Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 39 (1952)
Heft: 12: "Um 1900"

Rubrik: Ausstellungen

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

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

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

Download PDF: 08.01.2026

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

Ausstellungen

Basel

Hans Berger – Jakob Probst
Kunsthalle, 18. Oktober bis 23. November 1952

Mit einer äußerst merkwürdigen Begleitmusik wurde diese Doppel-Jubiläumsausstellung für den Maler Hans Berger und den Bildhauer Jakob Probst in Basel eröffnet. Es war eine Begleitmusik, die schrill und mißtönend klang, weil sie aus der guten und für jedes freiheitliche kulturelle Leben unerläßlichen Auseinandersetzung zwischen Künstlern verschiedener Richtungen und künstlerischer Anschauungen nur die eine der vielen Stimmen, und diese in Form gehässiger Anwürfe, zu Worte kommen ließ. Und zwar nicht nur in den an der Vernissage gesprochenen Freundesworten, sondern auch dort, wo sie ganz sicher nicht hingehören: gedruckt, in den Vorworten des Katalogs. Aus der Feder des Malers Ernst Coghuf darf sich da jeder Ausstellungsbesucher folgendes vorwerfen lassen: «Laufen wir nicht immer mehr Gefahr, Wesen und Sinn der Kunst mißzuverstehen? Hören wir nicht von Größe sprechen, wo Dekadenz sich widerlich breit und wichtig macht, mit der faulen Begründung, daß sie der wahre Ausdruck unserer Zeit sei?» Und, indem auf die Tatsache hingewiesen wird, daß Bergers Malerei viel zu wenig bekannt ist: «Wie kann auch eine Malerei, die so einfach für den Menschen, den wirklichen ist, jenen Kunstbonzen schmeicheln, jenen Snobs, die in der Malerei eine Art Rauschgift suchen, um ihre dekadenten Gelüste zu befriedigen!»
Wem diese Freundlichkeiten gelten, ist unschwer zu erraten. Außerdem hatte der Konservator Dr. Stoll bei der Vernissage ausdrücklich «darauf hingewiesen, daß gerade gegenüber der vorangegangenen ‚Phantastischen Kunst' die jetzige Ausstellung eine Besinnung auf schweizerische Eigenart bedeute» (Bericht der National-Zeitung vom 20. Oktober 1952). Gut und recht. Aber, so fragt sich der erstaunte Katalogleser: mit was haben es diese beiden rechtschaffenen Künstler Berger und Probst wohl verdient, daß man sie nun auch von seiten des veranstaltenden Basler Kunstvereins hineinzieht in den Kampf der Meinungen, daß man sie schließlich sogar ausspielt gegen die Kunst ihrer ausländischen Kollegen? Und mit was haben es schließlich die Ausstellungsbesucher verdient, daß man ihnen nun eröffnet, der Kunstverein habe sie – grob gesagt – mit seinen früheren Ausstellungen an der Nase herumgeführt? Denn schwarz auf weiß liest er dort aus der Feder des Konservators: «Der heute gängige internationale Kunstbetrieb, der neben wirklichen Werten auch viel lediglich Effektvolles bringt, birgt doch die große Gefahr in sich, weitum die falsche Meinung zu fördern, daß nur das Ausland uns bleibende künstlerische Leistungen vermitteln könne. Eine Ausstellung schweizerischer Kunst von der Bedeutung der jetzigen ist jedoch geeignet, *uns wiederum die gültigen Maßstäbe zurechtzurücken.*» War denn alles maßstablos, was uns der Kunstverein bis jetzt aus dem Bereich des internationalen Kunstbetriebs vorführte? Wir wollen nicht hoffen, die Leitung der Kunsthalle Basel habe jetzt zu dieser Erkenntnis kommen müssen.
Denn all das, was hier an Lobendem und Tadelndem gesagt wird, kann sich doch nur auf diejenigen Basler Kunstfreunde beziehen, die in diesem Sommer die Stadt nicht verlassen haben. Den Wunsch, mehr von Berger, diesem kraftvollen, großangelegten und im Großen schaffenden Maler zu sehen, den wohl jeder Besucher des Basler Museums haben muß (wo der prachtvolle «Express de 9.40 heures» von 1930 und der «Genfer Rebberg» von 1934 lange genug zu sehen waren), hat uns das Museum in Solothurn in diesem Sommer, zur Feier des 70. Geburtstages von Berger erfüllt. Hier lag Bergers Lebenswerk zum erstenmal vor einem: großartig und faszinierend in seiner Weise, mit dem ganzen Auf und Ab eines überzeugt gelebten Künstler-Weges. (Ich habe ausführlich über diese Ausstellung in der WERK-Chronik vom Juni 1952 berichtet.) Basel hat von der in Solothurn gezeigten Auswahl (171 Bilder) nur 132 Bilder, dafür aber mehr Aquarelle ausgestellt und – dies gab der Basler Ausstellung den besonderen Akzent und Höhepunkt – unter den monumentaleren wandbildmäßigen Werken auch den großen «Express de 9.40 heures» und das große Wandbild (1935/39) aus der Papierfabrik Biberist.
Auch Jakob Probst, der um zwei Jahre ältere Bildhauer aus dem Baselland, der wie Berger seit längerem in der Westschweiz lebt, hat in diesem Sommer eine große Rückschau abgehalten. Er vertrat die schweizerische Skulptur an der Biennale in Venedig (vgl. Bericht in der WERK-Chronik vom August 1952). Da die Biennale erst am 19. Oktober zu Ende ging, mußten in Basel zuerst zum großen Teil die Gipsmodelle für die noch immer abwesenden Bronzen einspringen. So wurde der Eindruck verstärkt, daß die Kombination Berger-Probst, die einem zunächst so einleuchtend schien, keine eigentliche Einheit oder gar Gleichgestimmtheit erzeugte, sondern einen schroffen Kontrast. Das Große, Starke, Einfache der Formensprache Bergers, das Lotrecht-Nüchterne, oft Listige, aber in jedem Fall Unpathetische seiner Beobachtungen ließ bei Probst das im Grunde wurzellose, mehr ersehnte als erlebte Pathos der Figuren und die Weichheit der Formensprache noch größer erscheinen. Man ist bei Berger nie im Zweifel, was oder wen er meint und wie er es meint. Während Probst den unglücklichen Zwiespalt seiner Wesen – die bäuerlichen Geschlechtes sind, aber aus der Pariser Lehre bei Bourdelle klassische Ambitionen mitbrachten – nie überwunden hat. Man weiß bei seinen Frauenfiguren nie, ob sie «Erika» oder «Elektra» heißen sollen. Denn immer ist beides möglich und gegeben. *m.n.*

Guy Dessauges
Galerie d'Art Moderne, 11. Oktober bis 5. November

Dessauges, der 1924 in Bern geborene Welschschweizer, gehörte an der letzten Nationalen Kunstausstellung in Bern zu denen, die «auffielen». Nun, da man in Basel ohne Kontrastwirkung mehr von ihm zu sehen bekam, wirkte seine trockene abstrakte Malerei etwas eintönig. Das bei ihm immer wiederkehrende Motiv – rhythmische Aufreihung von Stelen, die bald nur ungegenständlich sind, bald Figürliches assoziieren – ist zwar getragen von starken farbigen Gegensätzen («Schwarz-Gelb und Weiß» etwa, oder «maïs et noir»), aber es atmet und lebt nicht. Es wirkt errechnet und deshalb seelenlos, obschon von ferne afrikanische Felsmalereien und die Farben und Formen kriegerischer und kultischer Objekte anklingen. Während hinter dieser Kunstübung Glaube und geistige Bindungen stehen, scheint bei Dessauges alles mehr aufs rein Dekorative auszugehen. Auch da, wo er zwischenhinein (1951/52) in der Anknüpfung bei Kandinsky so etwas wie eine Blutauffrischung seiner eigenen, er-

starrten Formgebilde sucht. Deshalb ist hier wirklich einmal der Wunsch gerechtfertigt, die Malerei möge als Dekor von Stoffen, Vorhängen oder Tüchern in sinnvollen Zusammenhang kommen, den lebensvollen «Zweck» finden, den sie aus sich selbst nicht hervorrufen kann. Die Bestätigung dafür bot der etwas schwere, aber ganz dekorative Messingschmuck, den Dessauges neben seinen Bildern und graphischen Blättern ausstellte. *m.n.*

Bern

Fred Stauffer
Kunsthalle, 4. Oktober bis 2. November

Fred Stauffer, In der Eisenbahn, 1950 *Photo: Kurt Blum, Bern*

Eine der charaktervollen und ihrer Eigenart treuen Gestalten der bernischen Malerei, Fred Stauffer, ist bei Anlaß seines 60. Geburtstages durch eine Gesamtausstellung der bernischen Kunsthalle gewürdigt worden. Die Schau umfaßte 116 Gemälde der Jahre 1921 bis 1952 – mit starkem Nachdruck auf dem letzten Jahrzehnt – und zwanzig jener Ölstiftzeichnungen, in denen der Maler sich in besonders intensiver und unmittelbarer Farbigkeit und mit besonderer thematischer Beweglichkeit äußert.

