

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 57 (1970)
Heft: 6: Industriebauten

Rubrik: Ausstellungen

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Ausstellungen

Basel

MuBa 1970

Schweizer Mustermesse
11. bis 21. April

«Bigger and better» ist das alte Leitmotiv der Wirtschaft und damit auch der Basler Mustermesse; es gibt aber Augenblicke, in welchen man sich einmal die Frage stellen müßte: «Bigger or better?» Der Stolz der Messeleitung, den jährlichen Jahrmarkt nochmals gesteigert und nochmals einigen tausend Familien mehr geholfen zu haben, den Frühlingssonntag totzuschlagen, mutet nachgerade etwas altmodisch an. Müßte sie nicht ihre eigenen Bemühungen und die der Aussteller auf das Ziel einer fachlichen Information und höheren Markttransparenz ausrichten? Denn auf die Länge ist selbst für die bloßen Jahrmarktsumbumler der Jahrmarkt nicht mehr interessant genug.

Das Sehenswerteste an der Mustermesse sind immer die Besucher selbst. An den ersten warmen Tagen des Jahres zeigen sie, was sie sich für den kommenden Sommer als Garderobe ausgedacht haben, und wollen sehen, auf welche Ideen die anderen gekommen sind. Überwältigend ist dieses Jahr die Jugend: was unter 28 Jahren alt ist, das kleidet sich außerhalb der bürgerlichen Mode und tritt so als ein geschlossener Bevölkerungsteil der übrigen Besucherschaft gegenüber. Der Uniformcharakter der Kleidung schließt das Phantastische nicht aus, wobei die Markierung der Geschlechtszugehörigkeit vernachlässigt wird. Desinteressiert schlendern die Unisex-Paare durch eine Modeabteilung, die mit ihren traditionell drapierten Stoffen verblühende Weiblichkeit vorführt. Wo die jungen Leute ihren Chic herhaben, bleibt unerfindlich; die Schweizer Mode liefert ihn jedenfalls nicht.

Eine Überraschung bieten die Schuhe. Auf dem Gebiet der Fußbekleidung ist tatsächlich – im Gegensatz zur Abteilung Création – Neues kreiert worden. Die fröhliche Maskerade schlägt sich nieder in umständlich zu verschließenden Stiefeln, in Absätzen, wie sie Fußkranke tragen müssen, und in Patinierungen, die sonst nur sehr alte, vom Großvater in England gekaufte und jahrelang auf der Jagd benutzte Schuhe erreicht haben.

Mißtrauisch nähern wir uns immer der Uhrenabteilung, wird uns dort doch Jahr für Jahr die dünnste Uhr und die kleinste Uhr, die am dicksten mit Diamanten bestrichene Uhr, die teuerste Uhr, die blödeste Uhr, die kitschigste Uhr und die durchschnittlichste Uhr vorgesetzt. Zwar fehlen diese Modelle auch heuer nicht, jedoch liegen sie eindeutig abseits vom Strom. Die moderne Armbanduhr braucht weder klein noch dünn zu sein; als auffallender, von Pop-Farben, Space-Fiction und Leistungssport inspiriertes Gebilde zielt sie unseren Unterarm wie das Kraftband der zwanziger Jahre. Daß dabei auch Eintagsfliegen nicht fehlen wie etwa die Mondstein-Uhr – was tut's auf diesem Gebiet? Hat sich doch selbst die einst von Mangiarotti gezeichnete Tischuhr von einer Kugel in einen Fußball oder nach Wunsch in einen von drei Golfstöcken gehaltenen Golfball verwandelt ...

Doch was soll dieser Aufenthalt im frivolen Gebiet der Mode? Besser stünde uns wohl die Beschäftigung mit den ewigen Werten der Baukunst an. So überqueren wir den Messeplatz, nicht ohne zu bemerken, daß der schwebende Sandoz-Pavillon (siehe *werk* Nr. 5, S. 291) diesem sonst so verblasenen Platzraum einen festen und notwendigen Halt gibt. Das führt uns zu Träumereien bezüglich überdeckter Straßenräume, ein Lieblingsgedanke des Schreibenden, der in diesem Artikel durchaus fehl am Ort ist. Drum hinein in das Suter- & Suter-Gehäuse, in dessen Obergeschossen jetzt die Baumesse untergebracht ist. Nicht zur Zufriedenheit aller: die Kritik der «Neuen Zürcher Zeitung» war so heftig, daß die Messeleitung sie wohl kaum ignorieren kann. In der Tat ist die Anordnung etwas merkwürdig; das für schwere Ausstellungsgegenstände eingerichtete Parterre beherbergt vergleichsweise spielerische Stände, während sich die Bauindustrie in den Obergeschossen Gewichtsbeschränkungen unterwerfen muß.

Manche Nachbarschaften sind recht seltsam; jedoch wird sich eine für alle Bedürfnisse dienliche Zuordnung der Stände kaum finden lassen. Ein alter Vorwurf der Baufachleute ist es, daß die Kücheneinrichtung nicht zur Baumesse zählt; andere Aussteller aber loben gerade, daß die Küchen bei den mehr weiblichen Ausstellungsthemen wie Möbel, Spielsachen, Mode und Nahrungsmittel untergebracht sind.

Dieses Jahr empfängt die Baumesse uns zwar nicht geradezu mit dem roten Büchlein, aber doch mit dem Gesamtthema «Zivilschutz». Das Bundesamt für Zivilschutz hat einen eigenen Stand, an welchem es die Broschüre Nr. 1950.01 d verteilt. Darin wird unter anderem folgendes festgestellt: «Die Zivilbevölkerung hat sich weitgehend an die politische Hochspannung gewöhnt und ist dagegen in gewissem Sinne immun geworden.» – Welche anderen Bevölkerungen weist denn die Schweiz sonst noch auf?

Leicht frustriert von dieser Themenstellung verlassen wir den Ort der Handlung. Gerne hätten wir noch einen Blick in den Sandoz-Pavillon oder in die Darbietung der Geigy geworfen. Jedoch weigern wir uns, hinter Warteschlangen Aufstellung zu nehmen, obwohl auch dieses eine gute Vorübung für den Ernstfall wäre. So bleiben wir dem Leser darüber Rechenschaft schuldig, was sich unter dem Luftkissendach verbirgt. Es geht auch so.

L. B.

Basler Kunstchronik

Das *Kupferstichkabinett* stellte im Zwischengeschloß des Kunstmuseums (11. April bis 19. Mai) den 1938 in Sachsen geborenen Zeichner Georg Kern, alias Baselitz, vor. Dem Katalog zu den 117 Nummern sind Baselitz-Worte aus dem «Pandämonium» II (1962), einem mit Schönebeck zusammen verfaßten Manifest, vangeschickt: «... Wie wir in hybrider Teigphantastik uns nicht verlieren. Noch sind unsere Freunde verstorben ... Erkennt eine Familie, die in Sachsen zwischen Eutern der Hirschkühe hustet, ohne innere Hilfe nötig zu haben ...»

