

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **52 (1965)**

Heft 4: **Tourismus**

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.

Eidgenössischer Stipendienwettbewerb für angewandte Kunst 1965

Das Eidgenössische Departement des Innern hat am 8. Februar 1965 auf Antrag der Eidgenössischen Kommission für angewandte Kunst für das Jahr 1965 die Ausrichtung von Stipendien und Aufmunterungspreisen an folgende Künstler beschlossen:

a) Stipendien

von Arx Peter, Graphiker, in Reinach BL; Bee Anton, Innenarchitekt, in Oberwil BL; Deville Michel, émailleur, à Genève; Gallay Michel, esthéticien industriel et graphiste, à Carouge GE; Geissbühler Karl Domenic, Graphiker, in Zürich; Gottschalk Fritz, Typograph und Graphiker, in Montreal (Kanada); Grünig Ruth, Handweberin, in Burgdorf BE; Jeanneret Jean-Gustave, photographe, à Neuchâtel; Leuenberger Verena, Handweberin, in Bern; Lichtsteiner Rudolf, Photograph, in Basel; Mächler René, Photograph, in Basel; Maurer August, Graphiker, in Basel; Poppe Peter, Textilentwerfer, in Winterthur; Passet Claude Albana, céramiste, à Chêne-Bourg GE; Rey Bruno, Innenarchitekt, in Gebenstorf AG; Sager Helen, Photographin, in Basel; Thönen Martin, Typograph, in Genf; Vittet Daniel, photographe, à Genève; Wäfler-Lüthi Marianna, Keramikmalerin, in Niederönz BE; Zemp Werner, Innenarchitekt, in Hitzkirch LU.

b) Aufmunterungspreise

Buob Waltraud, Töpferin, in Diepoldsau SG; Brunner Kurt, Typograph, in Basel; Choffat Robert, Töpfer, in Rüfenacht BE; Funk Catherine, céramiste, à Gilly VD; Geiser Agnes, Photographin, in Basel; Gentinetta Anita, Illustratorin, in Luzern; Oberson André, esthéticien industriel, à Genève; Odenbach Markus, Photograph, in Bern; Schärli-Wildberger Monica, Graphikerin und Malerin, in Bern; Schmid Werner, Innenarchitekt, in Zürich; Schneider Roland, Photograph, in Solothurn; Spring Charli, Tapezierer-Dekorateur, in Basel; Wolfensberger Andreas, Photograph, in Zürich; Zaugg Hans, Innenarchitekt, in Derendingen SO.

Die Eidgenössische Kommission für angewandte Kunst, die im Stipendienwettbewerb als Jury amtiert, setzt sich zurzeit wie folgt zusammen: Alfred Roth, Architekt, Prof. ETH, Zürich, Präsident; Adrien Holy, artiste-peintre, Genève, vice-président; Edouard Chapallaz, céramiste, Duillier s/Nyon VD; Emil Ruder, Graphiker, Fachlehrer an der Allgemeinen Gewerbeschule, Basel; Erna Schillig, Professorin an der Kunstgewerbeschule, Luzern.

Als Experten für Photographie wirkten

diesmal bei der Beurteilung der Probenarbeiten mit: Claire Zschokke-Roessiger, Photographin, Basel; Kurt Blum, Photograph, Bern; Jean Mohr, photographe, Genève.

Aus den Museen

Konservatorwechsel am Berner Kunstmuseum

Am 1. März wurde im Berner Kunstmuseum Prof. Dr. Max Huggler als Konservator durch Dr. Hugo Wagner abgelöst. Prof. Huggler war 1944, nach dreizehnjähriger Tätigkeit als Leiter der Berner Kunsthalle, zum Nachfolger von Prof. Conrad von Mandach gewählt worden. In den 21 Jahren seiner Tätigkeit hat sich die Sammlung des Museums ungefähr verdoppelt, und zwar nicht nur durch Geschenke und zwei so wichtige geschlossene Gruppen wie die der Klee-Stiftung und der Stiftung Hermann und Margrit Rumpf, sondern auch durch planvolle Ankäufe, wobei in vorbildlicher Weise die Mittel immer wieder auf markante Werke großer neuerer Meister (Courbet, Manet, Cézanne, Bonnard, Chagall, Kirchner, de Staël und andere) konzentriert wurden. Eine für den Frühsommer 1965 geplante Ausstellung wird Auskunft über diese imponierende Aktivität geben. Max Huggler veranstaltete auch eine denkwürdige Reihe von Ausstellungen historischer Kunst, die die zeitgenössischen Veranstaltungen der Berner Kunsthalle hervorragend ergänzten (so: Kunst des frühen Mittelalters, Kunstschatze Graubündens, Kunstwerke der Münchner Museen, Das 17. Jahrhundert in der französischen Malerei, Fragonard, Delacroix, Corot, Courbet, Albert Anker, Karl Buchser, Pissarro, Sisley, Munch, Juan Gris). Zu dieser Tätigkeit auf dem Gebiete des Sammelns und Ausstellens trat unter Hugglers Leitung der Ausbau des Berner Kunstmuseums als wissenschaftliches Institut. Es sei einzig an den hier entstandenen großen Œuvrekatalog für Albert Anker und an die vielfältigen Aufgaben der Klee-Stiftung erinnert. Die neuesten «Mitteilungen» der Berner Kunstinstitute (Nr. 77, Februar 1965) verzeichnen ferner die große Reihe von Max Hugglers eigenen Schriften zur Kunst. Daß diese ausgebreitete Wirksamkeit des Berner Kunstmuseums durch den Wechsel des Leiters nicht unterbrochen wird, dafür bürgt die Persönlichkeit des Nachfolgers. Dr. Hugo Wagner, geboren 1925 in Rüttenen SO, der durch seine

Dissertation über Andrea del Sarto, eine Monographie über Caravaggio und den wissenschaftlichen Katalog der Gemälde und Ölstudien Albert Ankers hervorgetreten ist, war seit 1955 als Kustos engster Mitarbeiter Prof. Hugglers, und seit 1959 hat er die Organisation der Ausstellungen des Museums übernommen. Mit dem Danke an Prof. Max Huggler für seine reiche Arbeit im Dienste des bernischen und des schweizerischen Kunstlebens verbinden wir die Glückwünsche an seinen Nachfolger, von dem wir eine lebendige Fortsetzung der übernommenen Aufgaben erwarten. Heinz Keller

Ausstellungen

Zürich

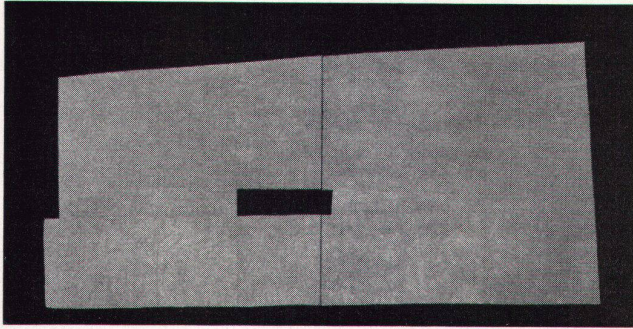
Moderne Malerei aus Japan

Kunsthaus

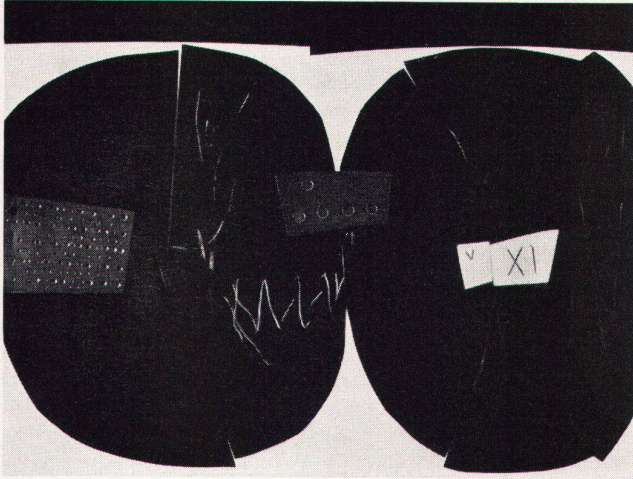
27. Februar bis 4. April

Eine interessante und vor allem sympathische Ausstellung. Sie ist verhältnismäßig klein, so daß sie nur einen Teil des Ausstellungstraktes in Anspruch nimmt. Daraus ergibt sich eine glückliche Anordnung. Große räumliche Abteilungen, deren Wände teilweise fast bis zur Decke reichen, wodurch mindestens eine Art von Abgeschlossenheit entsteht. Die Verteilung ist entsprechend large. So ergibt sich die Atmosphäre einer gewissen Stille und Intensität. Die Erregung, die merkwürdigerweise im Gefolge von umfangreichen Ausstellungen auftritt, spielt hier nicht. Sie konzentriert sich auf das einzelne Werk oder auf die Werkgruppen.

Die Auswahl der Maler geht auf japanische Fachleute zurück, die im Auftrag des Mäzens, dem die Ausstellung samt Transport zu verdanken ist, einen repräsentativen Querschnitt durch die moderne japanische Malerei zu legen hatten. Was wir hier sehen, ist die fast durchgehend hohe künstlerische Qualität des Gezeigten, das als Ganzes einen essentiellen Eindruck macht. Der Aufbau ist sehr streng und klar: zwölf Maler (darunter zwei Malerinnen) mit je drei Werken; dazu drei Graphiker mit homogenen Werkgruppen von zehn bis zwölf zyklisch zusammengehörenden Blättern. Diese symmetrische Struktur der Ausstellung verleiht ihr Maß und Ruhe. Sie wird auch von der Generationszugehörigkeit der Ausgestellten unterstützt: drei gehören der älteren Generation an mit Geburtsdaten von 1902 bis 1912; der Lebensbeginn der anderen liegt zwi-



1



2

1
Takeo Yamaguchi, Oku, 1961
2
Yoshishige Saito, Blau, 1962
Photos: Walter Dräyer, Zürich

schen 1922 und 1936 – die junge Generation. Wir verzeichnen diese Daten so genau, weil die Aspekte der Ausstellung, die Geschlossenheit, die sie bezeichnet, stark von ihnen bestimmt wird.