Wenn nach den Worten von Walter Hugelshofer (in der 1934 erschienenen Stauffer-Monographie, Verlag Herbert Lang, Bern) in Stauffers Gemälden «bernisches Wesen sich in besonders reiner und urwüchsiger Form ausgesprochen hat: ernst und schwer, voll Wärme und Gelassenheit, erdhaft und aus tiefen Brunnen genährt», so möchte man gleichzeitig (ergänzend, nicht widersprechend) hinzufügen: Stauffer ist trotzdem unabhängig vom traditionellen Bernertum. Wenn er sich auch in der Stoffwahl fast immer mehr oder weniger dicht am bernischen Landschaftsbild und Menschentyp hält, hat er doch seine Malerei nach einer Richtung hin entwickelt, die innerhalb der bernischen Kunst sehr eigen und neuartig ist. Verglichen mit typischen Vertretern der Berner Malerei, wie Surbek, Lauterburg und Traffelet, die zeitlich in seiner Nähe stehen, ist Stauffer ein Exponent gegen die Moderne zu, kühner als die andern und fester entschlossen zum neuzeitlichen Form- und Ausdrucksgedanken.

Von Anfang stehen in Stauffers Schaffen die dunkeln, schweren Farbtöne da und die groß geschriebenen Umrisse, die Mensch und Naturding verdichtend und umfassend einschließen und zugleich alles Detail von sich fernhalten. Die frühesten Bilder – ein Selbstporträt von 1921 und eine zwei Jahre später entstandene Föhnlandschaft – zeigen den Maler in seinen wesentlichen Zügen nicht nur vorgebildet, sondern schon erstaunlich entwickelt und gefestigt. In der Landschaft tritt ein Weltbild der schöpferischen, wühlenden Bewegtheit, der feuchten, schwingenden Atmosphäre auf. Stauffer zeigt darin Züge, wie sie zu den großen Entwicklungslinien der neueren europäischen Malerei gehören. Dabei ist es charakteristisch, daß in den Lebensdaten des Malers kein einziger romanischer Städtenamen auftaucht. Karlsruhe und München sind die Studienorte; der Einfluß Eduard Munchs und die Nähe des deutschen Expressionismus sind erwähnenswert – doch möchte man diesen Einflüssen mehr die Eigenschaft von auslösenden und weckenden Kräften zuweisen, die im Maler in erster Linie das eigene Naturell an die Oberfläche bringen. In seinem Ringen um lapidare Ausdrücke und letzte Ballungen ist dieses Schaffen sichtlich eine Auseinandersetzung mit sich selbst.

Nach den erwähnten Bildern der Frühzeit tritt die Natur des bernischen Mittellandes weiterhin in typischen Stükken auf. Während seines Aufenthaltes in Köniz hat Stauffer der bernischen Malerei die Zwischensaisonstimmung, Spätherbst oder Vorfrühling in zwielichthaften Stunden, die halb angeschneiten Hügel und mürrisch dunkeln, lastenden Novembertage einverleibt. In den darauffolgenden Jahren in Beatenberg bringt die alpine Größe der Landschaft thematisch und ausdrucksmäßig eine wesentliche Steigerung. Dazu kommt eine Reihe bedeutender Bildnisse: Selbstporträte, die von Beginn an die typische, etwas vorgeneigte Haltung des stehenden Malers im Atelier festhalten, ferner Bildnisse des Vaters und später der Frau des Malers. Es folgen dann fünf Jahre in Arlesheim, die eine sichtliche Aufhellung der Palette mit sich bringen, und anschließend ein zweiter Aufenthalt im Berner Oberland, der sich in helleren und kräftigeren Kontrasten der Farbe und kühneren Aspekten des Lichts dokumentiert. Diese Periode leitet über zum Stauffer der letzten zwölf Jahre, der sich organisch weiterentwickelt hat: er wird größer in manchem Format, das wandmalerischen Stil gewinnt und die figürliche Komposition wählt (wie «In der Eisenbahn», «Musikbild», «Arbeiter im Schnee»); er zeigt sich noch schlagkräftiger im Herausholen eines bestimmten Menschentyps im Porträt, wobei große, aufrechtstehende, ganzfigurige Männergestalten sich besonders einprägen; und er wird farblich besonders reich und intensiv in einigen Bildnissen von sitzenden Frauen. Dazu wird immer leidenschaftlich der eigene, gleichsam seelenlandschaftlich verwandte Naturausschnitt gesucht und gefunden.

Wenn in der ganzen Malererscheinung ein grüblerischer Kern, der Hang und Zwang zum Bekenntnis, spürbar ist, so erkennt man zugleich eine mächtige expansive Kraft, die alles zu voller künstlerischer Entladung bringt und den Maler vor innerer Stauung und Verwicklung bewahrt. *W.A.*

Lithographien von Daumier
Kunstmuseum, 12. September bis 19. Oktober

Mit 150 der hervorragendsten Lithographien aus dem karikaturistischen Œuvre Daumiers brachte das Berner Kunstmuseum in einer Sonderschau seiner graphischen Abteilung einen sorgsam ausgewählten Schaffensausschnitt des großen Satirikers und Menschendarstellers. Die Schau setzte mit den frühen Beiträgen des jungen Daumier für die 1830 gegründete Zeitschrift «Caricature» ein, zu deren vielversprechenden Mitarbeitern Daumier gehörte. Blätter wie «L'enterrement de Lafayette», «La liberté de la presse» oder «Rue Transnonain» zeigen schon die volle Meisterschaft. Nach dem Verschwinden der Zeitschrift (bereits 1835 durch Beschluß der Regierungszensur) folgen die politischen Karikaturen des «Charivari», ferner die Bilderreihen der «Bon Bourgeois», die bei aller Spottlust doch menschliche Wärme und Gutherzigkeit durchschimmern lassen, und die weit schärferen und bissigeren Blätter der «Gens de Justice». Den reifen Meister hat man sodann vor allem in den zur Zeit des deutsch-französischen Kriegs entstandenen «Actualités» vor sich. – Wenn Daumier schon in kleinen Ausschnitten, ja sogar in jedem Einzelblatt als Satiriker und Charakterschilderer gültig und packend vertreten ist, so bot eine Übersicht über seine wichtigsten Etappen, wie das Berner Kunstmuseum sie in dieser Ausstellung zusammengestellt hatte, ganz besonderen Genuß. *W. A.*