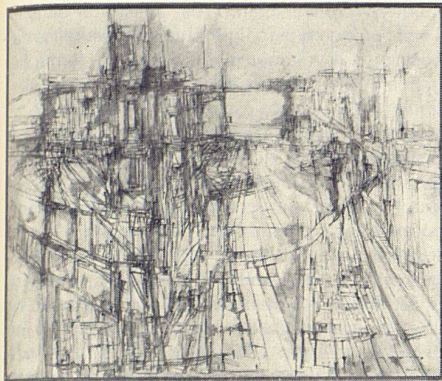
Baselitz, der alles Geschriebene für «Schweinererei» hält und trotzdem schreibt, zeichnet auch so, wie er schreibt, und legt viel Wert auf geschriebene Bildtitel. «Blutleuchte» heißt es da und



1

«Nachtstock» und «Peitschenfrau» und «Sucht Halt» und «Drei Streifen Kühe» und «Ein Hund aufwärts». Oft kommen Kreuze vor auf wellig-anthropomorphen Hügeln, und oft verbreiten auf Packpapier gesudelte Landschaften und Tierkadaver miese Düfte. Das Beste neben vielen pervertierten Mutterdarstellungen, gepfählten Leibern und aufgeschlitzten Fleischmassen ist ein penetranter Hauch von Gartenlaube, Küchenliederstimmung, Gründerzeit. Das vermischt sich mit gestocktem Blut und wird angereichert durch modriges Grün, durch Röteln, gelb gehöhntes Blau, durch barocke Lavierungen über schmieriger Kohle. Deutschum von Bismarckschen Gnaden-Wandersmann, Jäger und Hans im Glück – wird verkappt angetönt. Die deutsche Eiche, die knorrige, steht über biologischen Trümmern. Ein expressiver dicker Zeichenstrich von klinischer Brisanz verdichtet sich auf den gehaltvollsten Blättern zu klebrigen Knäueln: zum pessimistischen Rückblick auf ein geographisch und zeitlich begrenztes Volkstum, das es hier – unserer Meinung zufolge – zu bewältigen gilt. Eine andere Interpretationsmöglichkeit läßt die «National-Zeitung» zu, wo es heißt: «Bei manchen Figuren denkt man an Versuche in einem neuen Realismus, der im 'Hirten', im einfachen Menschen einen Gesundbrunnen, einen 'neuen Typ' zu finden hofft.»

Die *Basler Kunsthalle* hat vom Musée d'Art moderne in Paris eine repräsentative Auswahl des Œuvre von Maria Elena Vieira da Silva übernommen (18. April bis 18. Mai) und damit süffisante Urteile und Hinweise auf die «Ecole de Paris» provoziert. Selbst im Katalogvorwort von P.F. Althaus lief das Unternehmen unter «Endphase eines Entwicklungsabschnittes», und in der «National-Zeitung» gab man sich schon anlässlich des Pariser Starts jovial mit der Alliteration «Visionäre Waben». Das hatte seine Gründe. – Vieira da Silvas ruhiger Lebenslinie entspricht ein ebenso gradlinig sich entwickelndes künstlerisches Schaffen, das sich *einmal* nach einer biologischen Stufe in der modernen französischen Malerei ausrichtete und seither in Meisterwerken zu verfolgen ist. Die 1908 in Lissabon geborene Künstlerin begab sich als Zwanzigjährige nach Paris und fand



dort sogleich den Ausgangspunkt und die Erfüllung: Bonnard, Léger, Bissière. Was sie in deren Werk aufgearbeitet vorfand, das war die Tradition der französischen Malerei – Klassizismus, Impressionismus und Kubismus. Ihr ganzes Engagement scheint der Rezeption dieser grandiosen Vergangenheit gegolten zu haben. Und diese Vergangenheit hat sie zusammengestrichen auf ein persönliches, rein ästhetisches Rezept – das allerdings eines Poussin, Lorrain oder Seurat würdig ist. Denn wie kein zweiter Vertreter der «Zweiten Ecole de Paris» verstand sie es, mit den sparsamsten Mitteln immer neue Veduten zu kreieren. Veduten deshalb, weil die Bilder der naturalisierten Französin immer Landschaften, Intérieurs, Städtebilder geblieben sind: mit Hilfe der Zentralperspektive organisiert, durch ein feingliedriges Koordinatennetz zum Vibrieren gebracht, durch den Gegensatz von «tonig» und «farbig» verspannt, von «scharf» und «unscharf» auf imaginäre Gründe zuführend.

Es sind in Wirklichkeit die Früchte einer traumwandlerischen Beherrschung bildmännlicher Gesetze, die uns da als «Rome» (1969), «Mémoire» (1966/67) oder «Forêt bleue» (1963) beeindruckten. Schwache Tonmodulationen von Grau zu Grau-Braun sind konsequent genug eingesetzt und durch reine Farbtupfer aus dem Sonnenspektrum gegliedert. Doch nicht nur dank dem Kolorit, sondern auch in der Handhabung der zeichnerischen Konstruktion wird sicher zu wechselnden Stimmungen beigetragen, so daß die Titel der einzelnen Landschaftserfindungen schließlich konkret faßbar werden und man nicht mehr weiß, ob Titel oder Bildeinfälle zuerst waren. Es erübrigt sich, darüber zu diskutieren, was Vieira da Silvas Beitrag zur Gegenwart sei. Die Welt, in der sie sich bewegt, weiß sie erschöpfend und präzise darzustellen ... Und diese Welt ist schön und friedlich. Sogar den Schattenseiten unseres Daseins kann die Malerin ihren entwarfenden Raster aufzwingen: so in «Le Désastre» («La Guerre») von 1942.

Picasso erschien in einer berückenden Ausstellung der *Galerie Beyeler* (30. März bis 20. Mai) wieder einmal in einem ganz neuen Licht. Eine in sich geschlossene Auswahl von bemalten Linos, zwischen 1959 und 1969 entstanden, bereichert durch frühere Bronzen und einen handgewebenen Teppich, verführen zu weiterer Auseinandersetzung mit dem ewig jungen Künstler, dem es ein halbes Jahrhundert über gegeben war, immer wieder zu überraschen. Erwähnenswert ist allein schon Picassos Handhabung der Linolschnitt-

Technik. Manchmal behandelt er das Linoleum wie im Tiefdruckverfahren und zeichnet direkt mit dem Hohleisen; manchmal bleibt er beim Linolschnitt als Hochdruck, skizziert auf die Platte und läßt seinen Strich als Steg stehen. Um das Negativ des traditionellen Abdrucks in ein positives und weicherer Bild zu verwandeln, «erfand Picasso das Einfärben mit Weiß», wie es uns im Ausstellungskatalog geschildert wird: «Der Abzug ergibt ein vollkommen weiß gedrucktes Blatt. Nicht abgedruckt sind einzig die Ränder und die vertieften Stellen. Nun streicht Picasso mit breitem Pinsel über alles eine Tuschlavierung, die über das Motiv hinausgeht und es einrahmt. Die aufgetragene Tusche färbt beim Abdruck nur jene Linien und Flächen dunkel, die nicht weiß überdeckt worden sind. Schließlich wäscht der Künstler in seiner Badewanne die Tusche, die nicht aufgesogen worden ist, mit Wasser ab ... Manchmal vollendet er das Blatt noch mit Gouache-Malerei.» In einer unglaublichen Vielfalt erstet auf solchen Blättern Picassos Welt in alter Frische. Noch einmal gelingt es ihm, die alten Anliegen der abendländischen Kunst zu beleben: Das Porträt, das Selbstbildnis, Bukolisches, Stierkampf, die Welt des fahrenden Volkes, der Tanz, die Frau, das Stilleben, das Familienbild. Anklänge an archaisches Griechentum, an Ethnographisches, an große Spanier und Franzosen – Velázquez, Goya, Degas und sogar Matisse – faszinieren als bewußte Rückgriffe in die Kulturgeschichte und als Neufassungen großer Ideen. Dabei erlaubt die ungewöhnliche Technik maßvolle Beschränkung auf ausdrucksstarke Arabesken, wie im «Picador et torero» von 1959–1964, oder isolierte Embleme, wie in «Faune et chèvres» von 1963.