«Moderne japanische Malerei» – es sind alles Maler, die sich mit der europäischen und amerikanischen Moderne auseinandergesetzt haben. Traditionalisten, die es in Japan gibt, fehlen vollständig. Darin zeichnet sich die Konsequenz der allgemeinen Entwicklung in Japan ab, das sich «laufend» – wahrscheinlich allzu laufend – europäisiert und amerikanisiert. Der Katalog der Ausstellung besagt, daß der große Teil der Maler in Europa oder Nordamerika war oder ist und daß sozusagen alle den Prozeß europäischer und amerikanischer Ausstellungen durchlaufen. Die westliche Kunstwelt erscheint als eine unerhört wirksame geistige Macht, indem beim ersten Eindruck in fast allen Werken in erster Linie die westlichen Komponenten sprechen. Die verschiedenen Richtungen treten hervor, in geringerem Maß auch individuelle Vorbilder. Ohne Zweifel ist vom Westen ein fremdes Ferment in die japanische Malerei eingedrungen: die Heftigkeit, die auf der Hand liegende

Leidenschaft der unmittelbaren Pinselführung, die der östlichen Kalligraphie manchmal verwandt erscheint, die es aber nicht ist. Sieht man genauer hin, so erscheint auch dem Japan selbst nicht kennenden Auge Europafremdes: distanzierte Ruhe, formale Wendung nach innen, Maß. Das Ganze läßt die Aufnahme der westlichen Kunstgedanken erkennen und ihre Verwandlung auf Grund japanischen Wesens und auch japanischer künstlerischer Tradition. Wo diese Durchdringung nicht oder nur schwach stattfindet, entstehen mehr oder weniger brüchige Werke.

Typisch die beiden Senioren der Auswahl, Yamaguchi und Saito. Yamaguchi mit leicht individualisierten geometrischen Flächen und homogener Farbe, deren Materie auffallend ruhig wirkt – japanische Tradition. Saito mit wunderbaren, gleichsam abstrakten Landschaften mit reliefartig eingeschnitzten Vertiefungen und aufgesetzten Erhöhungen. Tachistisch in erweitertem Sinn und zugleich aufs engste mit einheimischer Tradition verbunden. Ureigenste Physiognomik und qualitativ in nächster Nähe der heutigen internationalen obersten Schicht. Diesen Bildern steht qualitativ die Werkgruppe Fukushimas sehr nahe, drei zusammengehörende olivgraue Bilder, in deren Abfolge sich die Kreise in Wolken verwandeln. Auch hier Synthese von Westen und Osten, wie sie übrigens auch bei westlichen Malern – zum Beispiel Mark Tobey – sich realisiert. Bei Isobe, 1936 geboren – erhalten selbst Pop-Art-Strukturen durch angeborene (japanische) Grazie die Wendung ins Liebenswürdige. Unmittelbare Bezüge zu westlichen Malern finden sich bei Shiraga (zu Appel), bei Tanaka (zu Sam Francis, der seinerseits Japanisches aufgenommen hat) und bei Imai (zu Riopelle). Bei diesen Malern bleibt es bei zwar guten, aber doch bei Derivaten. Interessant ist der Jüngste, Usami (geboren 1940), der einen sehr eigenen Weg mit dem Versuch geht, die kaleidoskopische Sichtbarkeit in feste Strukturen zu fassen, in die figürliche Fragmente eingespannt sind. Es ist wie eine Wiederaufnahme von Versuchen, die August Macke und Franz Marc angestellt haben. Unter den drei Graphikern ist Mitsuo Kano mit der Folge der düsteren Hypnosblätter der europäischste. Yoshidas Holzschnitte tragen heraldisch japanische Züge bis auf zwei besonders ausgezeichnete Blätter («Erdgott» und «Landschaft»), die eine außergewöhnliche Fähigkeit formaler Zusammenfassung erkennen lassen. Die zehn Blätter Masuo Ikedas, die im Figürlichen verwurzelt sind, erzählen auf zauberhafte, angedeutete und doch sehr bestimmte Weise Geschichten und Vorgänge, die

sich vor den Augen und dem Geist eines sensiblen Japaners abspielen, und – es tauchen Dinge auf, gewiß unbewußt, die wir in Europa von Oskar Schlemmer und Otto Meyer-Amden her kennen.

H. C.

**Le Corbusiers Entwürfe für das
«Palais des Nations», 1927
ETH, Hauptgebäude
6. Februar bis 11. April**

Die 19 Pläne von Le Corbusier und Pierre Jeanneret für den Völkerbundspalast in Genf befinden sich seit 1939 im Besitze der Zürcher Universität. Dank der Initiative von Prof. Bernhard Hoesli wurden sie für kurze Zeit an der ETH ausgestellt. Die Eröffnung war mit einer vielbeachteten Veranstaltung im Schoße der Architekturfakultät verbunden, an der Prof. Alfred Roth von seinen Erinnerungen im Zusammenhang mit dem Projekt berichtete, an dem er selber im Atelier Le Corbusiers mitarbeitete.

Es ist bezeichnend für Le Corbusiers Projekt, daß man es heute, 38 Jahre nach seiner Ausarbeitung, durchaus als zeitgemäß empfindet – während der ausgeführte Prunkbau bereits eine Mumie war, als er 1937 dem Betrieb übergeben wurde. Le Corbusiers Projekt gehört in seiner strukturellen und räumlichen Gesamtanlage zum unbestreitbaren Bestand moderner Architektur. – Immerhin hat man heute schon genügend Abstand zur damaligen Situation, um auch die zeitbedingten Aspekte, die das Projekt aufweist, nüchtern in Betracht zu ziehen. Le Corbusiers Projekt war nicht das einzige moderne. Gegenüber dem Glaskomplex von Hannes Meyer und Hans Wittwer zum Beispiel hatte es den Vorzug humaner Dimensionen, und es zeichnete sich daneben durch eine organische Einpassung in die Landschaft aus. Die einzelnen Trakte des Sekretariats stehen auf hohen «pilotis»; dadurch wird der Bau als autonomer Kubus vom gegebenen Terrain mit seiner Vegetation gelöst – Le Corbusier hat diesen Gedanken später in seinen «Unités d'habitation» und wohl am dramatischsten in seinem Kloster von La Tourette realisiert, 30 Jahre nach dem Genfer Entwurf. – Zu den traditionellen Zügen des Projekts gehört die streng axiale Gliederung des Plenarsaals, die landeinwärts durch die symmetrische Parkanlage mit den Zufahrtswegen Beziehung zur Landschaft aufnimmt und seewärts durch den monumentalen, konkav geschwungenen «Pavillon des Vorsitzenden» mit dem dahinter sich erhebenden Bronzemonument abgeschlossen wird. – Die großen Achsen, durch die sich der Mensch mit besitzergreifender Geste in die Landschaft

einschreibt, haben Le Corbusier auch in seinen Städtebauentwürfen der dreißiger Jahre fasziniert – ein Nachklang von Versailles. Es ist reizvoll zu beobachten, wie Le Corbusier in der Axonometrie der Gesamtanlage dieses axiale Koordinatensystem durch die eingezeichnete Vegetation überspielt. Eine Überlagerung von «jardin français» und englischem Park. Besonders bedeutend und für damalige Augen zweifellos überraschend ist indessen, daß Le Corbusier die Eingangspartie nicht klassisch-monumental für denjenigen konzipierte, der zu Fuß im rechten Winkel auf die Fassade zuschreitet – sondern für den Autofahrer, der parallel zur Eingangsfront anfährt und das Plenargebäude wie über einen Bahnsteig betritt. – Die Verkehrsabwicklung ist hier als positives Element der Gesamtkonzeption eingebaut und führt zu neuen Formen architektonischen Ausdrucks. Dies ist nur ein Beispiel für die damals revolutionäre innere Gegenwartsnähe von Le Corbusiers Projekt. Ein anderes Beispiel dafür wäre der Plenarsaal und seine akustische Form, die Le Corbusier in enger Zusammenarbeit mit Gustave Lyon (dem Erbauer der Salle Pleyel in Paris) konzipierte – zu einem Zeitpunkt, als der Lautsprecher noch nicht jene universale Bedeutung genoß wie heute.

Le Corbusiers Völkerbundpalast ist eine der großen verpaßten Chancen der Schweiz – obwohl es damals weniger am guten Willen der Schweiz als an demjenigen Frankreichs fehlte. Es ist zu hoffen, daß die Pläne, die sich zum Teil in schadhaftem Zustand befinden, ihrer Bedeutung gemäß nun mit der nötigen Sorgfalt konserviert werden. S. v. M.

Apulien

Kunstgewerbemuseum
6. Februar bis 21. März

Apulien, diese Landschaft an der südlichen Adria ist für die Kunstgewerbeschule zu einem Begriff lehrreichen Wallfahrtens geworden. Immer wieder zieht es Klassen in diesen begnadeten Landstrich. Vor einigen Jahren haben die Graphiker unter der Leitung von Josef Müller-Brockmann eine ähnliche Studienreise nach Apulien unternommen. Die letzte Reise erfolgte unter dem Motto «Junge Gestalter des Textilen und der Fotografie sehen den Mezzogiorno». Mit den Lehrkräften Elsi Giaouque und Walter Binder haben deren Textil- und Photoklassen eine gemeinsame Fahrt nach Apulien unternommen, und in dieser Ausstellung ist in vorbildlicher Präsentation gezeigt worden, welche Besonderheiten der Folklore, des täglichen Lebens, der Landwirtschaft und

Nahrungsbeschaffung den Schülern darstellungswürdig erschienen und wie sie in ihrem eigenen Schaffen als Textilfreunde und Photobildner darauf reagierten. An diese Schau schloß sich die «Fotografische Dokumentation zum 800jährigen Bestehen des berühmten Mosaikbodens der Kathedrale von Otranto» an.

Wir sahen an der Ausstellung einfache Gebrauchsgegenstände, Utensilien aus Holz und Metall, teilweise schlicht und kunstlos, aber in ihrer Zweckmäßigkeit vollendet, andere wieder unverbildeten Kunstwillens voll. Wir sahen Töpfe, Stoffe, Puppen, Schmuck und die von den Schülern aus dieser Anschauung abgeleiteten Erzeugnisse. Oft flossen die Linien des Erlebten und der Inspiration ineinander. Vielleicht lag darin der Zweck dieser an Wechselbeziehungen reichen und fesselnden Ausstellung. Textilien und Photos als Niederschlag dieser Arbeitsferien vermittelten nicht nur lebendige Eindrücke, sondern boten besonders den jungen Besuchern neue, wertvolle Anregung. In diesem Sinn hat die Veranstaltung ihren Zweck vollauf erreicht.