Bildteppiche von Carl Bieri
Kornhaus, 31. Oktober und 1. November

Während zweier Tage stellte der Maler Carl Bieri SWB im Kornhaus zu Bern eine Anzahl seiner interessanten und ansprechenden Bildteppiche aus. Eine Gruppe stammte aus den Werkstätten der Firma Tabard frères et sœurs in Aubusson, andere wurden aber in der Schweiz ausgeführt. Der Künstler selbst äußerte sich über die technischen Einzelheiten seiner Arbeiten wie folgt: «‚Le noble métier de la lisse' nennt man in Aubusson den Beruf des Bildwirkers, und mit Recht, denn der Künstler, der eine Tapisserie herstellen will, die nicht einfach Imitation eines Ölbildes in Wolle sei, wird sich sogar bis in die Konzeption seines Bildes den Forderungen des ‚noble métier' fügen. Die Technik des Bildwirkens besteht aus wenigen, einfachen Handgriffen; aber die dem Bildteppich eigene Formensprache, die ihm seine starke Ausdruckskraft gibt, hat ihren Grund gerade in der einfachen Technik. Der, man möchte sagen symbolhafte, Vorgang des Wirkens führt zur symbolhaften Form, und die symbolhafte Form führt, vielleicht verführt, zum symbolischen Bildgehalt. Das durch die Technik bedingte Nebeneinander der Farben führt zur engen Begrenzung der Zahl der verwendeten Farben und zur flächigen, muralen Wirkung. Die Kunst der Tapisserie, eine Wandflächenkunst, untersteht den Gesetzen der Wand. Das Übersetzen eines Bildgehaltes in diese eng an die Technik gebundene Form ist wie das Übersetzen eines Gedankens in die gebundene Sprachform. Daher die stark poetische Wirkung der Tapisserie.» *ek*

Lausanne

Palézieux
Galerie de la Vieille Fontaine, 4 octobre au 23 octobre

Palézieux, jeune peintre vaudois, est fixé en Valais et acquit sa formation en Italie où l'on sent qu'il fréquenta beaucoup les musées et les grandes galeries riches en trésors de peinture ancienne, en même temps qu'il était séduit par certains maîtres italiens contemporains, parmi lesquels Morandi lui laissa une impression durable. Ce jeune artiste qui sort rarement de sa retraite n'expose pas très souvent, mais on est chaque fois heureux de revoir son art solide et consciencieux, respectueux du beau métier.
Il y a beaucoup de poésie dans l'art de Palézieux. Un esprit très «peinture» dans la façon de créer un climat, une atmosphère, de définir une ambiance. Ses natures mortes aux flacons, pots et bouteilles sont de très beaux morceaux où la rigueur de l'alignement des objets est heureusement accordée avec la qualité des éclairages et la création très subtile des valeurs. Un paysage de neige aux luminosités sourdes est en son genre parfait et on peut goûter fort certains de ses petits nus aux carnations roses harmonieusement accordées avec des fonds gris. Dans certains paysages exécutés aux alentours du Forum romain, l'artiste adopte une écriture un peu différente, plus personnelle peut-être, plus «moderne» en un certain sens.
Car la réserve que l'on peut faire sur l'art de Palézieux, vise certainement le caractère inactuel, un peu désuet de sa peinture. Dans bien des cas, on se trouve en face de peinture de musée, ce qui est certes déconcertant chez un artiste aussi jeune.
On ne rencontre cependant pas souvent des artistes témoignant autant que lui d'une vaste culture et d'un si absolu respect du métier et de la bienfacture. La chose mérite d'être considérée. *G. P.*

Lugano

Tessinische Kunst
Fiera Svizzera, 4. bis 19. Oktober

Mit ihrer Kunstausstellung an der Fiera Svizzera in Lugano bot die Società Ticinese per le Belle Arti wieder eine willkommene Gelegenheit zur Umschau unter den südschweizerischen Künstlern. Die meisten der 61 Maler und 11 Bildhauer entwickeln ihr Gestalten an bewährten Aufgaben. In den aufgefrischten Ausstellungshallen herrschte das Landschaftliche – fast ausnahmslos in unproblematischem Ausdruck – vor. Zuweilen dominierte in absichtlicher Abblendung der landschaftlichen Gegebenheit das malerisch Bewegte; so in der figurenreichen Komposition des Blenionesen Pietro Grazi, «Stazione VII». Wenn die «Esposizione Annuale» der Fiera als malerisches «Lob der Heimat» erscheinen konnte, so war die Skala der Stimmen zu diesem Chor doch sehr vielstufig.
Filippini sieht in seiner «Fantasia» den obern Verbano durchaus traumhaft als einen Einklang von Campanile, Wellengang und symbolischen Details. Wilhelm Schmid liebt ungebrochene Farben und bleibt dem architektonischen Aufbau treu. Sergio Brignone belebte die Schau mit einigen Werken, worin es von figürlichen und ornamentalen Ingredienzen wirbelte. René Bernasconi leitete in einer Flüchtlingsgruppe aus Gegebenheiten einen expressiven Stil ab. Auch Carlo Cotti ist von der zeichnerischen Intimität zu einer kraftvollern Ausdrucksart weitergegangen.
Unter den Malereien Pietro Chiesas gewann sein Porträt des Maler-Dichters Filippini das stärkste Interesse. Emilio Ferrazzinis Blenio-Landschaft zeichnete sich durch malerische Reize aus. – Unter der Kollektion von Ugo Cleis empfanden wir das Atmosphärische des Mendrisiotto am reinsten in

seinem Sommergartenbild. Ugo Zaccheo ließ sich beim Aufbau seiner Winterlandschaft von einem sichern Empfinden für das Kompositionelle lenken. Das große Blumenstück und das Stillleben von Margherita Oßwald-Toppi brachten eine Bereicherung durch frauliches Feingefühl. Die beiden Tessiner Holzschnitt-Künstler ließen die Möglichkeiten ihrer Schwarz-Weiß-Kunst ermessen: Bianconi und Aldo Patocchi.

Unter den elf Bildhauern zeigten Remo Rossi, G. C. Bauch und Mario Bernasconi die reifste künstlerische Gestaltungskraft: Bernasconi vor allem in der «Tänzerin», Bauch im springenden «Hasen», Rossi an den Bewegungstudien der beiden Stiere. – Ihrem Brauch zufolge hatte die Tessiner Kunstgesellschaft wieder einen Gast in die Fiera eingeladen. Der Mailänder Carlo Carrà ließ an 25 figürlichen und kompositionellen Werken, vor allem jedoch an einigen Stilleben die Entwicklung wahrnehmen, die ihn vom Futurismus über die Pittura metafisica zum poetischen Realismus seines Spätwerks führte. *hs. k.*

Luzern

Westschweizer Maler und Bildhauer
Kunstmuseum, 20. September bis 16. November

Als erste in einem vorgesehenen Zyklus von Ausstellungen, geordnet nach Schweizer Kunstlandschaften, zeigte die mittlere und ältere Generation welscher Maler und Bildhauer im Luzerner Kunstmuseum ihre Werke. Vertreten waren achtzehn Maler, durchschnittlich mit 10 bis 15, und zehn Bildhauer mit 6 bis 10 Werken.

Maler, die mit ihren neuen Werken eher enttäuschen, sind *Maurice Barraud* und *Wilhelm Gimmi*. Barrauds Mädchen und Frauen waren dekorativ, brillant – aber wenig mehr als das. Gimmi, dessen alte Meisterschaft in den figürlichen Darstellungen nicht vergessen ist, wirkte diesmal eher plump, und sein Inkarnat mutete bleich und trocken an. Auch *Alexandre Blanchet*, der sich allerdings mit einem großartigen Œuvre ausweist, wirkte mit den ausgestellten Proben z. T. fast manieriert. Der in Genf lebende Solothurner *Hans Berger* war wegen seiner Basler Ausstellung etwas uneinheitlich vertreten und vermittelte darum keine verpflichtenden, sondern eher wechselnde Eindrücke.