Franz Fedier demonstrierte in der *Galerie d'Art moderne* (21. März bis 19. Mai), wie mit Farbe und farbiger Form Bewegungsabläufe simuliert und Raum geschaffen werden können; wie sich Farben und Formen zu selbständigen Ausdrucks-

- 1 Georg Baselitz, Antonin Artaud, 1962. Kugelschreiber
- 2 Vieira da Silva, Les grandes constructions, 1956
- 3 Pablo Picasso, Picador et torero, 1959/60/64

mitteln verarbeiten lassen und wie sich innerhalb eines Rahmens eigene Gesetzmäßigkeiten kreieren lassen. Fast spielerisch scheint er seine Mittel zu beherrschen: die einfachen stereometrischen Figuren und die glasklaren Farbtöne. Zu immer neuen formalistischen Überraschungen ballt er sie zusammen. In klirrenden Rhythmen durchdringen sich die einzelnen Gestaltungselemente in den meist großen Tafeln, steigern sie sich gegenseitig oder bekämpfen einander. Dabei bedient sich der Leiter der Malklasse an der Allgemeinen Gewerbeschule nicht nur der Leinwand. Er überspringt die hergebrachten Gattungsgrenzen zwischen Malerei und Plastik, indem er durchbrochene Holzrohre («Farbrollen») bemalt und als bewegliches architektonisches Element einsetzt oder indem er durch übereinandergelagerte Malfächen Reliefs schafft. Mit Kreisformaten oder Kreisen auf Quadraten, durchwirkt von eigenwertigen Farbbahnen, schafft er Bewegungen und Gegenbewegungen. In manchen Werken werden dominierende Abläufe in Stafformen aufgeschnitten, so daß verschiedene Spannungsfelder gleichzeitig die Aufmerksamkeit des Betrachters erfordern. – Das führt zu beinahe musikalischen Eindrücken, zu schrillen Dissonanzen, was bei der «National-Zeitung» zu einem zwiespältigen Echo führte: «Die Farbigkeit, die hell und heiter, beim ersten Blick aber wie klinisch und ein wenig steril wirkt, eine Farbigkeit, die am Kreuzpunkt von popiger, graphischer und malerischer Kunst steht, wird um so beziehungsreicher, je eingehender man sich mit ihr befaßt; auch sie beweist, daß der Künstler weder sich selbst noch seinem Publikum etwas vorzumachen sucht.»

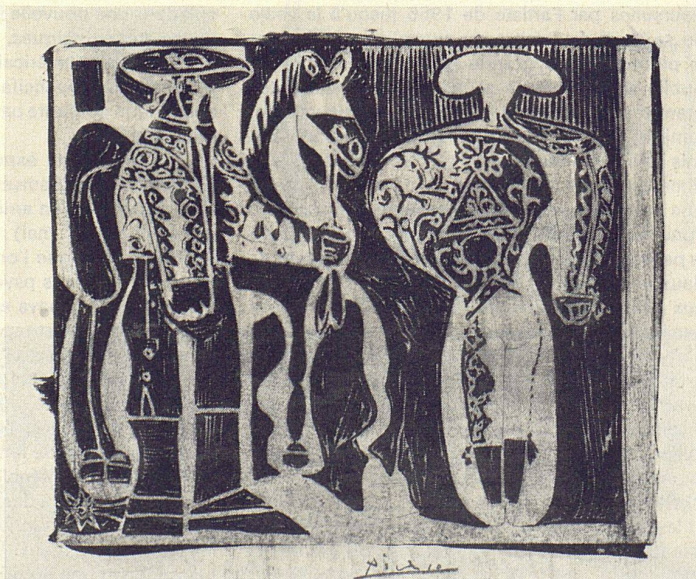
Werner Jehle

Genève

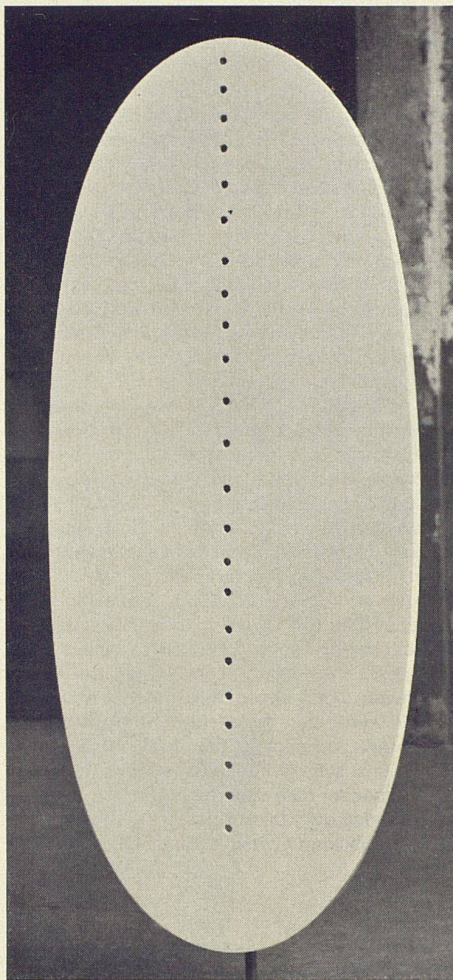
Lucio Fontana

Galerie Bonnier
du 19 mars au 19 mai

La *Galerie a réuni* une trentaine d'œuvres: peintures, eaux-fortes, lithographies et sculptures en un ensemble d'une précieuse qualité où se



3



1

1 Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1967. Bois laqué rose

2

2 André Ramseyer, *Estuaire*, 1968. Marbre noir

retrouvaient différents témoignages des travaux poursuivis par l'artiste de 1955 jusqu'à la veille de sa mort. Le maître du spatialisme italien fut le pionnier d'une grande idée lorsqu'en 1946 il publia son manifeste prônant la synthèse intégrant tous les éléments physiques: couleurs, son, lumière, mouvement, espace dans une unité à la fois idéale et matérielle qui renfermerait les quatre dimensions de l'existence. Son œuvre n'atteint que partiellement ces buts ambitieux mais reste l'une des plus fortes de son temps par la rigueur de la pensée. On a revu avec intérêt les concepts spatiaux dans lesquels l'artiste a recours tour à tour aux pâtes lourdes, argentées ou dorées, animées par les reliefs et les perforations, les lacerations d'une élégante précision tracées d'un fil aigu sur la toile blanche et les constructions sur deux plans avec couleurs contrastées de la dernière période inspirée des explosions atomiques. On a particulièrement remarqué quatre panneaux de bois laqué, grands ovales tous identiques pour la dimension, mais différents quant à la couleur unie et le dessin pointillé des perforations qui présentaient un aspect très épuré du style du peintre.