H. N.

Aus der mechanischen Stadt Kunstgewerbemuseum

13. Februar bis 21. März

Der Veranstalter dieser Ausstellung, das Kunstgewerbemuseum Zürich, und der Soziologe und Photograph Hans Glauber, werden es dem Rezensenten verzeihen, wenn er die Solarisationen und teilweise photogramatisch entstandenen Bilder in erster Linie als visuelle Erlebnisse zur Kenntnis nahm und sich an ihnen als solchen freute. Die Kommentare von Dr. Mark Buchmann, Prof. Dr. S. Giedion und David H. Wittenberg sind zweifellos von tiefem Ernst erfüllt und geben analytische Deutungen einer neuen photographischen Seh- und Gestaltungsweise, deren Pionier – allerdings auf dem Gebiet des menschlichen Antlitzes, der weiblichen Figur – der heute in Paris lebende Man Ray ist. Man Ray hat einst aus der Not eines technischen Versagens die Tugend der solarisierten Technik gemacht. Das ist von ihm selber bestätigt worden.

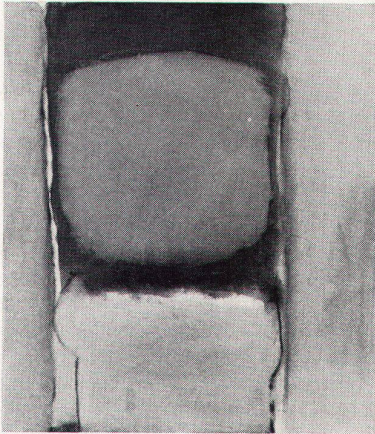
Aus einzelnen Zitaten möge sich die Legitimierung von Hans Glaubers photographischer Gestaltungsweise ergeben: Dr. Buchmann schreibt: «Da ist erstens die Betroffenheit vor der packend gestalteten Dämonie des Mechanischen: jede Aufnahme reißt den Blick hinein in eine bedrohlich selbsttätig funktionierende Welt des technisch Organisierten; die Angst des Zauberlehrlings be-

schleicht den Betrachter. Und da ist zweitens der Versuch Glaubers, den Dämon der Mechanik zu bannen mit der Magie des Ornamentes.» Prof. Giedion schreibt unter anderem: «Es wäre interessant, einmal eine Geschichte über den Parallelismus zwischen dem künstlerischen Zeitmoment und dem Produkt der Maschine zu verfassen. Was geht hier in den Aufnahmen 'aus einer mechanischen Stadt' vor? Sie integrieren den Beschauer durch ihre deutbaren und undeutbaren Formen, durch ihre Strukturen, durch Kontinuität und Diskontinuität, durch eine fortwährende Mischung von Realem und Irrrealem auf dem bodenlosen schwarzen oder weißen Hintergrund, wie ihn das Positiv oder Negativ der Platte ergibt.» Hans Glaubers Freund David H. Wittenberg sagt unter anderem: «Die Bilder verzichten auf den Eindruck der Abgeschlossenheit. Das Ganze der Maschinerie bietet sich dar als scheinbar undurchsichtige Ballung. Aber die Mechanik hebt sich selbst auf im leeren Raum.» Der Künstler Hans Glauber, 1933 in Bozen geboren, längere Zeit in den Vereinigten Staaten wirkend, derzeit in Frankfurt a. M. lebend, legt seine Arbeit so aus, daß er versuche, einige Wirkungen der Maschinenumwelt und deren Scheinrationalität durch die Maschine selbst zu enthüllen. Durch die Freilegung dieser Rationalität trete eine Reihe von Aspekten hervor, die vom Objekt her die photographische Arbeit vorantreibe.

All diese Kommentare runden das Bild der künstlerischen Absichten Glaubers; aber ich stehe nicht an, zu behaupten, er selber lasse sich durch technische Versuche selber oft überraschen, helfe den kodoliteartigen Auswaschungen nach, um Wirkungsteigerungen zu erzielen, steigere das Lineare, indem er die Zwischentöne ausschaltet, und schaffe auf diese Weise die Sensation von vergeistigten oder durchgeistigten Werken, für die jede Interpretation möglich ist. Damit ist nichts gegen Hans Glaubers Resultate gesagt. Ich empfinde sie absolut bildhaft, zum Teil erregend, zum Teil ästhetisiert. Aber bestimmt hat er seinen Ausdruck gefunden; er entdeckte neue Mittel eines gegenständlichen und zugleich entmaterialisiert wirkenden Surrealismus der technischen Funktion. Er hat Bilder geschaffen, die vom Soziologischen her nicht erklärbar sind, sondern bloß vom Optischen. Die räumlichen Spannungsgesetze erfüllen sich meistens deshalb, weil Graduierung der Töne und Bildausschnitt immer sichere Werte ergeben. Wenn er ein noch tieferes geistiges Bewußtsein in seine Bilder zu bringen vermag und sie dem gelenkten Zufall ganz enthebt, werden ihm noch stärkere Arbeiten gelingen. H. N.



1



2

1
Rolf Iseli, St. Romain. Gouache, 1964

2
Matias Spescha, Komposition Nr. 4, 1963.
Gouache

Photos: Peter Grünert, Zürich

Matias Spescha – Rolf Iseli

Galerie Renée Ziegler
20. Januar bis 13. März

Die Ausstellung war ein Vorspiel zum Plan Renée Zieglers, im Lauf des Jahres die Arbeit der beiden Maler in größerem Umfang zu zeigen. Die diesmalige Zusammenstellung wirkte angenehm improvisiert. Spescha und Iseli passen gut zusammen. Spescha, Bündner, 1925 geboren, auf den schon seit einiger Zeit mit Recht Hoffnungen gesetzt sind, Iseli, Berner, 1934 geboren, um den, als er als einer der ersten in der Schweiz sich tachistischer Ausdrucksweise anschloß, ein rechter Wirbel entstand. Dann hat man längere Zeit nichts von ihm gesehen, nur gehört, daß er selbstkritisch für sich arbeite.

Die Gouachen der Ausstellung, in die zuweilen Collage-Elemente eingefügt waren, zeigten die Ergebnisse der Arbeit

Iselis. Sie sind sehr positiv. An die Stelle der tachistischen Technik sind größere Flächen und Formgebilde getreten, in denen aber noch etwas von der Plötzlichkeit und Bewegung der früheren Bildsprache lebendig geblieben ist. So entsteht eine neue Bildspannung von großer Kraft und Helle. Durch die Abtönung der Farbe und die kompositionelle Struktur kommt eine geheime Dreidimensionalität zustande, wohl intuitiv entstandene Schwellungen, mit außerordentlichem Gefühl für das Maß diszipliniert. Die Blätter in großem, aber keineswegs übertriebenem Format wirken wie Studien, von denen aus man auf das Kommende gespannt ist. Auf jeden Fall hat Iseli in starkem Maß gehalten, was die früheren Werke versprochen. Ohne daß man viel von ihm kennt, darf man es wagen, ihn zur ersten Reihe der jungen Schweizer Künstler zu rechnen.

Speschas Entwicklung verläuft behutsam. Im Gegensatz zu Iselis ausbrechendem Temperament vollziehen sich die Dinge bei Spescha in der Stille des Innern. Die Gouachen zeigen die für Spescha typischen Formelemente – wie abgebundene, flächenhafte Steine, mythische Male – und eine ähnliche Beschränkung auf eine Grundfarbe, die stark differenziert wird. Im künstlerischen Kreise um dieses Thema vertieft sich die Aussage. Neu ist, daß Spescha um seine Gebilde eine Art Dunst legt, eine spirituelle Emanation, die scheinbar auch die Rückseiten umstreift. Das Ergebnis führt zu einer starken Entmaterialisierung, die mit der differenzierten Belebung des Farbauftrags Hand in Hand geht. Auch hier sind es nur Proben, die man sieht. Aber wie bei Iseli überzeugen sie auf den ersten Blick als Zeugnisse einer außergewöhnlichen künstlerischen Imagination, die sich eines vorzüglichen Handwerks bedient. Die Gouache ist die Gattung, die dieser Entwicklung entgegenkommt. Wir sind gespannt, wie sie sich auf die Gemälde auswirkt. H. C.

Marco Richterich

Galerie Staffelei
6. Februar bis 4. März

Der 1929 geborene, aus St-Imier stammende Marco Richterich hat schon 1963 in dieser Galerie ausgestellt. Die Bilder, welche er diesmal zeigt, berichten aus dem Zwischenbereich von Wasser und Land, wo Angeschwemmtes auf dem Strand liegenbleibt. Es handelt sich da um pflanzliche und tierische Gebilde, die daran sind, zu zerfallen, zu zerkrümeln und dabei ihr Inneres bloßzulegen, wie wenn sie, durchsichtig geworden, unter dem Mikroskop betrachtet würden. Doch

nun beginnen der Witz und die Spielfreude des Malers sie umzudeuten; sie multiplizieren sich ins Unendliche; es entstehen daraus Glieder und Brüste am Strand bräunender Frauen, ein wirrer, ausgelassener Tanz sich anschmiegender Formen, welche die Erinnerung an Jugendstil-Ornamente und -Illustrationen wachrufen. Es entwickelt sich ein Formenspiel von einem befreienden Reichtum an Einfällen; dies gilt vor allem von den Einzelheiten, die aus Zufall und Erfindung seltsam gemischt sind. P. W.

