucht – das ist der springende Punkt. Damit ist der Weg frei für eine Massenproduktion.

Und tatsächlich kann ich mich nur weniger Stücke der Ausstellung erinnern, die nicht industriell hätten hergestellt werden können. Man denke dagegen an die Mona Lisa oder an die Pietà auf ihren Reisen nach den Vereinigten Staaten. Sie wurden von Instrumenten zur Messung der Luftfeuchtigkeit, des Lichtes und der Erschütterung begleitet; sie waren verpackt und versichert wie noch kein Gut zuvor. Warum? Ihnen liegen keine Formeln oder Rezepte zugrunde, sie sind Pièces uniques – im Verlustfalle unwiederbringlich.

Frage: Angenommen, der Kasten mit blauem Sand von Yves Klein fällt beim Transport vom Lastwagen, zerbricht und der Sand wird ausgeleert – hat dann die Versicherung den Verlust des Kunstwerkes (Verkaufspreis) zu decken, oder das Material (Kiste plus Sand) sowie die

Arbeitszeit für das Einfüllen des Sandes? Nach dem «Rezept» können unendlich viele gleichwertige Sandkästen geschaffen werden. Farbe und Körnung des Sandes kann ohne weiteres konstant gehalten werden, wie bei der Produktion von Sand und Kies für Beton. Bei Ausführung gemäß «Rezept» wird ein Phänomen sichtbar (die unendliche Wiederholung einer Farbe), genau wie beim Beton (das Erhärten zu einem der tragfähigsten Baustoffe). Aber genau wie das Erhärten nichts mit der Energie des Ingenieurs zu tun hat, so liegt auch der Ausstrahlungskraft der in Antwerpen ausgestellten Objekte nicht die Energie des Rezeptverfassers zugrunde. Dieser löst die Phänomene nur aus – er provoziert sie.

Man hat nun allenthalben diskutiert, ob der Künstler, wie wir ihn bisher kannten, einer vergangenen Welt angehöre, der Künstler, der Dinge schafft, in denen seine ganze Kraft steckt und die den Menschen an sich binden. Lösen die Aussteller von Antwerpen den alten Künstler ab? – In Anbetracht des Ursprungs und der Heimatberechtigung eines großen Teils der Kunst in den riesigen und sich nur äußerst langsam ändernden unbewußten Gebieten unserer Seele neigt der außenstehende Betrachter eher dazu, Cézanne, Picasso und der Pop-Art seine Verehrung zu lassen, in den Ausstellern von Antwerpen jedoch Vertreter eines neuen, von den Künstlern unabhängigen Berufs zu sehen: Constructeur de phénomènes. Martin Geiger

Bücher

Barbara und Erhard Göpel: **Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann. Anhand seiner Erzählungen, Schriften und Briefe**

440 Seiten mit 132 Abbildungen
Limes Verlag, Wiesbaden 1961

Es sind etwas mehr als zwanzig Jahre her, daß sich Hans Purrmann im Tessin, zuerst in Castagnola und hierauf in Montagnola, angesiedelt hat. Von diesem Zeitpunkt an steht, neben der Landschaft auf Ischia (Porto d'Ischia, Lacco Ameno), die Landschaft von Montagnola im Mittelpunkt seiner Landschaftsmalerei. Es ist die Umgebung, in der er gerne lebt, in der er sich frei fühlt – und damit die Lebenslandschaft seiner späteren Jahre. Ich sehe voraus, daß ein großer Teil der schweizerischen Öffentlichkeit die Landschaft, dieser besonders Gegend des Tessins, auf die Dauer mit sei-

nen Augen sehen und daß es manchem vorkommen wird, daß man sie überhaupt nicht anders sehen könne. So macht der Pfälzer Hans Purrmann den Schweizern mit seiner Landschaftsmalerei ein großes Geschenk. Er lehrt sie, den Süden ihres Landes mit seinen Augen, mit wachen und zugleich verzauberten und verzaubernden Augen, zu sehen: zu erleben. Die Landschaft um Montagnola ist eine pittoreske, aber nicht eine malerische Landschaft («un paysage trop meublé», hat ein französischer Landschaftsmaler gesagt). Wer in dieser Gegend fotografiert, kann eigentlich keine schlechte Aufnahme machen: eine Landschaft, die der Postkarte ruft. Hans Purrmann gelingt es, in seinen Landschaftsbildern die Kulisse zu überwinden, das Pittoreske in ein Malerisches umzuwandeln: weil er sie eben mit den Augen des geborenen Malers und nicht mit denen des motivhungrigen Touristen sieht.

Vor einigen Jahren ist nun ein Buch erschienen, in dem die Erzählungen, Schriften und Briefe von Hans Purrmann vereinigt und durch biographische und monographische Texte miteinander verbunden sind.

Um es sogleich zu sagen: Ich bin der Überzeugung, daß dem Buch «Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann, anhand seiner Erzählungen, Schriften und Briefe, zusammengestellt von Barbara und Erhard Göpel», das die beiden Herausgeber dem Andenken Karl Schefflers gewidmet haben, innerhalb des deutschen Kunstschrifttums eine bleibende Bedeutung zukommt. Ich habe es seit seinem Erscheinen oft in die Hand genommen und darin so gelesen, wie man in Büchern liest, die man unter seine Handbücher eingereiht hat. Der Maler, dessen Leben das Buch schildert und dessen Meinungen, wie sie in Essays, Aufsätzen, Besprechungen, Notizen, Briefen, Gesprächen vorliegen, eignet sich für eine solche Darstellung wie kein anderer deutscher Maler des 20. Jahrhunderts. Der Titel, der die Wirkung epischen Behagens hervorruft (welche die Herausgeber erstrebt haben), ist mit Absicht dem des Tristram Shandy von Lawrence Sterne nachgebildet, und Erhard Göpel teilt auch mit, warum er diesen Titel gewählt hat.

«Über das Persönlichste, das Subjektivste, zum Beispiel die Art, wie Onkel Toby denkt, auf alles, was mit Festungsbau zusammenhängt, sofort assoziiert, gelangt man plötzlich in den Kern der Welt, begreift, wie das menschliche Gehirn arbeitet und – in Purrmanns Fall – das Auge sieht» (S. 372). Karl Scheffler hat die Bedeutung des Schriftstellers Hans Purrmann von dem Augenblick an erkannt, da er sein erstes Manuskript gelesen hatte: wahrscheinlich schon vom