G. Px.

Lausanne

Chronique lausannoise

Des figures symboliques gauchement tracées dans les grottes de la préhistoire jusqu'aux bandes dessinées et aux panneaux de signalisation routière d'aujourd'hui, c'est toute l'histoire de l'humanité qui peut être évoquée en abrégé, mais avec quelle éloquence à travers l'écriture et les signes qui en caractérisent les différents aspects! C'est ce qu'a parfaitement démontré l'Unesco avec l'exposition itinérante «L'Art de l'écriture» qui du 24 avril au 24 mai, en cinquante panneaux judicieusement conçus, a occupé la salle du *Musée des Arts décoratifs de la Ville de Lausanne*. Véhicule de la pensée et du langage, l'écriture est liée à la vie intérieure de l'homme auquel elle permet de s'exprimer dans l'espace et dans le temps, tout comme l'art auquel elle s'identifie. Facteur social et économique, moyen de communication entre les hommes et à l'origine avec les puissances divines surtout, elle a de tout temps été aussi le témoignage d'un souci esthétique, qu'idéographique tout d'abord, elle ait eu recours à l'image, ou que plus tard elle ait adopté le signe abstrait. Signes élémentaires des premiers âges, symboles, pictogrammes, hiéroglyphes, lettres cunéiformes des premiers alphabets, cursives araméennes, hébraïques ou islamique, caractères et calligraphies chinois ou japonais tout comme les diverses formes d'écriture occidentale ont toujours été étroitement liés au dessin auquel il lui arrive aussi communément de s'associer. Ce rapport entre le dessin, la composition, l'esthétique de l'image ou du graphisme se retrouve partout et aux âges les plus différents, qu'il s'agisse des manuscrits persans ou cambodgiens, des enluminures du Moyen Age, des stèles étrusques, des panneaux japonais, de certaines peintures de Braque et de tant d'autres, ou simplement de nos innombrables imprimés. L'écriture en tant qu'art et l'art en tant qu'écriture sont deux des cinquante chapitres de cette exposition et soulignent bien à nos yeux cette interdépendance et cette commune aspiration à la beauté expressive, particulièrement bien perçue par la sensibilité moderne qui découvre des sonorités poétiques fort diverses soit dans une nouvelle façon de considérer les reliques archéologiques, par exemple, soit comme le fit le pop art américain, en réutilisant à ses fins la production publicitaire et ce produit de consommation courante par excellence qu'est le journal.

La précédente exposition du sculpteur neuchâtelois André Ramseyer à Lausanne remonte à bien des années en arrière et il a fallu celle-ci (du 25 avril au 14 mai) proposée par la *Galerie l'Entracte* pour que l'on se rende compte à quel point les distances psychologiques sont longues dans notre petit pays et tout ce que nous y perdons. Il est en effet regrettable que le public lausannois ait si rarement l'occasion de se familiariser avec l'œuvre d'un sculpteur qui compte parmi les plus importants de Suisse romande. Avec une vingtaine de pièces, l'artiste a présenté un ensemble imposant de tenue et de qualité où s'affirmait, dans une agréable diversité, une vraie personnalité. Au cours des dix dernières années, l'art de Ramseyer a beaucoup mûri et s'est affiné dans l'inspiration en même temps qu'il acquérait une puissance et une autorité dans la forme qui le si-

tuent au premier plan. C'est aussi vrai dans un Torse, unique œuvre figurative, où l'heureuse disposition des volumes pleins s'allie à la ferme élégance des lignes, que dans les créations de plastique pure qui font l'essentiel de sa démarche depuis plus de quinze ans. Dans le bronze, le marbre, l'albâtre, il dégage des formes d'une grande rigueur dans leur souplesse apparente, que l'on sent longuement méditées et où se reconnaît finalement, délivré de toute influence extérieure, un monde formel intime avec ses rythmes propres et ses pulsions originales. Ramseyer reste fidèle aux belles matières qu'il sait mettre en valeur et dans lesquelles il taille des volumes tout juste assez épais pour cerner les formes vides qu'il dessine dans l'espace, et c'est une nouvelle réalité concrète bien vivante qu'il nous propose avec chacune de ses sculptures.

G. Px.



2

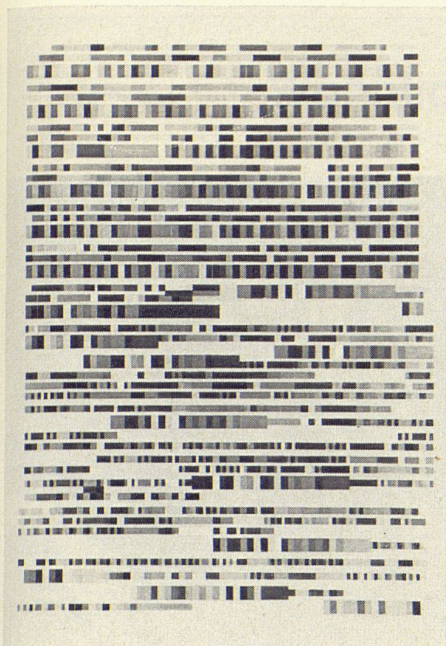
Luzern

Robert Strübin

Kunstmuseum

12. April bis 17. Mai

Strübin wurde 1897 in Basel geboren. Vorerst machte er eine kaufmännische Lehre, um danach an den Konservatorien in Basel und Lausanne als Pianist und Organist ausgebildet zu werden. Krankheitshalber mußte er die professionelle Musikertätigkeit nach einigen Jahren aufgeben. Die Malerei, anfänglich als Surrogat, drang in den Vordergrund. Vorerst waren es Karikaturen, ab 1934 Architektonisches, nach 1940 begann er Rosetten zu malen, vor 1958 war es die reine Farbe und die reine Form, mit denen er sich auseinandersetzte. Ende der fünfziger Jahre hebt das an, was sein Œuvre besonders interessant macht: die chromatischen Partituren. 1964 fand die erste und zugleich die letzte Einzelausstellung zu seiner Lebzeit (er starb vor fünf Jahren) in einer Basler Galerie statt. Diese Ausstellung wurde, wie man aus verschiedenen Briefen Schriften und Notizen, die im Katalog der Luzerner Ausstellung zu finden sind, mehr (aus Ehrerbietung und aus Pflichtschuldigkeit) der überragenden Persönlichkeit als dem malerischen Werk Strübins gewidmet. Die Bedeutung seiner Malereien wurde erst



durch die Werkschau in einer Kölner Galerie 1969 offensichtlich. In diesem Zusammenhang spricht Georg Jappe von der «Frankfurter Allgemeinen» von einer «hochinteressanten Entdeckung». Jetzt doppelte J. Ch. Ammann, der Konservator des Kunstmuseums Luzern, nach und richtete die erste Retrospektive auf Schweizer Boden ein.

Strübins Gesamtwerk ist nicht sehr groß, der Katalog zur Luzerner Ausstellung verzeichnet 345 Arbeiten. Die ersten bemerkenswerten Bilder sind aus dem Jahre 1934: bauwerkliche Kompositionen. Sie wechseln noch unsicher zwischen rein Formal-Abstraktem und Gegenständlich-Anekdotischem. Die Komposition «August 1934» weist im Vordergrund fast naiv gemalte, wirklichkeitstreu abbildende Häuserzeilen auf, durch die eine perspektivisch konstruierte Straße zieht. Die Häuser des Hintergrundes sind nicht mehr als solche erkennbar; das Gegenständliche wird unwesentlich, rhythmisierte Farbstreifen in einem dunklen Grundton korrespondieren fast dissonant mit einem hellen, von oben gegen die Bildmitte stoßenden Streifen. Dieses Bild, eines der

besten des Frühwerkes, ist von stark suggestiver Emanation und gemahnt vom Literarischen her an utopisch-kafkaeske Schilderungen von menschenleeren und unheimlichen Lemurenstädten.