Jenny Losinger-Ferri

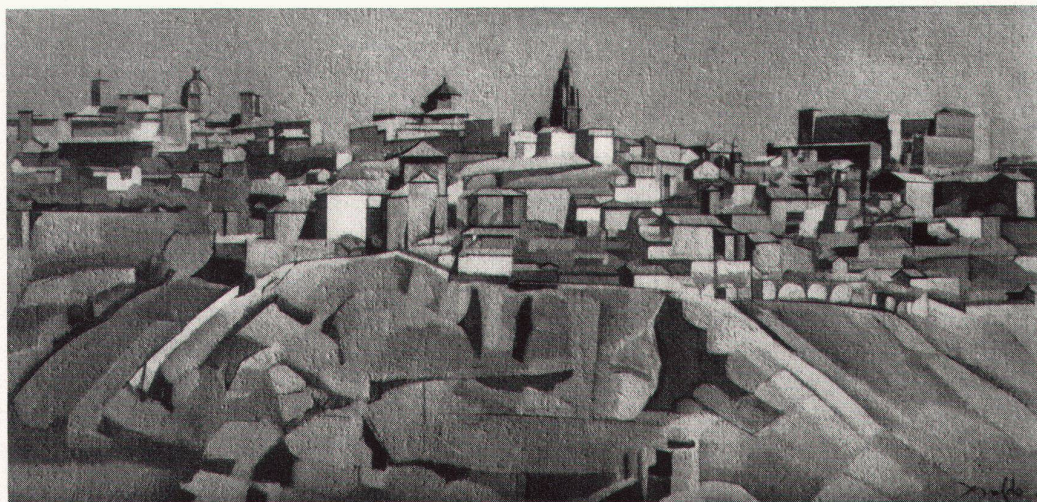
Galerie Chichio Haller
6. bis 27. Februar

Jenny Losinger-Ferri ist gebürtige Tessinerin. Sie gehört heute zu den Zürcher Künstlern, mit denen sie auch schon mehrfach ausgestellt hat. Nach verhältnismäßig spät einsetzender gründlicher künstlerischer Schulung ist sie auf natürlichem Weg vom Figurativen zum Ungegenständlichen gelangt, in dessen Bereichen sie sich jetzt überzeugend ausdrückt. Ohne jede verkrampften Ansprüche, sondern mit einer unmittelbaren Sensibilität, vielleicht weiblicher Reaktionsfähigkeit, verhalten, aber doch bestimmt, bescheiden, aber doch voller Bildvorstellungen, die in unserem optischen Sinn und Bildbewußtsein Resonanz finden.

Der Sinn für freie Farbe und zusammenfassende Komposition ist sehr ausgeprägt. Es bleibt also nicht beim Farbenspiel allein, das an sich schon künstlerische Werte in sich hat, sondern es kommt zu malerischem Aufbau, zum Bildzusammenhang, zur inneren Bildbewegung. Die verschiedenen Bildelemente werden zu einem Bildnetz zusammengeschlossen. Man spürt den ersten und auch phantasievollen Arbeitsprozeß und ist besonders von den Zwischenzonen, in denen sich die Bilder bewegen, gefesselt.

Am stärksten bei den Aquarellen, unter denen sich eine Reihe vorzüglicher Blätter befinden. Voller Bildeinfälle, in der farbigen Struktur weit mehr als nur geschmackvoll. Hier gelingt die Zusammenfassung von lyrisch-sinnlich und geheimnisvoll vom Inhalt, von der Substanz her. Die Ölbilder der Ausstellung erschienen weniger gelöst. Vieles ist verarbeitet. Anklänge an Miró und auch an Klee. Es ist kein äußerliches Nachlaufen, aber die Freiheit der malerischen Mittel scheint noch nicht erreicht. Man wird die Entwicklung Jenny Losinger-Ferris mit Interesse weiter verfolgen.

H. C.



Aroldo, Toledo, Studie. Privatbesitz USA

Aroldo

Galerie Läubli

9. Februar bis 6. März

Aroldo, geboren 1937 in Neuenburg, arbeitet und lebt seit 1959 in Toledo, und sein Schaffen ist in exemplarischer Weise ein Studium. Wenn es in den biographischen Notizen im Katalog heißt, er studiere und zeichne nach El Greco und Zurbarán, so werden nicht nur die Vorbilder bezeichnet, viel mehr noch die Disziplin, die er sich selbst auferlegt. Zeugnis davon legen auch die Reihen von Skizzen ab, die ein Bild durchlaufen muß, bis es die abgeklärte Sachlichkeit, die Gefügtheit und Notwendigkeit, vor allem aber die Spannung erreicht, welche die Gebäudereihen, Turm- und Häuserkomplexe zum Abbild der Ordnung machen, zum Bauplan, dem sich alle Dinge in der Welt fügen. Wie sehr das Einzelding, welches die Oberfläche wie eine straffe Haut spannt, über sich selbst hinausweist, zeigt sich an den Stillleben, besonders an dem, das «Mikrokosmos» genannt wird. Sie veratzen das Vorbild, die Lehre Cézannes, auch dies eine strenge Schule! Form wird Form entgegengehalten; sie wird zum Modell, zum transparenten Kristall. Die Konsequenz der reinen Fläche tilgt jedes Ungefähr. Die Farben, die ausgeglühten Gelb und die kargen Ocker der spanischen Erde, werden mit jener Behutsamkeit gesetzt, welche den Zeichner charakterisieren.

P. W.

Georges Mathieu

Gimpel & Hanover Galerie

5. Februar bis 3. März

Die Ausstellung machte mit Gemälden Mathieus aus allerjüngster Zeit bekannt.

Eine Summe genetisch zusammengehörender Bilder vor sich zu sehen, vermittelt immer besondere Aufschlüsse. Variante, Spielarten von Grundkonzeptionen oder Gleichform bis Monotonie treten hervor; die Summe kann gleich sein dem Gehalt des einzelnen Werkes, oder sie kann eine wirkliche Summe sein, das heißt sich ergänzende, ja steigende Einzelgebilde, eine Summe von Individualitäten, wie ein Wald auch bei gleichen Gattungen eine Summe von Verschiedenheiten ist. In dieser Ausstellung war die Summe eher identisch mit dem, was im einzelnen Werk liegt.

Mathieu gehört zu den umstrittenen Figuren der neuen Malerei. Weniger wegen der malerischen Sprache oder des Bildzieles als wegen der «environs». Es besteht ein gewisses Mißtrauen gegen den äußeren Habitus des Malers, der – öffentliche Herstellung von Bildern – etwas von Exhibitionismus hat. Gegen ein sehr zur Schau getragenes Selbstbewußtsein, das sich auf Abstammung und Ahnen beruft (wozu?). Gegen große Worte, die nicht nur in propagandistischer Atmosphäre gesprochen, sondern mit denen, früher mehr als heute, durch Titel die Bilder belastet werden. Zirkusluft – weshalb auch nicht? Aber sie wird zu ernst genommen.

Große Worte gab es auch bei dieser Ausstellung. Glücklicherweise allerdings nur im Katalog, wo mit dem geschriebenen und übersetzten Text einfach ein Unglück passiert ist.

Die Bilder selbst zeigten wie alle Arbeiten Mathieus eine fulminante, höchst dynamische Begabung. Farbe und Pinselführung besitzen mächtigen Impetus. Die Linie lebt, die Farbe spritzt. So, wie es ist, soll es sein – es liegt also immenses Können vor. Dem Zufall wird wenig Raum gelassen. So kommt es, daß die Bilder trotz der Dynamik der Strukturen

stabil sind. Merkwürdig hart. Diese Härte wird gesteigert durch die glatt-monochromen, wie einfarbig tapezierten Hintergründe, auf die die dynamischen Kompositionen aufgesetzt sind. Visionen unwirklicher Maschinen – das ist das durchgehende Thema, aus dem sich Resultate ergeben, die überzeugen in ihrem Bereich, dem Bereich der großen Virtuosität. Man darf vielleicht von einer Parallele zu Paganini sprechen. Paganini als großartiger Virtuose und schwacher Komponist. So ist Mathieu vielleicht ein virtuoser Interpret, sofern ein Maler ein Interpret sein kann. Und die Virtuosität, der Hang zu ihr übertönt das geschaffene Bild.

H. C.

Winterthur

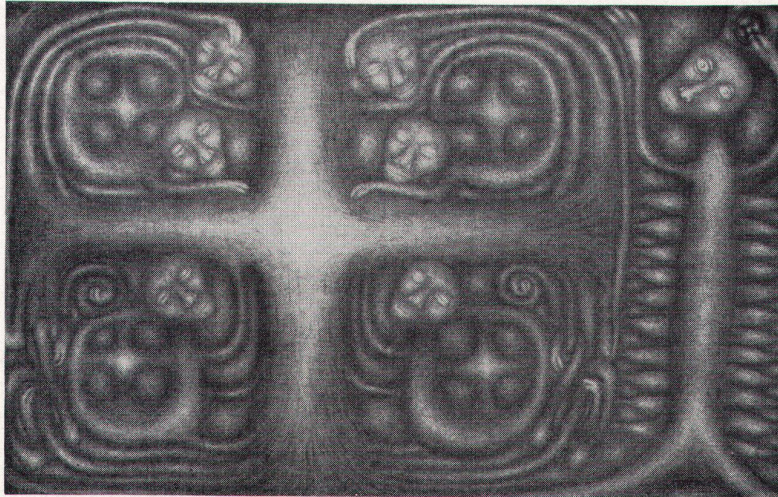
Ernst Steiner – Maria Hofstätter

Galerie im Weißen Haus

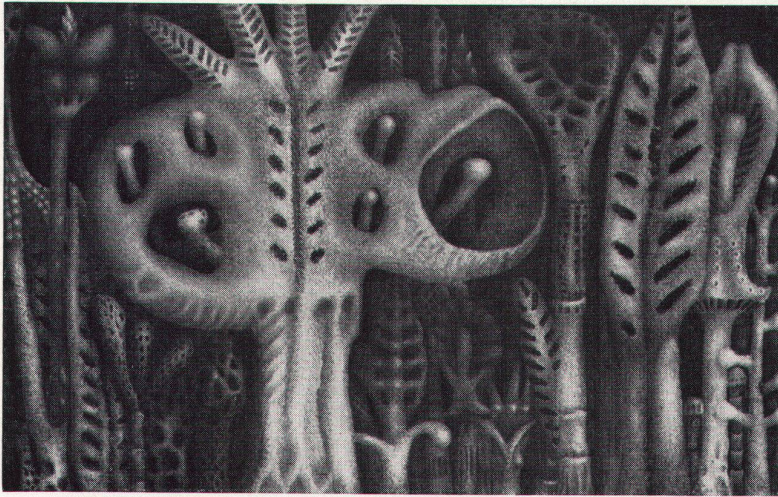
27. Februar bis 27. März

Vor zwei Jahren schon wurde an dieser Stelle auf den jungen Winterthurer Ernst Steiner und seine eigenartige Kunst hingewiesen. Es wurde damals die Frage gestellt, ob ihm der Durchbruch aus seiner Welt zur Mitteilung gelingen werde, ob aus dem Monolog ein Dialog sich entwickeln könne. Daß dazu vielleicht auch äußere Anlässe würden beitragen müssen, schien bei der in sich gekehrten, versponnenen Art des Künstlers nahezu liegen. Ein wichtiges äußeres Ereignis ist inzwischen eingetreten: Ernst Steiner hat geheiratet. Maria Hofstätter, seine künstlerische Gefährtin, ist seine Frau geworden. In einer Doppelausstellung legen sie Rechenschaft ab über ihren gemeinsamen Weg.