Der Genfer und Genfersee-Landschaft verschworen sind *René Guinand* und der Nestor der vertretenen Maler, *Eugène Martin*. Seine Bilder sind französisch orientierte, subtile Gestaltungen von großer Könnerschaft. *Fernand Giauque* gestaltet vibrierende Landschaften. Im Gegensatz zu solch gelöster Auffassung – auch *Adrien Holy* vertritt sie mit eleganten, spannungserfüllten, farbigen und formalen Effekten – stehen stark erarbeitete, mit der Malmaterie und dem geistigen Ausdruck ringende Werke etwa eines *Marcel Poncet* oder eines *Charles Clément*, des schwerblütigen Waadtländers. Ins beinah Derbe stößt *Alexandre Rochat* mit ungefügen, harten Bildern vor, während die Werke des 1952 verstorbenen *Georges Dessoulavy* Zeugen einer warmblütigen, vitalen, bunten Welt waren. *Raoul Domenjoz* überzeugte mit großzügigen Straßenbildern, während *Charles Chinet* mit der vorliegenden Auswahl eher enttäuschte.

Nanette Genoud, die Lausannerin, fiel durch ihre Frische auf, wobei sie einen starken Zug zum gestrafft Eleganten aufweist, aber immer fast männlich klar bleibt. *Lelo Fiaux*' Bilder vermischen Expressionistisches mit Impressionistischem, spielen ins Exotisch-Romantische hinein und bedeuten als künstlerische Ausdrucksweise gerade das Gegenteil von Nanette Genoud.

Bei den Plastikern entgehen die beiden Deutschschweizer *Jakob Probst* und *Max Weber* ganz bewußt der welschen Gefahr des nur Gefälligen und Oberflächigen. Sie ballen ihre plastische Kraft, Probst etwa in einer «Pomona» oder in einer «Seiltänzerin», Weber in sitzenden und stehenden Frauenfiguren oder einer gedrängten Tierplastik. Stark wirkten auch die Büsten *Casimir Reymonds* («Waadtländer Weinbauer»), der als einer der wenigen nicht nur die glatte Ründe weiblicher Schönheit sucht. Ihr sind fast alle übrigen mehr oder weniger verpflichtet, vor allem die Frauen und Mädchen *Milo Martins*, die Werke *Henri Königs*, *Pierre Blancs* und die eher konventionellen Porträtbüsten *P. M. Bauds*. Neu wirkte mit einem archaisierenden Apollo *Léon Perrin*. *Alexandre Blanchet* führt als Plastiker folgerichtig seine Malerei weiter und zeigte zwei Büsten in meisterhafter Oberflächenbehandlung.

Wenn man anläßlich dieser Ausstellung an die der «Jeunes peintres Romands» im vergangenen Jahr zurückdachte, so lernte man angesichts des Bewährten und fast ängstlich Bewahrenden doch den mutigen, unbekümmerten Griff der Jungen nach dem Neuen sehr schätzen. *hb*

Schaffhausen

Adolf Dietrich
Museum zu Allerheiligen, 12. Oktober bis 16. November

Am 9. November 1952 feierte der thurgauische Maler und Kleinbauer Adolf Dietrich seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag. Das Museum zu Allerheiligen veranstaltete bei dieser Gelegenheit eine umfangreiche Ausstellung. Sie ging mit Ölbildern, Zeichnungen und Aquarellen bis zu den Anfängen von Dietrichs Malerei um 1900 zurück und ließ die Entwicklung und den inneren Umfang seines Schaffens voll ermessen.

Es bestätigte sich hier wieder, daß es sich bei Dietrich nicht um eine von einer flüchtigen Mode der Laienmalerei an die Oberfläche getragene Zufallserscheinung, sondern um eine starke Künstlerpersönlichkeit handelt, die sich unverwechselbar und mit dauernden Beiträgen dem seit einem Jahrtausend blühenden Kunstschaffen rings um den Bodensee angliedert. Durch ihren Natursinn, ihre farbige Feinheit und Kühle, ihre zeichnerische Grazilität fügt sich diese Malerei ebenso natürlich in die Kunst vom Untersee ein, wie sie durch ihre Unmittelbarkeit, die Kraft der Anschauung und die unbewußten formalen Kühnheiten sich dem Schaffen der Maîtres populaires anschließt. Als thurgauisch im besonderen empfindet man den eindringlich klaren Blick auf die Außenwelt, der oft Nüchternheit vortäuscht, im richtigen Moment aber durchaus befähigt ist, auch romantische Naturstimmungen zu lesen. Die lichte Bläue und die Feingliedrigkeit von Dietrichs Seelandschaften gehen ganz aus dem Charakter der Unterseelandschaft hervor.

Auch über die jüngere Entwicklung des Künstlers erlaubte die Ausstellung ein Urteil. Zwar zeigte es sich, daß er in den letzten fünfzehn Jahren die Intensität, malerische Dichte und unkonventionelle Problemstellung nicht mehr ganz erreicht, die vor allem seine Bilder aus der Zeit der großen Ausstellungen in der Mannheimer Kunsthalle (1922 und 1925) auszeichnen. Doch hat sich sein Schaffen nicht im Wesenhaften verändert: es ist unwandelbar das

des echten Autodidakten, ernst und angelegentlich geübt. Sogar darin zeigt sich der unverdorbene Naive, daß Adolf Dietrich seinen Bestellern oft wehrlos ausgeliefert ist, indem er ihnen auf Wunsch Wiederholungen begehrter Bilder malt, Wiederholungen, denen die Spannkraft der erkämpften ersten Lösung fehlt, die aber nicht vermögen, seine Malerei in die Routine abzubiegen. Nach wie vor bleibt er ein Enkel Henri Rousseaus. *h.k.*