Die Rosettengebilde ab 1938 sind die zeitlich folgenden Bilder. Durch ihre transparente Schönheit und feinziselierte Genauigkeit lassen sie vorerst auf ornamentales Kunstgewerbe schließen. Aber sie sind mehr. Bei intensiver Auseinandersetzung ist das Erkennen der mathematisch-gesetzmäßigen Grundstruktur, auf der diese Bilder beruhen, möglich. Es ist wahrscheinlich, daß Strübin als Musiker mit der mystisch-kosmischen Zahlenlehre der Pythagoreer bekannt war und daß er bei diesen Rosetten sein Wissen direkt investierte.

Nach einer gänzlich abstrakten Phase, die durch experimentierendes Erweitern seiner farblichen und formalen Möglichkeit gekennzeichnet ist, kommt Strübin ab 1958 mit den chromatischen Partituren zu dem, was die Katalogworte Ammanns – er spricht von einer Entdeckung ersten Ranges der Schweizer Kunst dieses Jahrhunderts – rechtfertigt. Strübin setzte Musik von Bach, Chopin, H. W. Henze und anderen in Farbe um; dies nicht auf irgendeine programmatisch-aleatorische Weise (wie die Boogie-Woogie-Bilder des späten Mondrian), sondern gesetzmäßig nach mathematischen Gesichtspunkten. Er ordnete jedem der zwölf Halbtöne und ihren enharmonischen Varianten eine bestimmte Farbe bei, *c* ist beispielsweise weiß, *d* grasgrün und *e* cognacbraun. Die Notenlänge bezeichnet er durch die Länge der Rechtecke, die den musikalischen Tönen entsprechend farbig ausgemalt sind. Für Strübin war es jederzeit möglich, die Musik direkt von seinen Bildern zu spielen. Nur ist dieser Aspekt seiner chromatischen Partituren unwesentlich. Denn es geht ja nicht darum, daß er das begriffliche Zeichensystem der Töne (*c-h*) in ein anderes Zeichensystem transponierte, sondern darum, daß er Töne nach subjektiv-empfindungsmäßigen (synästhetischen) Gesichtspunkten in Farbe umwandelte (die aber in der analogen Bezogenheit zur Abfolge der Musik objektiv-gesetzmäßig ist), also seine Empfindungen künstlerisch visualisierte. Mit diesen Malereien, die Subjektives mit Objektiv-Begrifflichem verbinden, ist Strübin mit den heutigen Konzept-Künstlern eng verwandt, die im Prinzip nach dem gleichen Schema vorgehen.

Theo Kneubühler

Spreitenbach

Zehn Plastiker aus Deutschland

Shopping Center
6. April bis 2. Mai

Kunst in der Fabrik, Kunst im Shopping Center, Helgeli in den Büros – der generell lobenswerten Aktivität, die sich hier zeigt, liegen verschiedene Motive zugrunde. Schaffung eines optischen Klimas, das sich – nebenbei – auch angeblich für die Arbeitsresultate gut auswirkt; Zucker in die bedrückende Atmosphäre des Alltags; Flucht ins Idyll wenigstens für Augenblicke; Ehrensache – das heißt geistiges Alibi, das zugleich als status-symbolische Haltung wirtschaftlicher Unternehmungen wirkt. Der Budgetposten Public Relations wird in der Meinung erhöht, daß der ausgelegte Betrag als Aureole auf unterschwelligem Weg wieder hereinkommt. Man sieht: man kann optimistisch kunstpädagogisch dafür sein. Man kann aber auch rauer denken und die genannten Aktivitäten für irgendwelche Mittel zum wirtschaftlichen Zweck halten.

Ergo stellen wir die Argumentation des Spreitenbacher Shopping Center lieber nicht zur Diskussion (sie könnte deprimierend ausfallen), sondern fragen nur, wie die Sache, für die Eugen Gomringer verantwortlich zeichnete, verwirklicht worden ist.

Gezeigt wurden die Arbeiten der zehn jüngeren deutschen Plastiker nach dem System der Streuung oder einer halben Konzentration. Dadurch erhielt jedes einzelne Werk den Akzent einer dekorativen Funktion in verschiedenen Warenmilieus. Der Käufer, zu dessen allgemeiner, nicht-geschäftlicher Stimulierung das Ganze gemacht war, ist vermutlich nur peripherisch erreicht worden. Mit einer Integration in einen partiellen Prozeß – den des Verkaufs – hat es nichts zu tun. Der Besucher gleitet am Werk vorbei.

Die dargebotenen oder, wenn man will ausgestellten Plastiken entsprechen dem heute Üblichen, und auch mit den heute üblichen hochgestochenen Worten und Begriffen versuchte Gomringer im gut illustrierten Katalog die Dinge mund-, denk- oder sehgerecht zu machen. H. C.

St. Gallen

Das Museum in der Fabrik

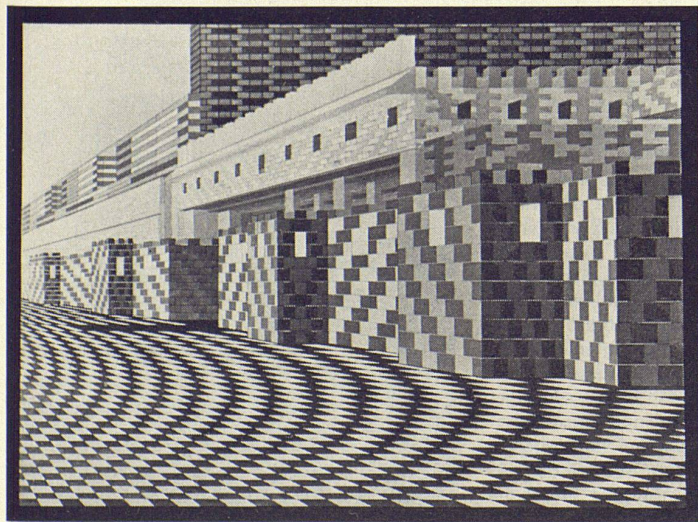
Kunstmuseum
18. April bis 31. Mai

Die Ausstellung vermittelt einen Einblick in die Tätigkeit der Peter-Stuyvesant-Stiftung. Die Idee ihres Präsidenten, Alexander Orloff, war es, zeitgenössische Kunstwerke in den Fabrikhallen der holländischen Tabakfirma aufzustellen, um die Werk tätigen mit ihren neuartigen Formen in Berührung zu bringen und so den Alltag von Bevölkerungsschichten zu bereichern, die sich sonst mit moderner Kunst kaum auseinandersetzen würden.

1 Robert Strübin, Musikbild, J. S. Bach, Prélude et Fugue mineur, 17. April 1958

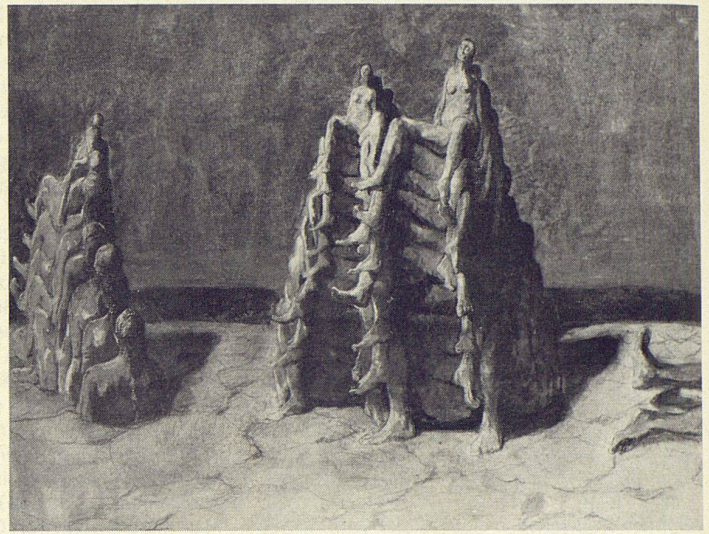
2 Robert Strübin, Bauwerkliche Komposition, 1934

Photos: 1, 2 P. B. Stähli, Luzern





1



2

Das sehr umfangreiche Kunstgut, das zu diesem Zweck erworben wurde, wird in knapper Auswahl gezeigt. Eine Orientierung über den künstlerischen Rang der gesamten Sammlung ist nicht beabsichtigt. Die ausgestellten Werke dokumentieren lediglich, daß Künstler aus der ganzen Welt beigezogen wurden, wobei auch die Schweiz vertreten ist, mit Malereien von Jean Baier, Max Bill, Carl Bucher, Camille Graeser, Richard P. Lohse, Urs Lüthi, Bruno Müller, Willi Müller-Brittnau, Rolf Weber und Roland Werro.