So verschieden nach Herkunft, Glaubensbekenntnis und Ausbildung sie auch sind, so wird doch augenblicklich offenbar, daß sich hier nicht bloß zwei verwandte Seelen gefunden haben, sondern daß vielmehr zwei Ausgestaltungen, zwei Keime aus einem Kern sich wohl ungleich, aber denselben Wachstumssetzen folgend entwickeln. Beide sind sie introvertiert, gebannt in sich hineinlauschend, um in einer ornamentisch-verschlungenen Zeichensprache den vielfältigen Windungen ihres Seelenknäuels nachzuspüren und ihn abzuhaspeln. Sie haben sich beide ein eigenes Vokabular geschaffen. Daß es dabei Maria Hofstätter als Katholikin um einiges leichter hat, tritt offen zutage, kann sie doch an jahrtausendealte Symbole anknüpfen, sich einer Welt verwandt fühlen, die zu eben jenen Schichten vorgestoßen ist. So gequält und fratzenhaft uns ihre Welt aus großen



1



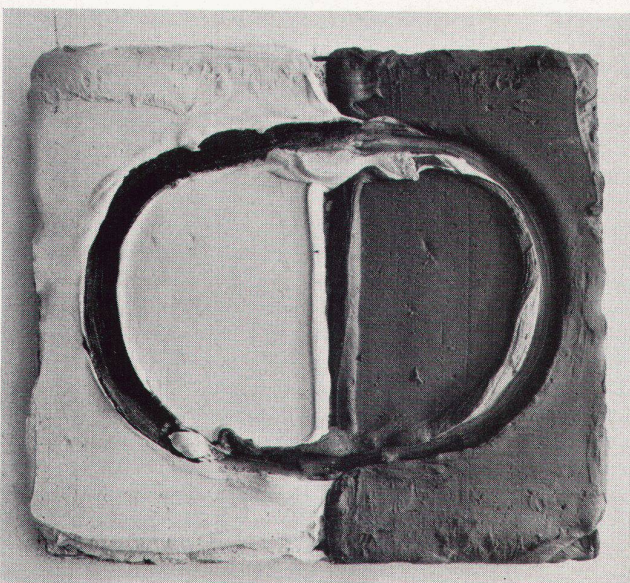
2

1 Maria Hofstätter, Verwurzelt im Kreuz, 1962/64. Tempera, Öl

2 Ernst Steiner, Pflanzenzeichen, 1963/64. Tempera, Öl

3 Bram Bogart, Malerei, 1964

Photos: 1, 2 Michael Speich, Winterthur; 3 Roland Schneider



3

Augen gängstigt anstarrt, so steht sie doch im Zeichen des Kreuzes, welches seine Arme um diese Welt schlingt und sie so in sich faßt, aufnimmt und beschützt. Immer wieder wird man an romanische Figurationen erinnert, wo Qual und Trost, Fratze und Antlitz so nahe beieinander sind, wo das Dämonische aufgenommen wird ins Mütterliche.

Ernst Steiner, aufgewachsen in Zwinglis Welt, darf nicht auf solchen Beistand hoffen. Ungeschützt und bloß entsprechen seine Keime einem kargen Erreich. Der mütterliche Schutzmantel breitet sich nicht bergend über sie, so daß sie sich einrollen um ihre zarten, verletzlichen Spitzen zu schützen. Seine Formen entstammen ausschließlich der Pflanzenwelt und haben einen erotischen Symbolgehalt, der nicht zu übersehen ist. Nicht das Kreuz darf hier

hoffen lassen, sondern der Lebensbaum, der sich mit seinen Verästelungen bis an den Bildraum hinaus tastet als Symbol gesuchter Fülle. Gerade weil Ernst Steiner alles aus sich selbst erschaffen mußte, ist er auch zu originelleren, persönlicheren Ausgestaltungen gelangt als seine Frau; dafür aber erscheint er auch gefährdeter, einsamer und eremitischer. Wenn Maria Hofstätter sich noch in einem bescheidenen, weltabgelegenen Kreuzgang bewegen darf, so ist Ernst Steiner hinausgezogen in eine Vegetation, die erst noch urbar gemacht werden muß. P. Bd.

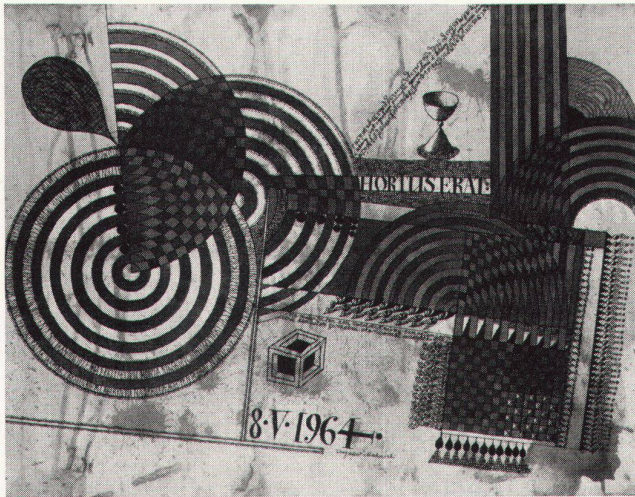
Solothurn

Bram Bogart

Galerie Bernard

16. Januar bis 16. Februar

Diese dritte von der Galerie Bernard organisierte Ausstellung Bram Bogarts umfaßte Werke aus den letzten zehn Jahren. Als neue Aspekte waren einige Werke von 1963/64 und eine Anzahl großformatiger Gouachen hinzugekommen. In frühern Ausstellungen konnte man Bogarts künstlerische Absicht an einer Entwicklung, die fast von Bild zu Bild weiterführte, ablesen: am Erscheinen der großen Zeichen, die die Bilder dominierten, an der zunehmenden Bedeutung der Materialstruktur, am Verlust der Großform zugunsten eines das gesamte Bild überdeckenden Rasters, an der heftigen Farbgebung, am In-Beziehung-Setzen eines reliefartigen Bildteiles zu einer Fläche bis zur lapidaren Zweiteilung. Es mochte sein, daß die Ausstellung im chronologisch letzten Teil erhebliche Lücken aufwies, daß die gezeigten neuen Bilder nicht die Wichtigkeit der frühern hatten oder daß der Künstler mit ihnen in einer Übergangsphase erfaßt wurde; jedenfalls erschien die letzte Werkgruppe etwas isoliert vom übrigen Werk. Der Bildaufbau war auf das Knappste reduziert. Der bis anhin für Bogart typische Reichtum farblicher Nuancen war aufgegeben. Der Auftrag der Farbmaterie war gesteigert bis über die Grenze des Erträglichen hinaus. Die neue Entwicklung wertete man nicht als eine Steigerung der künstlerischen Intensität. Man war versucht, darin ein Erstreben von Aktualität, ein Einschwenken zu heute gängigen Signalen zu sehen. Aber nur eine wesentliche Übersicht über das neuere Schaffen Bogarts ließe eine zuverlässige Beurteilung zu. Sein früheres Werk, das in ausgewählten Beispielen gezeigt wurde, überzeugte stärker und eindeutiger.



Zbigniew Makowski, 8. V. 1964. Tusche und Aquarell

Die großformatigen Blätter belegten, daß die Gouache Bogart wenig entspricht. Er bedarf der Auseinandersetzung mit der Materie und ihren Möglichkeiten. Obgleich man die Funktion der übersteigerten Fülle an Farbmaterie in den neuen Bildern nicht mehr ganz zu erkennen vermochte, vermißte man durch das Fehlen des Reliefs in einigen Gouachen die Handschrift Bogarts. a. k.

St. Gallen

Zbigniew Makowski
Kunstmuseum
30. Januar bis 21. März

Dem Betrachter der 100 Arbeiten Makowskis schlug eine eminent polnische Atmosphäre entgegen. Sie versetzen in eine uns fremd erscheinende Welt, die sich von der Volkskunst Polens und von den Ikonen nährt. Erstaunen mag, wie sehr ein solcher historischer Untergrund im Schaffen dieses Künstlers geradezu bedrückende Gewalt ausübt. Das dürfte damit zu erklären sein, daß in Polen diese Dinge noch viel mehr als bei uns dem täglichen Leben verhaftet sind. Makowskis Notizen, die der Katalog aufführt, entnehmen wir freilich, daß der Weg zu alten Formen durchaus sein persönlicher Weg ist. Er hatte sich von Klischees zu lösen, die dem entsprechen, was auch bei uns einem jungen Künstler notwendigerweise an Schulen beigebracht wird.

Das Gefühl für die Kostbarkeit des Gealterten ist bei Makowski außerordentlich stark ausgeprägt. Damit nimmt er an einem Erleben teil, das in der neueren

Kunst allenthalben auftritt. Er beruft sich auf Paul Klee, der die geistigste, auch für uns vorbildliche Form dafür in Bildern wie «Alter Klang» geschaffen hat. Und wie oft haben wir die Schönheit alter, zerbröckelnder, verkratzter Mauern von zeitgenössischen Künstlern begriffen gesehen! Bei Makowski tritt ein nicht weniger ergiebiges Motiv an ihre Stelle, die Schönheit alter Schriftstücke.