Zürich

Malerei in Paris – heute
Kunsthaus, 18. Oktober bis 23. November

Wieder eine außerordentlich anregende Ausstellung. Und eine mutige Ausstellung zugleich. Es galt, aus dem Hexenkessel der Pariser Malerei – Tausende von Malern, ein Nebeneinander verschiedenster Ausdrucksformen, bei denen auch im Rahmen des Althergebrachten oft starke malerische Kultur lebendig ist, gefährlich verschränkte Interessen von Sammlern, Händlern und Bannerträgern, durch die vielleicht mehr Verwirrung gestiftet, als der Kunst Förderung angetan wird – eine Auswahl zu treffen, von der aus die entscheidenden Aspekte der heutigen Malerei in Paris sichtbar werden.
Die Auswahl, die Dr. Wehrli mit seinem Mitarbeiter Hans Bolliger getroffen hat, ist (ohne den Unterton des sektiererisch Apodiktischen) klar ausgefallen: das Abstrakte in den verschiedensten Spielarten herrscht vor. Ob man will oder nicht: das abstrakte Gestalten hat sein Pensum offenbar noch lange nicht erfüllt. Immer wieder treten neue Ausgangspunkte und gestalterische Ziele in Erscheinung, die dem künstlerischen Individuum die Möglichkeit geben, in bisher unbearbeitete Felder der visuellen Gestaltung vorzudringen.
Die Ausstellung verzichtet auf die großen Pioniergestalten der Picasso, Léger usw. und stellt im wesentlichen das Schaffen der mittleren Generation, der Dreißig- bis Fünfzigjährigen, dar, ohne daß diese Grenzen schulmeisterlich eingehalten wären. Man begegnet einer Reihe von Malern, die man aus kleineren Ausstellungen kennt. In der Zusammenfügung, mit der eine Art Diagnose gestellt wird, erscheinen Zusammenhänge, die über die Verschiedenheit der Ausdrucksformen im einzelnen hinaus Gemeinsames erkennen lassen: eine malerische Kultur, in der man vielleicht etwas über die Zeiten hinweg typisch Pariserisches sehen mag, eine ehrliche Auseinandersetzung mit formalen Problemen, von der aus etwas wie «innerer Halt» ausgeht. Himmelstürmerisches ist wenig vorhanden. Im Gegenteil. Die Dinge werden mit einer Selbstverständlichkeit vorgetragen, in der sich das Faktum spiegelt, daß die Zeit der generellen Kämpfe vorüber ist. Es ist eine Art Gebrauchskunst im besten Sinn – wohlgemerkt nicht im kunstgewerblichen Sinn; eine Kunst, die an den Wänden heutiger Wohnungen heutiger Menschen lebendig, anregend, beschwingend wirken kann.
Daß die Ausstellung die einzelnen Maler – es handelt sich um deren rund fünfunddreißig, die mit insgesamt etwa 150 Bildern repräsentiert sind – jeweils mit kleinen Werkgruppen zu Wort kommen läßt, gibt die Möglichkeit, sowohl die Einzelpersönlichkeiten wenigstens einigermaßen zu erkennen, als auch ihre Bedeutung im gesamten Zusammenhang zu studieren. Hierbei sieht man, daß neben doktrinären Abschließungen von Vertretern der konkreten, der expressiven, der symbolhaften, der farbautomatistischen oder anderer Linien doch Überkreuzungen stattfinden, die keineswegs zum Unklaren oder Verwaschenen führen. Im Gegenteil scheint uns von solchen Überkreuzungen eher eine sehr erfreuliche Lebendigkeit auszugehen. Überkreuzungen, bei denen auch die Beziehung zum Gegenständlichen hineinspielt.
Vieira da Silva ist hierfür ein typisches Beispiel. Sie hat teilweise im Anschluß an Klee eine sehr persönliche künstlerische Sprache entwickelt, hinter der optische Vorstellungen stehen, die teils auf Augeneindrücken beruhen, teils den Vorstellungen der reinen Phantasie entwachsen. Das Resultat sind Arbeiten von großer und unabhängiger Lebendigkeit; die Phantasie springt auf den Betrachter über, wie auch die hohe Sensibilität im Linearen wie im Farbigen zündet. *Nicolas de Stael* geht von völlig anderen Gestaltungsprinzipien aus. Das Material der breit gestrichenen Farbe verbindet sich mit einfachen Formen, die vielleicht aus einer Überkreuzung mit dem Geometrischen sich gebildet haben. Was entsteht, ist eine zwar barbarisch wirkende Struktur, hinter deren Rhythmen aber Beziehungen zu Augenerinnerungen auftauchen, aus denen dann ein Bild wie die im Besitz des Pariser Musée d'Art Moderne befindlichen «Toits» entsteht. Umgekehrt erscheinen in den Arbeiten der Vertreter konkreter Gestaltung (*Palazuelo* oder *Vasarely*) farbige Klanggebilde, die in ihrer zarten Kombination vom rein Malerischen genährt zu sein scheinen. Neben *Jean Hartung* erscheint der junge *Pierre Soulages* als starke Persönlichkeit mit tiefdunklen, aber trotzdem transparenten Bildern, die mit symbolhaften Zeichen den psychischen Zustand des Malers jeweils an bestimmten Tagesdaten spiegeln. *Manessier*, *Bazaine*, *Ubac* erweisen sich im Ensemble der Ausstellung als starke Persönlichkeiten, in denen sich die verschiedensten Elemente der großen Meister des 20. Jahrhunderts organisch umsetzen. *Jean-Paul Riopelle* arbeitet auf dem Wege des farbigen Automatismus, in der Art wie wir ihn in Zürich vor kurzem in der Ausstellung Fischli beobachten konnten. Hier öffnet sich ein merkwürdiger Weg künstlerischer Gestaltung, der zugleich eng (weil nichts als die Farbe das Instrument ist) und weit geöffnet erscheint (weil innerhalb der Farbe keine Grenzen bestehen). Aber auch hier kommt die Kraft und die Qualität der Individualität mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck.
Unter den wenigen thematisch gegenständlichen Malern der Ausstellung ist dem jungen *Bernard Buffet* (geb. 1928) verhältnismäßig breiter Raum gegeben. Er dient dazu, das Mißtrauen zu verstärken, das hier einer hochtalentierten Veranlagung gegenüber entsteht, die mit entlehntem Gut rezeptmäßig umgeht. Ganz anders vier Ölstudien des Plastikers *Alberto Giacometti:* hier überzeugt das verschleiert Visionäre in seinem höchst bestimmten und zugleich bescheidenen Auftreten.
H.C.

Paul Bodmer, Hermann Huber, Reinhold Kündig
Helmhaus, 8. Oktober bis 9. November

Die gemeinsame Ausstellung der drei in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre geborenen Zürcher Maler, welche die Kunstgesellschaft im Helmhaus einrichtete, bildete das eindrückliche Gegenstück zu der ebenfalls ältere und neue Werke vereinigenden Bilderschau des Kunstpreisträgers Ernst Morgenthaler im Muraltengut. Die drei abseits von der Stadt lebenden Künstler, die einst gemeinsam den Sturm und Drang einer ausdrucksbetonten Kunst erlebten, verkörpern seit langem mehr das Beharren als das

unruhige Suchen, das heute oft auch ältere Semester zu etwas krampfhaften Umstellungen verführt. Paul Bodmer hebt die Häusergruppen, Baumgärten und Wälder vom Zolliker Berg über das Ortsgebundene hinaus und macht das friedvolle Beisammensein in sich versunkener, singender oder nachdenkliche Zwiesprache haltender Menschen zum Sinnbild der Erhebung über das Alltägliche. Die neben der Arbeit an großen Freskenwerken entstandenen, meist kleinformatigen Bilder steigern genrehafte Motive – zumeist «Frauen im Walde» mit malerisch ausgekosteter Stofflichkeit der Gewandungen – zur harmonischen Komposition.

Hermann Huber hat sein Verlangen nach durchfühltem Herausarbeiten der «malerischen Form» am überzeugendsten bei den Sihltalbildern verwirklicht, die hier leider nur spärlich vertreten waren. Auch die das Bildfeld mit detailreichster Schilderung erfüllenden Sträuße und Garben von Feld- und Gartenblumen verbinden die Bestimmtheit des Gegenständlichen mit differenziertem Reichtum des Malerischen. Als sein eigentlichstes künstlerisches Bekenntnis will Hermann Huber jedoch die meist im Format weiter ausgreifenden figürlichen Kompositionen aufgefaßt wissen. Man muß sich einfühlend hineinsehen in diese von formalem Beziehungsreichtum lebenden Bilder mit ihren kurvigen Rhythmen, die dem Realismus des Körperhaften wenig Bedeutung beimessen, jedoch auf einer reliefartigen Raumbühne die frei konzipierten Gruppen intensiv durchmodellieren. Solange das Inhaltliche bei diesen Bildern neutral blieb, oder ein reales Thema («Sturm») expressiv steigerte, anerkannte man gern das Ethos und die Einmaligkeit dieser nicht immer leicht zu verarbeitenden Werke. Schwieriger ist es, dem Künstler bei seinen neuesten, in mehrjähriger Arbeit entstandenen Kompositionen «Läuterung», «Odysseus», «Versuch zu neuen Ordnungen» und «Versuchungen» Gefolgschaft zu leisten. Denn hier fehlt weitgehend der Ausgleich zwischen gedanklicher Symbolik und malerisch-stilisierender Bemühung um das Körperhafte.