Absicht ist es vielmehr, die Verbindung von Kunst und Fabrik aufzuzeigen, was dem Graphiker Wim Crouwel, Amsterdam, hervorragend gelang. Photowände vermitteln den optischen Kontrast, und die akustische Kulisse wird durch eine konkrete Musik, die Pierre Schaeffer in Zusammenarbeit mit Philippe Carson schuf, assoziiert.

Mit der Veranstaltung will Anregung geboten werden zu ähnlichen Unternehmungen, wie sie auch in der Schweiz bereits angestrebt werden. St. Gallen hat als Gegenstück die Hochschule aufzuweisen, wo ebenfalls zeitgenössische Kunst in bedeutendem Umfang in den Alltag einbezogen wurde.

R. H.

Winterthur

Heinrich Bruppacher – Robert Lienhard – Hans Ulrich Saas

Kunstmuseum
22. März bis 10. Mai

Die drei Winterthurer Künstler, die Arbeiten aus dem vergangenen Jahrzehnt zeigen, nehmen Anregungen aus den neueren internationalen Kunstbewegungen der Zwischen- und Nachkriegszeit, ohne sich auf die jüngsten Experimente

der sechziger Jahre einzulassen, welche die traditionelle Auffassung vom Kunstwerk grundsätzlich in Frage stellen.

Die farbige Graphik von Hans Ulrich Saas, der 1916 geboren wurde, beschwört eine traumhafte Welt des Scheins aus tieferen Schichten unseres Bewußtseins: gespenstische und trotzdem heitere Schreckgestalten, harmonische Wesen in tanzender Bewegung und geheimnisvolle Zeichen. Aus den sich überschneidenden, schwingenden Liniengebärden, die sich von einer farblich klangvollen Fläche abheben, entwickelt er einen arabeskenhaften Stil, der kleeblattartige und kubistische Bezüge eigenständig verarbeitet. In den Temperamalereien auf Chinapapier, die 1967 einsetzen, drängen sich allmählich surreale Motive vor. Die Fabelgestalten nehmen körperhafte Gestalt an und täuschen stoffliche Illusion vor. Durch mehrmalige Überarbeitung verwischt Saas zarte Farbklänge zu einem dumpfen, fahlen Kolorit. 1969 bricht die surreale Ausdrucksweise plötzlich mit voller Macht durch in einer Welt, wo alles sich in dumpfes Fleisch verwandelt: Erde, Gestein und pflanzenhafte Formen. Der Mensch selbst als lemurenhaftes, versteinertes oder von automatischen Kräften bewegtes Unwesen bevölkert die trostlose Welt, wird Richter und Wächter einer sinnlosen Ordnung. Dieser verspätete Surrealismus wirkt gewaltsam, ist zu sehr losgelöst von der zeitgeschichtlichen Bedingtheit und gibt sich in seinem Anliegen moralisch.

Heinrich Bruppacher, 1930 geboren, löst sich zunächst von einem asketisch geprägten kubisch-geometrischen Spätstil. Die Wirkung seiner monochromen Bilder, die er in den frühen sechziger Jahren malt, beruht nicht nur auf dem lyrisch empfundenen, durch feine Nuancen bereicherten Farbklang, sondern auch auf der Struktur der verputzartig aufgespachtelten Farbmasse. Indem die Farbe den Grautönen weicht, wird der Tastwert

1
«Das Museum in der Fabrik.» Blick in den Aufenthaltsraum der Firma Peter Stuyvesant
2
Hans Ulrich Saas, Reläche
3
Heinrich Bruppacher, Blues

Photos: 2, 3 Michael Speich, Winterthur



3

der Materie deutlicher spürbar. Gleichzeitig ritzt er in die mauerartige Farbfläche allerlei absurde, infantile Figürchen, die aggressiv und zugleich humorvoll-hintergründig eine irrationale Innenwelt voller Poesie aufzeigen. Seine zeichnerische Begabung entfaltet sich in den Tuschen, Ölkreiden und Gouachen zur Meisterschaft. Wie bei Dubuffet, dessen Einflüsse er souverän verarbeitet, wird für ihn das Handschriftliche zum wichtigsten Anliegen. Mit der Collage, welche die bildnerischen Mittel der tastbaren Materie, der Farbe und der zeichnerischen Improvisation vereinigt, erreicht Bruppacher einen Höhepunkt in seinem künstlerischen Schaffen.

Der 1919 geborene Bildhauer Lienhard, der den traditionellen Bronze- und Gipsguss bevorzugt, geht aus von den wuchtigen Formen archaischer Kunst. Ursprünglich sich mit blockhaften Formen architektonischen Charakters befassend, fesseln ihn mehr und mehr organische Wachstumsformen, die er im Reich der niederen Lebewesen und deren toten Behausungen vorfindet. Obwohl die stark abstrahierende Umsetzung seinen Plastiken einen Anflug ins Phantastische verleiht, stellen sie stets eine urweltliche Ordnung vor, die, über allen intellektuellen Zweifel erhaben, im verborgenen unser Dasein bestimmt. Aus der Wechselwirkung von konvexen Außenformen und konkaven Hohlformen entsteht ein kompliziertes System von Raumdurchdringungen, wobei geschlossene und offene Formen, weiche Rundungen und harte Kanten einander entgegengesetzt werden. Die vielfältigen Teilformen mit ihrer reichen Oberflächenstruktur ordnen sich entweder um eine Kern- oder Achsenzone oder reihen sich in der Fläche additiv aneinander. Lienhard strebt nicht nach absoluter Ausgeglichenheit, sondern stellt den Reichtum organischer Lebendigkeit dar, welcher gelegentlich die formale Klarheit einschränkt.