«Er schreibt seine Bilder wie Briefe an Menschen, die er nicht kennt», läßt er von sich sagen. Sie sind wirklich vor allem geschrieben mit der Feder, mit Tusche und dann koloriert und patiniert. Die Farbe wird mit erstaunlicher Sicherheit verwendet. Neben Blättern, die sich in zarten Grauwerten halten, liebt er bunte, nicht selten auch schrille Farben einzusetzen; aber sie antworten sich gegenseitig – auch hier wird Paul Klee als Lehrmeister wirksam.

Primäres Anliegen Makowskis ist dennoch nicht die Farbe, sondern die Schrift – Zahl, Buchstabe, Wort –, und da legt sich ein Hindernis in den Weg zum Verständnis seiner «Briefe» – die polnische Sprache. Es fragt sich, welche Rolle dem geschriebenen Text in der Bildwelt des Malers zukommt. Jedenfalls ist ihm die Sprache ein echtes Anliegen – Makowski schreibt selber Verse. Andererseits vernehmen wir, daß auch dem polnisch Sprechenden der Sinn seiner Texte schwer faßbar ist. Makowski liebt sie zu verschlüsseln; nicht selten bedient er sich der Spiegelschrift. Wir wissen, daß er sich für die alte Literatur ebenso leidenschaftlich interessiert wie für die zeitgenössische. Rimbaud und James Joyce sind ihm wegweisend geworden; eines der ausgestellten Blätter ist Samuel Beckett gewidmet.

Die Bildwelt Makowskis besteht aber nicht nur aus Schrift. In der gleichen zeichenartigen Form verwendet er auch Gegenstände. Er selbst nennt «den Garten, den viereckigen Garten, den geschlossenen Garten, den offenen Garten, Treppen, Brunnen, das Labyrinth, den brennenden Baum, den Stein mit den Symbolen des Traumlandes» die Zeichen, die immer wieder auf seinen Bildern anzutreffen sind. Wie in alten Holzschnittbüchern sind Schrift und Bild aus einem Guß.

Das Beisammensein dieser verschiedenen Elemente wirkt eigenartig gehäuft. Man könnte von einem Horror vacui sprechen, wie er für die Volkskunst bezeichnend ist und wie er offensichtlich Makowskis persönlichstem Erleben entspricht. Oft entsteht der Eindruck eines hektischen Ordnenwollens, das sich freilich als Sisyphusarbeit zu erkennen gibt. Man glaubt sich in eine Welt versetzt, wie sie Franz Kafka beschrieben hat. Das Gefangensein in einer Ordnung,

und das aussichtslose Ergründenwollen ihrer Zusammenhänge, scheint mir in diesen Blättern eine außerordentlich starke, künstlerisch und menschlich ergreifende Deutung gefunden zu haben.

R. H.

Luzern

Jean Baier – Frédéric Müller – Albert Rouiller – Hans Schärer
Kunstmuseum
21. Februar bis 21. März

Bereits zum drittenmal zeigte das Luzerner Kunstmuseum eine Frühjahrsausstellung «junger Kunst», in der vier jungen Malern und Bildhauern Gelegenheit geboten wurde, durch eine repräsentative Werkgruppe Einblick in ihr Schaffen zu gewähren. Aufs neue erwies sich die Idee dieser Frühjahrsausstellungen als äußerst glücklich: sie erlaubte, Übersicht über das Schaffen einer Generation zu gewinnen, von deren namhaften Vertretern man an großen Gruppenausstellungen nur eine fragmentarische Vorstellung bekommt. Aufs neue bewunderte man auch den bis ins Letzte durchdachten Aufbau, der die von P. F. Althaus zusammengestellten Ausstellungen kennzeichnet.

Jean Baier (*1932 in Genf) ist bereits ein Klassiker «junger» Schweizer Kunst. Die Faszination seines Schaffens liegt in der positiven Einstellung gegenüber technischen Spritzverfahren und Materialien, die Baier als Gegebenheiten unserer Zeit bejaht und schöpferisch auswertet, und in der Sensibilität, mit der er die spezifisch heutigen Methoden als Instrument einer bewegenden künstlerischen Atmosphäre zu handhaben versteht. Rational und in diesem Sinne technisch unpersönlich ist hier nur das wirkliche Verfahren – das Baiers lapidare Formenvokabular entspricht. Seine unifarbigen Flächen leben nicht durch ihren malerischen «Auftrag», sondern nur durch die Berührungen und Spannungen, die zwischen ihnen hergestellt werden. Besonders wichtig sind nun bei Baier die Kontaktstellen dieser Flächen, die meist um wenig aus ihrer orthogonalen Bezogenheit «verrückt» sind: hier erzeugen raffinierte und oft kleinteilige Splitterungen und Überlagerungen subtile rhythmische und räumliche Wirkungen. Baiers Kompositionen sind ein geistvolles Spiel mit kaleidoskopartigen Konstellationen, die wie in schwebendem Vorbeizug fixiert werden und deren formale Finesse und Präzision sich zur differenzierten seelischen Stimmung sublimiert.

Hans Schärer (*1927 in Bern) lebt seit

1956 bei Luzern, wo man verschiedene Proben seines zunächst gegenständlich bestimmten Schaffens sehen konnte. In dieser Ausstellung nun zeigte er eine überraschende Fülle von Werken der vergangenen Jahre, in denen sich Schärers wache Auseinandersetzung mit den Erscheinungen und Ausdrucksformen heutiger Kunst manifestiert. Unter anderen haben wohl vor allem Bissière und Tápies Schärer den Weg gewiesen zu seiner Welt symbolisch-zeichenhafter und zugleich abstrakt-dekorativer Formen. Schärers persönliche künstlerische Haltung dringt in allen Werken durch: die Unbestechlichkeit seines malerischen Metiers, die seinen Bildern etwas wie textile Wärme und den Charakter kostbaren Wandschmucks verleiht. (Hier spielt auch die bezeichnende Rahmung der Bilder durch neutral gemalte Farbflächen ihre Rolle.) Waren es früher Landschaften und Figuren, so sind es heute innere Gesichter und Chiffren, die in seinen Bildern dumpf empordämmern und oft zu beinahe magischem Leuchten gebracht werden. Die Skala der Ausdrucksmöglichkeiten umfaßt die Buntheit folkloristischer oder zirkushafter Motive; seine Geschmackssicherheit begleitet ihn zuverlässig in Zonen des Märchens, des Zaubers und auch in Bezirke meditativer Versenkung. Viele seiner Bilder faszinieren in erster Linie durch die Sorgfalt und den Geschmack, mit denen sie durchgeführt sind – nicht alle vermögen als authentische Gleichnisse inneren Geschehens zu überzeugen; häufig erfüllt sich Schärers Kunst im Schmückend-Dekorativen. – In einer Reihe von Zeichnungen und Collagen werden schaurig-schöne Erinnerungen in allerlei Szenen zu grotesk-ironischen, beinahe gemütlichen, traumhaften Intérieurs gruppiert: eine reizvolle Möglichkeit surrealen Genres.

Frédéric Müller (*1919 in Winterthur) lehrt heute an der Ecole des Beaux-Arts in Lausanne; daß ihn Althaus zu den Jungen zählt, hängt damit zusammen, daß Müller erst in den vergangenen zwei Jahrzehnten als freier Künstler tätig ist. In seinen schwarz bemalten Betonplastiken manifestiert sich ein dumpfes sinnliches Behagen – diese nicht zufällig meist liegenden Figuren sind nur mehr körperliche Existenz und befinden sich in einem Rückbildungsprozeß der artikulierten, lebendigen Gestalt zum amorphen Beutel, zur verpuppten Larve oder zur wulstigen Form-Hülle, in die sich das Leben wie zu einem tiefen Schlaf zurückgezogen hat und deren Reiz in der reinen Zuständigkeit üppiger, organhafter Formen besteht, die bisweilen an Meertiere mit ihren zu Flossen reduzierten Extremitäten erinnern. In Müllers Kohlezeichnungen wird immer wieder der Umriß der

dargestellten Athleten und Akte zur dekorativen Arabeske wohliger Leiblichkeit stilisiert. Diese friedfertig-thumben, molligen Gestalten erfahren eine etwas simple graphische Abkürzung und präsentieren sich in kindhafter und gleichzeitig titanisch posierender Einfalt und «Ursprünglichkeit».

Albert Rouiller (*1938 in Genf) war der jüngste derausstellende Künstler. Seine Aluminium-, Stahl-, Bronze- und Betongüsse sind ein durchaus aktueller Beitrag zu jenen heutigen Tendenzen, die im horchenden Zurückgehen auf die Materie und ihre strukturellen Wirkungen Kraft und Inspiration suchen. Rouillers Metallgüsse leben von der Spannung zwischen dem Körper, der durch rauhe Zerklüftungen und Einbrüche erschlossen wird, und seinen teilweise zu metallischem Glanz polierten Oberflächen, in denen das Volumen mit dem Raum in Kommunikation tritt; wobei an diesen glänzenden konvexen Vorwölbungen so etwas wie Oxydation des Lichts stattfindet. Rouillers Skulpturen erinnern vielfach an die krude Naturhaftigkeit von Erosionsgesteinen oder an explodierte, aufgesplitterte Geschosse – gleichzeitig haben sie etwas von der handwerklichen Kostbarkeit von Bijouterien. Rouillers Skulpturen vermögen vor allem als spannungsreiche Materiestudien zu überzeugen. Man ist gespannt auf die weitere Entwicklung, in der sich vielleicht eine präzisere Artikulation der Form und des Raumes durchsetzen müßte. S. v. M.

Lausanne

Arpad Szenès

Galerie Alice Pauli

du 19 février au 31 mars

On en est surpris, mais c'était là la première exposition personnelle en Suisse d'un artiste dont on a depuis longtemps reconnu l'exquis raffinement. Szenès, il est vrai, est d'une rare discrétion, et si la liste est longue des grandes manifestations dans le monde où sa présence fut requise, il n'est que très rarement sorti de sa réserve pour affronter le public dans des expositions particulières. Szenès, faut-il le rappeler, est Hongrois d'origine, né un peu avant le siècle à Budapest. Fixé à Paris en 1925, il a acquis depuis la nationalité française et forme avec sa femme Marie Vieira da Silva l'un des plus célèbres couples de peintres de ce temps.