Reinhold Kündig wahrt nicht nur seiner vertrauten Umwelt auf der Hinterrüti ob Horgen, sondern auch der Wirklichkeitsnähe seiner kraftvollen Malweise eine unbeirrbare Treue. Man spürt Naturverbundenheit und ursprüngliche Erlebniskraft in der eindringlichen Schilderung der Waldesstille, des finstergrauen Nebelgewölks, der still leuchtenden Blumenfülle des Bauerngartens, des geheimnisreichen Dunkels der Ackerfurchen, der immer neu geschauten Bewegtheit des Geländes und der freudvollen Aussichtsweite über dem See. Urwüchsige Kraft, nicht erzählerisches Umschreiben, kennzeichnet die Bilder von der rauhen Arbeit auf dem Feld und im Wald, und zwei Ausschnitte aus einer «Korkrösterei» zeigen, daß Reinhold Kündig auch Stätten industrieller Arbeit mit persönlichem Impuls zu schildern vermag. Eine heimliche Romantik klingt in seinen Bildern von Dämmerung, Rauhreif, Schneeschmelze und Morgenlicht über dem Weiher mit. *E. Br.*

Meinrad Marti – Max Pfeiffer-Watenphul

Chichio Haller, 18. Oktober bis 8. November

Wenn man durch die Plastiken des Zürchers Meinrad Marti an Degas' große Tänzerin erinnert wird, erhellt das über die äußerliche Gemeinsamkeit, daß in beiden Fällen eine zurückhaltende Bemalung zur plastischen Form tritt, eine innere Verwandtschaft. Wie sich Degas, vor allem der frühe Degas, auf eine ihm eigene Art gegen den aufkommenden Impressionismus wehrte, widersetzt sich Marti in seinen Plastiken dem gewohnten modernen Tempo. Die Bemalung der gezeigten drei Porträtköpfe und der drei größern Frauenfiguren könnte ein Symptom für die Ambition sein, der Plastik neben künstlerisch-handwerklicher Vollendung einen verlorengegangenen menschlichen Gehalt zurückzugewinnen. Schöner und noch überzeugender als von diesen sechs Arbeiten läßt sich Martis Haltung als Plastiker, die alles Vorläufige ausschalten möchte, von kleinen, eine Spanne hohen Figurinen ablesen: kleine, aus Wachs modellierte und in Blei gegossene Frauen, die sitzen oder stehen und in einem sehr musikalischen Sinn Variationen über dieses für den Künstler zentralste Thema darstellen.

Sich im Spielerischen mit dem Bildhauer treffend, verfügt der Österreicher Max Pfeiffer-Watenphul als Maler gleicherweise über ein zentrales Thema: Venedig, seine Wahlheimat. Zu den Ansichten dieser Stadt treten einige andere, zum Beispiel von Florenz, und Blumensträuße. In der Kollektion bei Chichio Haller überraschten vor allem die neuen Ölbilder, in denen zur malerischen Delikatesse durch die gemalten Architekturen die notwendige Bildtektonik tritt. Damit bereichert sich Pfeiffer-Watenphul für größere Bildformate um neue Möglichkeiten, die den Lyriker nicht ausschließen und ihn eine Palastfassade doch immer als farbiges Geschehnis erleben lassen. *age.*

Bernard Buffet

Solvil Beaux-Arts, 21. Oktober bis 22. November

Die Kollektion der Kunsthaus-Ausstellung «Malerei in Paris – heute» gewissermaßen erweiternd, zeigte die Galerie Solvil Beaux-Arts (die mit einem Bijouterie-Geschäft kombiniert ist) zehn Bilder des jungen, 24jährigen Parisers Bernard Buffet. Gegen die herrschende Art, ungegenständlich oder halb gegenständlich zu malen, hat Buffet gleich zu Beginn seines Schaffens (hier etwa im Bild mit einem Spiritus-Réchaud) den Gegenstand mit seiner nur noch wenigen verständlichen Sprache neu inthronisiert. Das feine Draht- und Blechgerüst des kleinen Kochapparates (das Bild entstand 1949) ist also mehr als bloß malerischer Anlaß; nur zum einen Teil entzünden sich die subtilen bildnerischen Mittel Buffets daran, zum andern besitzt er sie schon, bevor er sich einem Stilleben oder einem menschlichen Bildnis oder sogar einem Bild Christi zuwendet: In dieser im weitesten Sinn gläubigen Haltung des jungen Malers liegt der Grund seiner Größe. Vom angeführten Réchaud-Bild zu einem großflächigen Stilleben aus diesem Jahr, von einer ersten malerisch grau-braunen Periode über eine zweite, graphischere, im Lineament geometrischere zur jetzigen, die die Farben offener und sinnlicher sieht, ist künstlerisch-handwerklich ein weiter Weg. Im Wesen ist sich das Schaffen gleich geblieben: auch im großen Stilleben von 1952 sind die bescheidenen, abgegriffenen Gegenstände und das ungewöhnliche Bildformat von der Gläubigkeit Buffets getragen. Vielleicht wirkt es gerade darum so überzeugend. *age.*

Chronique genevoise

Continuant à faire preuve d'une louable actualité, la Galerie Motte a eu l'excellente idée de rassembler un nombre important de toiles de van Dongen; ce qui a permis au public genevois de se faire une idée précise d'un artiste dont on a beaucoup parlé. En fait, cet art appar-

tient à une époque déjà révolue, à l'époque où, figure «bien parisienne», l'artiste était un habitué des boîtes de nuit et des casinos. C'est comme témoin de certains milieux parisiens entre 1918 et 1938 qu'il restera; et il faut reconnaître que son art sommaire, brutal et sensuel rend parfaitement l'atmosphère de ces milieux. Doué, van Dongen l'était, sans contredit, mais on est en droit de se demander s'il a vraiment fait le meilleur usage de ses dons. Ah! s'il avait toujours montré ces dons de portraitiste perspicace qui font du portrait de M. von der Heydt une toile inoubliable ... Hélas! il y a toujours eu chez van Dongen, et elle n'a fait que croître avec les années, une fâcheuse tendance pour les effets gros et faciles. Son art manque de maturité et de réflexion, et nombre de ses toiles, même parmi les meilleures, laissent l'impression d'avoir été peintes en deux heures au plus. On a dit, pour lui en faire une louange, que van Dongen avait dans sa peinture tourné en dérision ses modèles, et qu'il n'avait que mépris pour ces fêtards. Je n'en suis pas certain. S'il avait vraiment méprisé ces élégantes empanachées et deminues, il n'aurait pas été le fidèle habitué de leurs fêtes.

Depuis environ dix ans, van Dongen a déserté les lieux de plaisir pour peindre des paysages de Normandie; mais ce «retour à la terre» ne lui a guère réussi. Les verts de ses prairies et les blancs de ses pommiers en fleurs sont vraiment d'une crudité grossière et sans intérêt.

•

Essayer de préciser la place qu'occupe Emile Chambon dans la peinture contemporaine n'est pas si facile que cela. Lors de l'exposition très remarquée qu'il vient de faire à l'Athénée, dans les salles des Amis des Beaux-Arts, bien des visiteurs, manifestement, paraissaient déconcertés. D'une part, ils ne découvraient dans ces toiles aucun de ces caractères auxquels doit se reconnaître, selon ce qu'on leur a appris, la peinture moderne: déformations, exaltation de la couleur, abstraction, surréalisme, etc. De l'autre, ils pressentaient tout de même qu'en dépit des apparences, l'art de Chambon n'a rien de «passéiste» ou d'académique, et que lui-même est fort loin d'être le premier venu.

Chambon, qui a horreur de tout conformisme, et que les tendances de l'art contemporain laissent indifférent, a choisi d'être lui-même. Peindre une toile qui fasse sur un mur un jeu plaisant de taches colorées ne l'intéresse pas et il s'applique à retracer scrupuleusement le réel, en se maintenant dans des harmonies savamment atténuées. En outre, à une époque où l'on craint «l'anecdote» pis que la peste, il ose retracer des sujets de la vie quotidienne, mais en y introduisant un rien d'ironie; du coup, le motif le plus banal prend une saveur très particulière et inoubliable. A notre époque, la presque totalité des peintres s'évertue à faire preuve d'originalité, mais trop souvent cette originalité voulue sent l'artifice. L'originalité de Chambon, qui est manifeste, est du meilleur aloi, parce qu'elle est naturelle.