Helmut Kruschwitz



4
Robert Lienhard, Alufloor
5
Kreuz mit den Symbolen der vier Evangelisten. Anfang 11. Jahrhundert. Wandmalerei

Photo: 5 Walter Dräyer, Zürich

Zürich

Faras – Christliche Fresken aus Nubien

Kunsthau
6. März bis 3. Mai

Die Ausstellung koptischer Kunst im Kunsthau, November/Januar 1963/64, enthielt einige wenige Beispiele der kurz vorher zutage getretenen nubisch-christlichen Fresken. Diesmal stehen sie mit einer großen Gruppe im Mittelpunkt der Veranstaltung, die durch Architekturteile und Beispiele von Gefäßen aus der gleichen Fundstätte ergänzt wird. Man erinnert sich daran, daß die aufsehenerregenden Entdeckungen von Faras kurz vor der Unterwasserersetzung des Gebietes gemacht wurden, dem auch die Monumentalplastiken von Abu Simbel zugehören. Ein Beispiel, wie unter dem Druck der Industrialisierung die archäologische Wissenschaft zu außergewöhnlichen Leistungen veranlaßt wird. Das Material ist nicht nur künstlerisch von großem Interesse. Auch das Geschichtliche – Zeugnisse der frühen Ausbreitung des Christentums bis ins mittlere Afrika –, die Verteilung der Ausgrabungsarbeiten unter verschiedene Nationen, unter denen den Polen der Hauptteil zufiel, die Technik der Abnahme von den Wänden, die sorgfältige, raffinierte, nicht über das Original hinausgehende Restaurierung und Sicherung, schließlich auch die Verteilung der Bestände unter die Museen von Khartoum und Warschau erregt unsere Aufmerksamkeit. Mit Plänen und Photos der verschiedenen Stadien der Arbeitsvorgänge wird ein Bild der Abläufe vermittelt, das Licht auf die Phantasie der Archäologen wirft. Alle diese Faktoren spielen beim Besuch der Ausstellung zusammen.

Die Fresken stammen aus der Zeitspanne vom 8. bis 11. Jahrhundert. Stabil in der stilistischen und hieratischen Haltung, wenn auch dem Laien Abstufungen erkennbar werden. Losgelöst vom Kunsthistorischen, bieten sich starke, rein künstlerische Gehalte. Ausstrahlung der Großformate in Sicherheit und Selbstbewußtsein, Vertiefung in die Darstellung der flächenhaften menschlichen Gestalt, sensible, fast möchte man sagen: zarte Behandlung der gesamten Farbtonung, in Grenzen ausgesprochene Individualisierung der Köpfe, Entwicklung eines hierarchischen, gebundenen Realismus, der sich ohne weiteres neben Gleichzeitigem in Europa sehen lassen kann. Auch hier die Feststellung, in welchem Maß der christliche Gedanke und seine praktischen Institutionen kunstbildend gewirkt haben. Auch nachdem die Sensation der Auffindung dieser Fresken verfliegen ist, nehmen die Werke, Parallelen zu karolingischen und ottonischen Malereien Mitteleuropas, einen hohen Rang ein.

Das Freskenmaterial wird durch über eine längere Zeitspanne reichende Architekturfragmente und Gefäße usw. ergänzt. Hier geht die Darstellung bis in vorchristliche ägyptische Perioden zurück. Die wesentlichen Funde gehen zeitlich aber ungefähr mit den Fresken parallel, wenn auch bei ihnen der Zusammenhang mit Byzanz ebenso deutlich ist wie bei den Fresken selbst, so tritt bei ihnen das autochthone Element, die Beziehung zu einheimischem Formschaffen, stärker hervor.



5

Die schwierige Präsentation der Fresken ist besonders geglückt. In den Raum sind, senkrecht zu den Außenwänden, große Wände gestellt, auf denen die Fresken Platz finden. In völlig freier Weise ist so eine Raumsituation geschaffen, die zwar in keiner Weise auf die ursprüngliche Situation in der Kathedrale von Faras anspielt, die die Fresken aber in räumliche Zusammenhänge stellt, in denen sie ihr eigentümliches Leben entwickeln. Sehr gut auch das durch einfache technische Mittel gedämpfte Oberlicht, das perfekt-grelle Helle vermeidet.

Der mit mehr als 90 Abbildungen (zum Teil farbig) ausgestattete Katalog enthält eine ausführliche, geschichtlich unterbaute Abhandlung des Leiters des polnischen Instituts für Mittelmeer-Archäologie, Professor Dr. K. Michalowski, dem mit seinen Mitarbeitern die Ausgrabung und auch die Betreuung der eindrucksvollen Ausstellung zu danken ist.

H. C.

Fünfzehn Berliner Künstler

Helmhaus
18. April bis 16. Mai

Die Ausstellung ist die Gegengabe Berlins für die diesjährige Weihnachtsausstellung des Helmhauses, die gastweise in Berlin gezeigt worden ist. Es ist eine offizielle Veranstaltung des Senats von Berlin; man sollte sie also für repräsentativ halten. Gerade dagegen macht das Vorwort des Katalogs Einwendungen. Es sei einfach eine Auswahl. Die Auswahl selbst wurde für eine Ausstellungs-Gasttournee in Ostasien vorgenommen. Sie mag für dort taktisch richtig sein, für Zürich wirkt sie etwas merkwürdig; klein in jeder Beziehung an Umfang und Gehalt.

Mit solchen Ausstellungen ist niemand ge-dient. Sie sind im besten Fall Visitenkarten von zum Teil anständig arbeitenden Künstlern, zum Teil von Kräften zweiten und dritten Ranges, die wir nicht für das künstlerische Schaffen Westberlins als repräsentativ ansehen möchten. Auch der Katalog ist merkwürdig. Ausführliche Texte belehren uns mit schwülstigen Bildbeschreibungen, die vielleicht für Asien ihren Sinn haben. Von den Malern und Bildhauern wird nichts als das Geburtsdatum gegeben. Interessanter und wichtiger wäre es gewesen, wenn die Künstler in Zusammenhänge gestellt worden wären. So bleibt alles, was die Berliner Ausstellung vermittelte, dünn und wenig informativ. H. C.

Horst Antes

Gimpel & Hanover Galerie
7. April bis 9. Mai

Die Galerie setzt sich zum zweitenmal für den an der Karlsruher Akademie wirkenden jungen Horst Antes ein. 1934 geboren, hat seine Malerei schon früh in Deutschland und auch sonst starke Resonanz gefunden. An der documenta 68 war er mit einer größeren Bildergruppe vertreten. In seiner Lernzeit war er Schüler von HAP Grieshaber, der selbst eine Zeitlang an der Karlsruher Akademie tätig gewesen ist, dann aber reaktionären Strömungen weichen mußte.

Seit man ihn in der Öffentlichkeit kennt, hat Antes ein einziges Bildthema verfolgt und variiert: eine menschähnliche Gestalt, nur Kopf und Beine, eine Mischung von unfreundlichem Zyklop und Spaßvogel. Man nennt diese seine Grundgestalt den Kopffüßler. Er kann denken und laufen, aber nicht atmen oder sonstige organische Funktionen erfüllen, weil er keinen Leib besitzt.

Dieser sonderbare Herr macht uns aus verschiedenen Gründen Eindruck: die originale Erfindung einmal und jetzt bei den neueren Bildern die Vielfalt der Pointierungen. Als ob Antes eine große Familie seiner Vorstellung versammle, jeder der gleiche und jeder trotzdem ein Individuum mit eigenen (oft skurrilen) Zügen. Die Besessenheit des schaffenden Künstlers teilt sich, auch wenn er sich zuerst sträubt, dem Betrachter mit. Dabei ist weder formal noch farbig viel los, wenig entfesselt. Das Malhandwerk, das zuerst anzieht, ist primitiver, als man denkt. Aber das Ganze ist eine Gesellschaft von halb astronautischen Gesellen oder von solchen, die von anderen Planeten kommen. Man bemerkt langsam, wie sich die Phantasie in Bewegung setzt und den Betrachter erfüllt.

Antes fügt jetzt den seltsamen Gestalten Primärobjekte bei. Eine Treppe, eine Kugel eine Leiter. Zugehörig der Figur oder Übergang zu einer neuen Thematik? Die Erinnerung an René Margritte taucht auf, umgesetzt und Neues berührend. Auf Neues weisen auch die spiegelblanken großen Metallplastiken hin, in denen die Thematik der anonymen Objekte und ihrer räumlichen Konfrontation weitergeführt wird. Antes ist zweifellos eine profilierte Figur, in der etwas vorgeht. Man hat den Eindruck, Anfängen beizuwohnen, aus denen sich noch vieles ergeben wird. H. C.