La galerie lausannoise avait réuni une trentaine d'huiles de l'artiste, exécutées entre 1958 et 1965. Un ensemble homogène, d'une haute tenue, dans lequel on

n'avait aucune peine à reconnaître la nature extrêmement sensible d'un peintre à l'inspiration délicatement poétique et aux dons divers. Un peintre, d'abord, rompu aux secrets du métier, et si parfaitement maître de sa technique qu'il nous entraîne avec aisance dans son jardin secret. Un jardin où tout est d'une étonnante pureté, où l'acuité de la sensation reste liée à une pensée exigeante, une scrupuleuse méditation.

Claire, toute en transparences, vaporeuse, la peinture de Szenès est une peinture d'atmosphère. Elle a le ton de la confiance et par là peut tromper le spectateur peu attentif. En réalité, elle est riche d'une vitalité contenue, vibrante sous son masque de tendresse. La touche est légère et souple, la palette restreinte à des tons pâles presque blancs, mais dans ce camaïeu, la moindre inflexion porte, chaque notation est chargée de sens, et l'on s'étonne bientôt de trouver de l'éclat dans des tableaux si pleins de retenue. C'est l'expression juste et scrupuleuse d'une vision toute intérieure, basée elle-même sur le long mûrissement de la pensée. Tout est dans l'esprit: inspiration, construction, architecture de la composition, mais rien n'apparaît qui pourrait sembler trop volontaire, si ce n'est l'inspiration, dans un épanouissement doucement scintillant. Poésie et sagesse: Szenès ou la peinture du mandarin. G. Px.

Freiburg i. Ü.

Raymond Meuwly

Museum für Kunst und Geschichte

24. Januar bis 21. Februar

Der Ausgangspunkt Meuwlys (geboren 1920) ist die Symbolform, nicht ein einzelnes, einer inneren Notwendigkeit entsprechendes Formcharakteristikum, sondern eine unbegrenzte Vielfalt isolierter, als Symbolmöglichkeiten gewerteter Gebilde. Sie beherrschen sein Werk in einer Weise, daß ein stilistisches, handschriftliches Kriterium nicht zur Entfaltung gelangen kann. Die Verbindung der beiden Elemente, wie sie zum Beispiel Sugai in seinen Bildern vor 1962 zum Ausdruck brachte, resultierte aus der Beibehaltung eines Symboltypus, der sich rein formal als Geste interpretieren ließ und den Kontext strukturell definierte. Meuwly entwirft einen Formkomplex, den er anschließend in die Fläche «verarbeitet». Die Art und Weise der Verarbeitung ergibt allgemein das dynamische Element, während die Form, passiv, je nach der Intensität der «Verarbeitung» einen emotionellen («Grande



Raymond Meuwly, Fouille, 1964. Monotypie

lune») oder mehr rationalen Zustand («Le signe») wiedergibt. In den meist großformatigen Ölbildern finden sich im Prinzip drei Möglichkeiten: Das Gebilde wird mittels einer sandhaltigen, teils gebrannten, farblich reich nuancierten Materie verfremdet («Grande lune»); es wird als dreidimensionaler Körper in einen imaginären Raum gesetzt, was oftmals nicht ohne Widerspruch hinsichtlich der räumlichen Konzeption erfolgt («Rencontre»), oder in quasi geometrischer Begrenzung als schwarzes Gerüst auf einen weißen Grund projiziert («Le signe»).

In den Monotypien und Arbeiten in Öl auf Papier zeigt sich eine völlig verschiedene Gestaltungsweise. Meuwly hat in den Jahren 1960/61 eine Reihe von technisch hochstehenden Monotypien mit religiösen Themen geschaffen, in denen die Deutbarkeit der Zeichen Blätter von überzeugender Dichte ergab. Die Arbeiten von 1962/63 tragen informelle Züge. Ineinanderlaufende Schwarzgebilde mit kopfartiger Vergrößerung teilen als imaginäre Horizonte ein farbig bewegtes Bildfeld oder geben als zerklüftetes Gestein den Blick frei in eine irisierende Ferne.

Diese Vielfalt formaler Manifestationen – rund hundert Werke, die Zeitspanne im Wesentlichen von 1960 bis 1964 belegend – erzeugt einen gewissen Mangel an Einheit und Konsequenz. Meuwly ist ein Sucher, und als solcher verspricht er noch viel. Der Katalog enthält eine eingehende Studie von Gonzague de Reynold.

Jean-Christophe Ammann

Bern

Robert Müller

Kunsthalle

20. Februar bis 28. März

Der Eisenplastiker Robert Müller unterscheidet sich von den meisten andern im selben Material schaffenden Künstlern schon dadurch, daß er das Metall wirklich beherrscht, es dominiert, es einer übergeordneten Gestaltungsidee dienstbar macht und sich nicht wie viele seiner Kollegen vom faszinierenden, in der Kunst neuen Medium führen oder gar verführen läßt. Wie es außer ihm wohl nur der Pionier dieses Ausdrucksmittels, der Spanier Gonzalez, gewagt und gekonnt hat, verwendet Müller gleichzeitig alle wesentlichen Gestaltungsprinzipien: die Stützkonstruktion, das «Zeichnen» im Raum durch Stangen und Rundeisen, die volumenschließenden oder raumverdrängenden Schalen und die Oberflächenstruktur. Er benützt sowohl vorgeformte, gefundene Elemente wie selbstgeschchnittene und -geschmiedete Formen, die er verschweißt oder starr oder beweglich vernietet. Seine Vorstellungen und Schöpfungen ergeben fast immer an Organisches oder Vegetatives, an Panzer (Ritter- oder Chitinpanzer), greifende Hände, aufschwellende, wachsende Organe, aber auch an aggressives Gerät und Waffen anklingende, nie aber nachbildende Formungen. Auch der Aufbau der Plastiken enthält etwas von einem organischen Werden; das jedoch nicht durch fließende, geheimnisvoll unbestimmte Übergänge, sondern durch klar differenzierte, rhythmische Wiederholungen und Folgen, durch kämpferische oder erotische Begegnungen, Schwingungen und Verknüpfungen dargestellt wird. Die Verbindungen der deutlich erkennbaren Einzelteile – vielleicht ein besonderes Charakteristikum der Eisenplastik – können als Übersichtung, Verschmelzung, Anlehnung und vor allem als Durchdringung wirken; die Schalenformen erscheinen als Schuppen oder umfassen Körperhaftes; sie können die von den Stangen («Ausläufern» oder Stützen) bezeichnete Bewegtheit auffangen oder in den Raum lenken.

Schon diese Aufzählungen dürfen darauf hinweisen, daß Müllers Gebilde Wesen mit reichen, eigenen, lebendigen Möglichkeiten sind (die sich übrigens gerade deshalb ideal in einer strengen modernen Architektur behaupten können), denn der Künstler läßt sich von der eisenharten Materie nie zu Stilisierungen, zu Emblemen oder nur architektonischen Konstruktionen verleiten. Seine Wesen bevölkern eine – unsere – Welt, die poetisch, phantastisch, hintergrün-

dig, dämonisch, sogar geisterbeschwörend sein kann, auf jeden Fall aber von einer unerhörten Vitalität, von einer eigenwilligen formsuchenden und -erfindenden Kraft durchdrungen ist. Darin spricht sich eine Bestimmung der heutigen Kunst aus, die auf nichts aus dem unübersehbaren Reichtum schöpferischer Möglichkeiten verzichten will, diese aber stets einer persönlichen exakten Formulierung unterordnet und gerade dadurch eine göltliche überpersönliche Wirkung erreicht. Bei allem Bewußtsein vom Ausgesetztsein des Menschen spiegelt sich darin der Wille zur Formung, zur Beherrschung und Kultivierung der mächtigen Triebe und Intuitionen. Ein Beweis für die Durchdringtheit des Müllerschen Werkes ist die Klarheit, mit der sich trotz der Vielfalt der Mittel und der immer neuen, vertieften Problemstellungen die geistvolle Kraft dieser Künstlerpersönlichkeit ausprägt. Die Ausstellung in der Berner Kunsthalle – 52 Plastiken von 1946 bis 1964 und fast 150 Zeichnungen und Holzschnitte, die eine sehr wesentliche Bereicherung darstellen – war in Umfang und Auswahl ausgezeichnet. Robert Müller erschien darin, unserer Meinung nach zu vollem Recht, als der (vielleicht neben Chillida) bedeutendste, konzentrierteste und vielseitigste Eisenplastiker unserer Zeit.

P. F. Althaus

Basel

Jean Dubuffet

Galerie Beyeler

20. Februar bis 30. April

Wir sind es bei Dubuffet gewohnt, daß er uns verwirrt; ja wir würden es ihm nicht verzeihen, wenn er es einmal nicht mehr täte. Er hält sich nicht nur keine Spur an die Konvention, was Kunst sei; er läßt auch dem Ungewöhnlichen gegenüber keine Gewohnheit entstehen, sondern stößt immer wieder in unerwartete Regionen vor. Der ehemalige Weinhändler Dubuffet bearbeitet gleichsam einen riesigen Reberg, indem er die einzelnen Lagen voneinander getrennt hält.

Es ist das Nebeneinander verschiedener Lagen, das in der Beyeler-Ausstellung noch zusätzlich verwirrt, besonders wenn man an die großartige Einheit der letztjährigen Riesenausstellung von Venedig denkt. Dort war eine einzige Lage (mit der Etikette *L'Hourloupe*, bearbeitet vom Juli 1962 zum April 1964) gesamthaft ausgestellt.

Es ist gesund, daß man sich nun wieder umstellen muß und daran erinnert wird, daß Dubuffet viele reiche Lagen in sei-

nem Weinberg hat. «Paysages grotesques», «Corps de Dames», «Tables», «Matériologies» und viele andere sind in den kleinen Räumen der Galerie nahe aufeinander, und der Betrachter wird gezwungen, sich bei jedem Bild wieder auf einen anderen Wirklichkeitsgrad einzustellen.

Mit Wirklichkeit haben alle Bilder Dubuffets zu tun – das gibt dem Werk bei aller Vielfältigkeit die große Einheit –, aber die Wirklichkeit wird immer wieder an einer anderen Stelle angepackt: bald bei den Früchten, bald am Stamm, wo die Säfte strömen, bald bei den Wurzeln oder auch noch tiefer, im Erdrich, wo alles noch unbestimmt und ungeformt ist. An jeder dieser Stellen ist Wirklichkeit anzutreffen, doch jedesmal auf einer anderen Stufe.