•

Rendre compte en détail de l'exposition des artistes décorateurs de l'Œuvre, qui vient de s'ouvrir dans les nouvelles salles du Musée d'Art et d'Histoire, demanderait plus de place que je n'en ai ici. Je me contenterai donc de dire qu'elle est excellente, très diverse, et que dans tous les domaines des arts décoratifs on voit s'affirmer l'invention et le goût des exposants. François Fosca

---

Pariser Kunstchronik

Im Musée d'Art Moderne wurde die Wiederaufnahme des Ausstellungsbetriebes nach zweimonatiger Ferienstille (August bis September) mit dem zweiten «Salon de l'Art Sacré» markiert. Das Thema, das sich der Salon stellte, überschritt dieses Jahr die Grenzen der kirchlichen Kunst und zeigte allgemeiner moderne Kunst, in welcher das Sakrale auch unabhängig vom christlichen Glaubensbekenntnis angestrebt wird. Die besten Arbeiten stammten von der ehemaligen Lyoner Gruppe «Témoignage». Diese Künstler, die heute allgemein zur Ecole de Paris gezählt werden, könnten in einer separaten Schau einen sehr aufschlußreichen Einblick geben, wie sehr in Lyon – dieser Stadt, die bis weit über das Mittelalter hinaus ein außergewöhnliches Zentrum des Mystizismus und beiläufig auch des Okkultismus war – auch heute noch diese hermetischen Strömungen wirksam sind. Wir nennen hier nur einige Namen von Künstlern, die sich in dieser Tradition weiterentwickelt haben: Bertholle, der mit einem Wandteppich und den zwei Kartons für die Glasfenster des Benediktinerklosters in Cherbourg vertreten war, dann Idoux und Lenormand, die beide Wandteppiche (in Aubusson ausgeführt) zeigten, die an Intensität und künstlerischer Freiheit bei weitem das allgemeine Niveau der Lurçat-Schule übertrafen. Auch der Bildhauer Etienne Martin, der zu dieser Gruppe gehört, war mit einem überlebensgroßen Christus für die im Neubau begriffene Kirche von Baccarat an dem Salon beteiligt.

Der *Salon des Tuileries* wurde auch dieses Jahr in reduzierter Form in der Galerie Charpentier abgehalten. Die bemerkenswerten Künstler sind fast nur die, welche schon vor 30 Jahren den Glanz dieses Salons ausmachten, so daß wir mit Segonzac, Waroquier, Brianchon, Cavaillès, Gimond usw. ähnlich wie in gewissen Schweizer Museen den Eindruck haben, man habe ein für alle Male entschieden, was gute moderne Kunst sei. So wirkt dieser Salon mehr als eine retrospektive Schau.

Der *Salon des Surindépendants* hat sich dieses Jahr zum erstenmal in der zivilisierteren Umgebung des Musée d'Art Moderne angesiedelt. Bisher fand dieser Salon jährlich in einer entlegenen Messehalle an der Porte de Versailles statt. Der Salon scheint damit aber auch seine letzte Qualität: die intransigeance, aufgegeben zu haben.

Der *Salon du Trait* im Musée d'Art Moderne gab über das freie graphische Schaffen in Frankreich einen unvoreingenommenen Einblick.

Der von dem Kunstkritiker Charles Estienne ins Leben gerufene *Salon d'Octobre* eröffnete seine erste Ausstellung in der Salle André Baugé. Dieser Salon situiert sich tendenzmäßig zwischen dem Salon de Mai und dem Salon des Réalités Nouvelles. Er versucht, die jüngsten Elemente der modernen Kunst zu gruppieren, und vertritt eine ungeometrische, sozusagen romantische Haltung der abstrakten Kunst.

Im *Musée des Arts Décoratifs* wurde eine den Prix Othon Friesz vorbereitende Ausstellung gezeigt. Gegen hundert Maler nahmen an der Ausstellung teil. Der Preis wurde den Malern Rodde und Commère ex aequo zugesprochen.

Im *Musée Pédagogique* war eine hervorragende Ausstellung «Peintures Collectives d'Enfants» zu sehen. Es handelt sich um monumentalformatige Temperamalereien, die unter der Leitung von Jean Lombard und Madame Vige-Langevin von Pariser Schulkindern in gemeinsamer Arbeit entworfen und ausgeführt wurden.

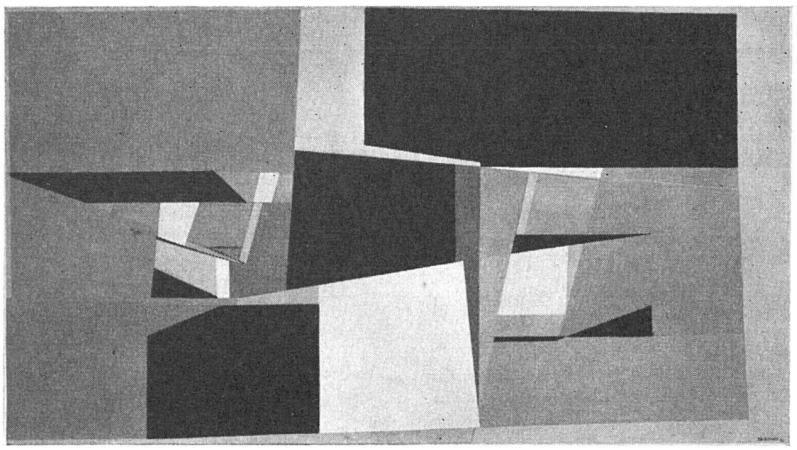
Die Photographien, die in den Ausstellungsräumen der amerikanischen Gesandtschaft unter dem Titel *Photographies Inoubliables* gezeigt wurden, zeugten davon, welch hervorragende

Equipe die amerikanische Zeitschrift LIFE um sich zu sammeln wußte. Die Photographien waren von dem amerikanischen Kulturattaché Child, der selber ein tüchtiger Fachphotograph ist, ausgewählt und klar gruppiert worden. Zu bemerken waren hier die menschlich fesselnden Bilder von Cartier-Bresson, Eugene Smith, Margaret Bourke-White, die erschütternden Reportagephotographien von Capa aus dem spanischen Bürgerkrieg und aus dem letzten Weltkrieg. Ferner eine stimmungshaft erfaßte, hochdramatische Photo von John Dominis «Flucht aus Söul», schließlich die jeden Sportler packenden Sportphotographien von Gjon Mili, die, obwohl ungewollt, nicht sehr weit von den surrealistischen Photographien liegen, die Philippe Halsman zusammen mit Salvador Dali anfertigte. Etwas seriöser sind die teils surrealistischen, teils abstrakten Photographien von Eric Schaal und Andreas Feininger. – In ihren anerkennenden Kommentaren zu dieser Ausstellung hat die Pariser Presse verschiedentlich darauf hingewiesen, daß viele der hier gezeigten Photographen ihren Platz im «Museum of Modern Art» von New York haben und daß es Zeit wäre, auch auf dem alten Kontinent die Photographie gebührend in einer Museumssammlung zu zeigen. Ausstellungen wie die Luzerner Photographie-Ausstellung könnten zu einem solchen Museum einen nützlichen Ausgangspunkt bilden.

Die Galerie Gimpel aus London präsentierte in der Galerie de France eine Ausstellung «*Tendances de la peinture et de la sculpture Britanniques*». Abgesehen von dem naiven Maler Scottie Wilson scheint – dieser Schau gemäß – auch in England die abstrakte Kunst den Vorzug der Aktualität zu genießen. Mr. Gimpel bewirkte ferner ein Zusammentreffen englischer und französischer Künstler und Kunstfreunde, welches dazu beitrug, die freundschaftlichen künstlerischen Beziehungen von Land zu Land zu unterhalten.

Vor dieser Ausstellung war in der Galerie de France eine Ausstellung *Victor Brauner* zu sehen. Nach seiner «surrealistisch-magischen» Epoche im ägyptischen Hieroglyphenstil scheint Brauner zu einer freieren expressionistischen Formulierung überzugehen, die gelegentlich an den amerikanischen Maler Matta gemahnt.

Glarner mit Bildern aus der «amerikanischen Epoche» bei Louis Carré; *Debré, Degottex, Ellsworth, Kelly, Naudé* nnd *Palazuelo* in der Gruppenausstellung «Tendances» bei Maeght;



Pablo Palazuelo, Automnes. Galerie Maeght, Paris

Delahaut, Arcay, Vera Spencer und *Sager* in der Galerie Arnaud zeigen, daß auch weiterhin das Interesse der abstrakten Malerei gilt. Die bereits klassischen Romantiker der abstrakten Kunst, *Hartung, Lanskoy* und *Poliakoff*, stellen bei Allendy mit *Atlan, Courtin, Deyrolle* und *Leppien* aus. Auch die Galerie Jeanne Bucher eröffnete die Herbstsaison mit drei abstrakten Malern: *Nallard, Fiorini* und dem Schweizer Maler *Moser*, dessen sensible, malerisch aufgelöste Evokationen in der Pariser Presse mit Sympathie kommentiert wurden. *Theo Kerg* in der Galerie Craven gehört schon mehr in die impressionistisch malerische Tradition von Manessier und Le Moal.