Jean Baier

Galerie Palette
10. April bis 6. Mai

Auch Jean Baier läßt sich durch die neuen Aspekte, die sich auf dem Gebiet der bildenden Künste ergeben haben, nicht beirren. Er folgt weiter dem seit mehr als zehn Jahren beschrittenen Weg. Technik und formales Vokabular bleiben gleich. Mechanisch aufgetragene Farbe, bei denen Rot, Schwarz und Blau vorherrschen, gegeneinander gestellte Flächen, oft wie verschobene Fächer – daher der dynamische Effekt –, durch Schrägstellungen werden dreidimensionale Wirkungen erreicht.

Die neuen Arbeiten sind differenzierter, die Farbelemente werden zum Teil umfangmäßig kleiner, sie erscheinen teilweise wie Splitter, kristallartig, die Bildoberfläche bewegend. Innerhalb eines gewissen optischen Rayons stehen dem Künstler unendlich viele Möglichkeiten zur Verfügung (der Computer könnte es ausrechnen, seine Resultate bleiben aber für das einzelne Produkt völlig irrelevant, die freie Suche nach Formkombinationen bleibt entscheidend mag sie auch mit Computerresultaten übereinstimmen). Und eine ganze Skala des Ausdrucks.

Ist im Zeitalter der optischen Unordnung, der expressiven Veränderung und Verzerrung Baiers Kunsttätigkeit als stationär zu bezeichnen? Hat sie den Kontakt mit den Kernkräften der Zeit verloren? Ich glaube nicht. Im Gegenteil: das innere Leben der Beziehungen ist so stark, ja stärker als in den Jahren, in denen Baier vor unseren Augen auftauchte. Seine künstlerischen Aspekte sind nach wie vor Aspekte der Gegenwart. Wie lebendig sie sind, lehren die Aquarelle und ihr Verhältnis zu den definitiven Resultaten der ausgeführten Bilder. Daß Baier eine große Begabung für die Schaffung von Bühnenbildern sein könnte, haben wir schon einmal hervorgehoben. Der Eindruck, daß seine derartigen Kräfte nutzbar gemacht werden sollten, hat sich noch verstärkt. Im Umkreis der Konkreten hat er sein eigenes Gebiet und seinen eigenen Rang; das Konkrete und das Kubistische oder einfach das Kubische durchdringen sich. H. C.

Bücher

Hans Christoph von Tavel:

Ein Jahrhundert Schweizer Kunst

Malerei und Plastik. Von Böcklin bis Alberto Giacometti
Erschienen aus Anlaß des 100jährigen Bestehens der Schweizerischen Volksbank. Herausgegeben von den Editions d'Art Albert Skira, Genf
244 Seiten mit 89 Tafeln
Schweizerische Volksbank, Bern 1969

Wir leben in kunstfreundlichen Zeiten – leben wir in kunstfreundlichen Zeiten? Wie die öffentliche Hand und große Industrie- und Wirtschaftsunternehmen reichlich Aufträge an Künstler erteilen, so ermöglichen die gleichen Institutionen von Zeit zu Zeit das Erscheinen ausgezeichnete Kunstbücher. Die Schweizerische Volksbank war gut beraten, als sie das Thema zur vorliegenden Publikation wählte. Es galt eine Lücke zu füllen. Die etwas schwerfälligen Angaben des Titels wei-

sen auf eine Kollektivarbeit von Bank, Verlag und Textautor, wobei die Initiative der Volksbank hervorzuheben ist. Als Resultat liegt ein schöner, sehr beachtlicher Band vor, der eine große Zahl ausgezeichneter farbiger Abbildungen enthält, sehr schön gedruckt und mit einem ausführlichen Text versehen ist, der die Probleme, die im Thema liegen, aus neuer Sicht anpackt. Die Zeitspanne ist mit den Jahreszahlen 1850 bis 1950 umschrieben – genau gesagt von Barthélemy Menn bis Max Bill, um es präziser zu sagen als der zum Populären neigende Untertitel. Praktisch heißt es: die Schweizer Kunst im Zeitalter der evolutionären und radikalen Emanzipation. Bilder und Text sind nicht minuziös aufeinander abgestimmt, was den Bildern größeres Eigengewicht verleiht; das Ganze ist, wie von Tavel im Vorwort sagt, mehr «mit einem Film oder einer Collage denn etwa mit einem Roman der Kunst des Vaterlandes» zu vergleichen. Auch dies ein Vorzug: nichts von kunstpatriotischer Doktrin, sondern mehr ein Bündel von Essays, hinter denen allerdings gründliche wissenschaftliche Arbeit steckt.

Von Tavel geht unkonventionell ans Werk. Das erste, etwas holprig betitelte Kapitel «Pflege und Anwendung der Kunst in der Schweiz» wirft Licht auf die praktischen Environs, in denen die Kunst sich entwickelt, die verschiedenen Organisationsformen, mit denen sich die Künstler schrittweise selbst helfen, und den sehr langsam verlaufenden Prozeß der materiellen Unterstützung durch die verschiedenen Formen der öffentlichen Hand. Hier schlägt von Tavel schon den auch später wiederkehrenden pessimistischen Grundton an, die Schweiz sei von Grund auf kunstfremd oder wenigstens kunstfremd gewesen. Ich glaube, dies ist ein Irrtum, der aufgegeben werden sollte, denn in Anbetracht der kleinen territorialen Verhältnisse, der geringen Zahl großer Städte und der gesellschaftlichen Voraussetzungen kann sich die künstlerische Produktivität der Schweiz im internationalen Konzert seit Jahrhunderten wohl vernehmen lassen.

Auf das Einleitungskapitel folgt ein sehr lesenswerter Essay über Hodler als der Schlüsselfigur der neueren Schweizer Kunst. Auch hier zeigt von Tavel weite Perspektiven auf: die Herkunft aus dem tiefsten Elend – im Gegensatz zu den meisten anderen Schweizer Künstlern –, die unerhört fruchtbare Entwicklung bei immer wieder ungünstigen Ausgangslagen. Mit Recht wird Hodler, seine künstlerische Spiritualität, die Herbeheit, seine wilde Leidenschaft an europäischen Maßstäben gemessen.

Das Hauptkapitel trägt den Titel «Welt und Heimat», womit das Spiel der lokalen, regionalen und globalen künstlerischen Faktoren gemeint ist. Auch hier tönt Skepsis: die dem Künstlerischen abholden Formen der Neutralität und politischen und wirtschaftlichen Stabilität, die dazu geführt haben, daß die Schweiz einen Teil ihrer besten Künstler ans «Ausland verschenkte». Wenn man aber dann die Folge der Namen überfliegt, wenn man sich anhand einer sehr instruktiven Tabelle die Entwicklung und das Spiel und Gegenspiel der Schweiz und ihres Auslandes klar macht, weicht die Skepsis angesichts der Gestalten von Böcklin, Buchser, Hodler, Stauffer-Bern, Segantini, Obrist, Appia (der mit Recht in der Schar der Maler erscheint), Vallotton, Rodo von Niederhäusern, Amiet, Giovanni und Augusto Giacometti, Carl Burckhardt, Moilliet, Haller, Klee, Meyer-Amden, Le Corbusier, Itten, Sophie Taeuber, Graeser, Glarner, Lohse, Wiemken, Al-