Oft sind in einem Bild verschiedene solche Realitätsebenen übereinandergeschichtet. Die Struktur eines Bildes kann an verkrustete, schrundige Erde erinnern, in die sich die Lebensspuren von Tieren und Menschen, Winden und Wassern eingegraben haben; zugleich können sich die Formen des Bildes zu einem menschlichen Kopf fügen. Da ist der Mensch nicht herauspräpariert und abgemalt; er ist mit seiner Lebensumgebung, mit einem Stück seiner Urgeschichte zusammengesessen. In solcher Verstrickung sagt der Mensch etwas über die Welt aus und zugleich die Welt etwas über den Menschen. Als Mittel dazu dienen dem Künstler die hunderterlei Materialien und Strukturen, die die Welt ihm zuspielt.

Auch in den neueren Bildern der Hourloupe-Serie geht es um Strukturen, doch nicht mehr um Material-, sondern um Formstrukturen. Die meist großen Bilder sind in puzzleartig verzahnte, meist rot und blau schraffierte Flächen unterteilt. In den Raumkompartimenten geht ein derart wild bewegtes Leben vor sich, daß

es einem vor den Augen flimmert. Hat man sich in dieses Leben vertieft und kommt dann auf die Straße, so sieht man unwillkürlich in den Autos bewegte Menschenbündel und in den Trams wimmelnde Menschenpakete à la Hourloupe vorbeiziehen. Wenn einen die Bilder vielleicht anfangs befremdeten, so realisiert man spätestens in diesem Moment, wieviel Wirklichkeit sie enthalten. In dem wiederum sehr üppigen Katalog ist ein hochinteressanter Text Dubuffets erstmals veröffentlicht, der den Maler als so eigenwilligen wie klaren Denker ausweist. c. h.

Willy Müller

Galerie Riehentor

6. Februar bis 15. März

Mit der ersten Ausstellung von Willy Müller hat die Galerie für eine Überraschung gesorgt, die wir dankbar annehmen. Es war schon überraschend, in dieser Galerie einem Vertreter der Abstraktion géométrique zu begegnen; die entscheidende Überraschung aber lag in der Qualität der Bilder.

Willy Müller, 1938 geboren, begann mit Collagen. Man muß aber sogleich ergänzen, daß es Collagen sind, die sich nicht an die kubistische Tradition anschließen. Müller baut ein Bild zum Beispiel mit zwei großen Formen aus farbig gestrichenen Papieren, zwischen deren gerissenen Flächen sich der weiße Grund als Raumtiefe öffnet. Etwas spätere Collagen sind, mehr im Geiste Poliakovs, stärker in der Fläche verspannt. Mit ihnen hat sich Müller im Bereich der Fläche etabliert. Vollends erobert hat er sie dann mit den großen Bildern, in denen sich Kreise und Halbkreise zu monumentalen Ornamenten ordnen. Die Symmetrie und kraftvoll schallende Farben geben die-

sem Teil der Ausstellung eine echte Feierlichkeit, die ganz frei von allem billigen Pathos ist.

Persönlich bekam ich zu den jüngsten Arbeiten die beste Beziehung. Das Bildgeviert ist hier in senkrechte Bahnen unterteilt, wobei zur klaren Spannung der Farben diejenige kommt, die zwischen den flachen Winkeln und den Geraden entsteht. Die Qualitäten von Willy Müller zeigen sich in ihnen wohl am reinsten: bei großer Klarheit ein Gefühl für sinnvolle Symmetrien und Proportionen von seltener Feinheit. c. h.

Im Kupferstichkabinett Basel war im Februar/März die Ausstellung «Mummenschanz – ein Faschnachtsbeitrag von Max Kämpf» zu sehen. In drei Monaten sind gegen 500 Zeichnungen zum Thema des Geisterzugs entstanden, das als ein Grundthema durch das ganze Werk des Malers spukt. Daraus zeigte das Kupferstichkabinett eine Auswahl von etwa siebzig Blättern.

Max Kämpf, Tambour-Major, 1964. Farbige Ölkreiden



Mit einer Ausstellung ihrer teils alten und teils in den letzten Jahren neu hinzugekommenen Künstler feierte die Galerie d'Art Moderne in Basel ihren zwanzigsten Geburtstag. Dieses schöne Jubiläum zu markieren, veröffentlichte sie eine Mappe mit Originalgraphik der zehn ausgestellten Künstler (mit einer Einleitung von Willy Rotzler): Hans Arp, René Achi, Eduardo Bargheer, Walter Bodmer, Francis Bott, Sonia Delaunay, Max Kämpf, Ferdinand Springer, Maria Helena Vieira da Silva und Roger Vieillard. Sowohl die Ausstellung wie die Mappe dokumentieren aufs schönste, wie lebendig diese Galerie ist und wie unentbehrlich ihre Ausstellungen für das Basler Kunstleben geworden sind.

Maria Helena Vieira da Silva, Le Pont, 1954-1960

Ascona	Galerie Cittadella	Eugenio Willi – Léon Prébandier	10. April – 30. April
Auvergnier	Galerie Numaga	Musialowicz Pelayo	20 mars – 19 avril 24 avril – 20 mai
Basel	Kunsthalle Museum für Völkerkunde Museum für Volkskunde Galerie d'Art Moderne	Gustav Stettler – Hans Josephson Südamerikanische Indianer Kinderspielzeug 20 Jahre Galerie d'Art Moderne Berthe Erni	20. März – 25. April 15. Januar – 30. November 1. Dezember – 30. Juni 30. Januar – 21. April 24. April – Mai 20. Februar – 30. April 19. März – 30. April 20. März – 14. April
	Galerie Beyeler Galerie Riehentor Galerie Bettie Thommen	Jean Dubuffet Bruno Müller Charles Meystre	3. April – 9. Mai 3. April – 28. April 24. April – 23. Mai 9. April – 26. April 3. April – 24. April
Bern	Kunsthalle Anlikerkeller Galerie Verena Müller Galerie Schindler Galerie Spitteler	Weltausstellung der Photographie Duvanel Willi Gimmi Condé Emil Scheibe	27. März – 15. April 7. März – 19. April 6 mars – 22 avril 24 avril – 12 mai 9 avril – 9 mai 3 avril – 2 mai 26 mars – 2 mai 30 avril – 28 mai 1 ^{er} avril – 1 ^{er} mai 2 avril – 22 avril 24. April – 30. Mai
Brig	Galerie Zur Matze	Wilhelm Dreesen	10. April – 13. Mai
Chur	Kunsthhaus	Turo Pedretti	3 avril – 2 mai
Echandens	Galerie Kasper	H. U. Ernst Ruth Meyer	8 avril – 28 avril 2 avril – 9 mai 1 ^{er} avril – 28 avril
Genève	Musée d'Art et d'Histoire Musée Rath Galerie Bénador Galerie Engelberts Galerie Motte	Exposition internationale de gravure sur bois Henri Noverraz Onze jeunes peintres flaucands Peintres d'aujourd'hui à Paris D. Mennet Séchaud – Atlan – Chady	24. April – 30. Mai 10. April – 13. Mai 3 avril – 2 mai
Glarus	Kunsthhaus	Internationale Kunst nach 1945	
Grenchen	Galerie Brechbühl	Klaus-Jürgen Fischer	
La Chaux-de-Fonds	Musée des Beaux-Arts	Gio et Arnaldo Pomodoro	
Lausanne	Galerie Bridel Galerie Melisa Galerie Pauli	von Ballmos Signovert Italo Valenti	
Lenzburg	Galerie Rathausgasse	Kurt Ingendahl	
Luzern	Kunstmuseum Galerie Rärer	Werner Hartmann Hans Jaenisch	
Olten	Neues Museum	Rolf Spinnler	
Pully	Galerie La Gravure	Edouard Righetti	
St. Gallen	Kunstmuseum Galerie Im Erker Galerie Zum gelben Hahn	Ostschweizer Künstler Jean Fautrier Serge Poliakoff Jakob Engler	
Schaffhausen	Museum zu Allerheiligen Galerie Stadthausgasse	Hermann Alfred Sigg Hansjürg Brunner	
Solothurn	Berufsschule Galerie Bernard	Cuno Amiet Ernst Morgenthaler	
Thun	Galerie Aarequai	Willy Max Huber	
Winterthur	Kunstmuseum Galerie ABC Galerie im Weißen Haus	Robert Wehrlin Carlos Duss Hermanus van der Meyden	
Zofingen	Zur alten Kanzlei Stadtsaal	Walter Eglin Freie Gruppe	
Zug	Galerie Altstadt	Roland Guignard	
Zürich	Kunsthhaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Stadthaus Strauhof Galerie Beno Galerie Suzanne Bollag Gimpel & Hanover Galerie Galerie Daniel Keel Galerie Läubli Galerie Obere Zäune Galerie Orell Füssli Galerie Palette Rotapfel-Galerie Galerie Staffelei Galerie Walcheturm Galerie Henri Wenger Galerie Wolfsberg	Felix Vallotton Adolf Loos Schweizer Plakate 1964 Städtische Kunstkäufe 1964 Jeanne Sigg Bernd Berner Walter Leblanc. Mobilo-Statics Gottfried Honegger Paul Flora Johann Peter Flück Marianne von Werefkin Michael Ostwald Willy Suter – Walter Wächter Peter Meister Walter Grab Adolf Weber Kurt Pauletto Edgardo Ratti 1 c LIFE F. Zbinden – H. Waser – H. Clausen	10. April – 30. Mai 24. April – 13. Juni 1. April – 25. April 25. Januar – 24. April 7. April – 25. April 7. April – 1. Mai 2. April – 4. Mai 9. April – 12. Mai 9. März – 15. April 23. April – 22. Mai 23. März – 25. April 20. März – 17. April 24. April – 22. Mai 20. März – 22. April 24. April – 20. Mai 8. April – 4. Mai 3. April – 29. April 26. März – 24. April 1. April – 30. April 1. April – 1. Mai

Zürich Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Ständige Baumaterial- und Baumuster-Ausstellung
Talstraße 9, Börsenblock

ständig, Eintritt frei
8.30–12.30 und 13.30–18.30 Uhr
Samstag bis 17 Uhr