Die Librairie La Hune stellte 20 Lithographien von *Campigli* aus. – Die Galerie Beaune zeigte Zeichnungen von Dichtern. – In der Cinemathèque an der Avenue de Messine wurde der von *William Hayter* gestaltete Kunstfilm «New Ways of Gravure» vorgeführt.

Prof. Dr. Hans Hahnloser, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Bern, hielt in der Académie des Inscriptions et des Belles Lettres de l'Institut de France einen Vortrag über: «Nicolas de Verdun, la reconstitution de l'Ambon de Klosterneuburg et sa place dans l'histoire de l'art.» *F. Stahly*

Münchner Kunstchronik

Fürs Münchener Ausstellungsleben sind zwei Verluste zu beklagen: Dr. Grote wurde Direktor des Germanischen Museums zu Nürnberg und Mr. Munsing verließ das Münchener Amerikahaus. Beide hatten gutes Gefühl für das im tieferen Sinne Aktuelle gezeigt. Viele hoffen, wenigstens Dr. Grote wiederzugewinnen. – Der Sommer brachte manches Anregende. Für alte Kunst war entscheidend, daß Dr. Hanfstaengl das Schleißheimer Schloß in eine erstaunliche Gemäldegalerie zurückverwandelte: dort hängen nun italienische, flämische, holländische und deutsche Barockmeister, die (nicht nur wegen Verbombung der Alten Pinakothek) magaziniert gewesen waren. Übrigens brandete ein Streit, ob man die Alte Pinakothek Klenzes wieder aufbauen solle, die man nun tatsächlich wiederherstellt. Hierbei erschien mir Hangstaengls Plan der weiseste, später einmal eine neue Galerie funktionaler Art zu errichten, keinesfalls aber den Repräsentationspalast Klenzes, statt daß man diesen Bau nun anderen Zwecken zuführt, als ideale Lösung der heutigen Museumsfrage anzupreisen.

Erstaunlich war eine Ausstellung «Goldschmiedekunst des 18. Jahrhunderts» aus München und Augsburg, vom Bayrischen Nationalmuseum veranstaltet. Lehrreich auch «Plan und Bauwerk durch 5 Jahrhunderte», von der Akademie der schönen Künste dargeboten. – Asiatische und andere alte Teppiche (Firma Bernheimer im «Haus der Kunst») befriedigten teilweise. – An gleicher Stelle zeigte man die Arbeiten von Fr. L. Wright, die durch Europa wanderten und auch in München von dem einstigen Avantgardisten, dem phantasievollen und edlen Menschen Wright zeugten. Dann folgte die Kirchner-Sammlung von Dr. Bauer-Davos, ein vielseitiges, wenn auch nicht immer konzentriertes Bild vom entscheidenden Brücke-Maler gebend. Natürlich fiel hiergegen die gleichzeitige Schau der alten «Königl. privilegierten Münchner Künstlergenossenschaft» ganz ab, obgleich sie historisch auf-

Ausstellungen

Basel	Kunsthalle	Weihnachtsausstellung	6. Dez. – 4. Jan.
	Galerie d'Art Moderne	Charles Hindenlang	15. Nov. – 11. Dez.
	Galerie Haus zum Gold	Schweizer Maler	25. Nov. – 24. Dez.
	Galerie Hutter	Vandersteen	22. Nov. – 23. Dez.
	Galerie Bettie Thommen	Art suisse et français	5. Dez. – 5. Jan.
Bern	Kunstmuseum	Das graphische Werk Albrecht Dürers	16. Nov. – Februar
	Kunsthalle	Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer	6. Dez. – 11. Jan.
	Gewerbemuseum	Weihnachtsausstellung des bernischen Kleingewerbes	1. Dez. – 31. Dez.
	Galerie Marbach	Hermann Muntwyler	26. Nov. – 19. Dez.
Genève	Musée Rath	Alice Bailly	6 déc. – 28 déc.
	Galerie Gérald Cramer	Georges Rouault	1 déc. – 31 déc.
	Galerie Georges Moos	Maîtres français et suisses	18 nov. – 24 déc.
	Galerie Motte	Roland Oudot	27 nov. – 30 déc.
Glarus	Kunsthaus	Gedächtnisausstellung Alexander Soldenhoff	23. Nov. – 4. Jan.
Grenchen	Bildergilde	Jean Target – Bruriaux	1. Dez. – 18. Dez.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Zürcher Künstler	1. Dez. – 31. Dez.
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Section vaudoise des Peintres, Sculpteurs et Architectes Suisses	21 nov. – 4 janv.
	Galerie Paul Vallotton	Raoul Domenjoz	4 déc. – 20 déc.
		Peintres français et suisses	20 déc. – 20 janv.
	Galerie L'Entracte	André Gigon	6 déc. – 19 déc.
Luzern	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung der Innerschweizer Künstler	30. Nov. – 4. Jan.
	Kleine Galerie	Robi Wyß	19. Nov. – 24. Dez.
Olten	ATEL-Gebäude	Weihnachtsausstellung	30. Nov. – 21. Dez.
St. Gallen	Industrie- und Gewerbemuseum	Keramik-Ausstellung	10. Dez. – 24. Dez.
Solothurn	Kunstmuseum	Weihnachtsausstellung	29. Nov. – 4. Jan.
Thun	Kunstsammlung	Weihnachtsausstellung	7. Dez. – 11. Jan.
Winterthur	Kunstmuseum	Künstlergruppe Winterthur	23. Nov. – 31. Dez.
	Gewerbemuseum	Winterthurer Kunstgewerbe	23. Nov. – 22. Dez.
Zürich	Kunsthaus	Max Gubler	6. Dez. – Januar
	Graphische Sammlung ETH	Phantastik und Komik	8. Nov. – 17. Jan.
		Ernst Sonderegger	6. Dez. – 17. Jan.
	Helmhaus	Zürcher Künstler	29. Nov. – 4. Jan.
	Kunstkammer Strauhof	Oscar Weiß	29. Nov. – 20. Dez.
		Gedächtnisausstellung H. Burn	22. Dez. – 10. Jan.
	Galerie Bodmer	Max Keller	8. Nov. – 14. Jan.
	Atelier Chichio Haller	Esther Brunner, Germaine Chiesa, Joncquières, Brigitte Mitchel-Arnthal, Reuther	2. Dez. – 20. Dez.
	Galerie Neupert	Schweizer Künstler	29. Nov. – 31. Dez.
	Galerie Palette	Carlotta Stocker – Charles Meystre	21. Nov. – 16. Dez.
	Kunstsalon Wolfsberg	A. Grimm – Hans Schoellhorn – Constant Lebreton	4. Dez. – 31. Dez.
Zürich	Schweizer Baumuster-Centrale SBC, Talstraße 9, Börsenblock	Ständige Baumaterial- u. Baumuster-Ausstellung	ständig, Eintritt frei 8.30 – 12.30 und 13.30 – 18.30 Samstag bis 17.00

HORGEN–GLARUS

Neuzeitliche Formen in Preßholz

bequem und formschön

AG. MÖBELFABRIK HORGEN-GLARUS

Telephon (058) 5 20 91 IN GLARUS

zeigte, daß ihr wenigstens *früher* einige beachtenswerte Maler angehört hatten. – Aber die Jahresausstellung, in der sich beinah alle deutschen Gruppen zeigten, bot manches. Zum ersten Male hatten sich hier die Gegenstandslosen mit eignen Ausstellungsmitteln zusammengeschlossen, eine Welt für sich, die mehr und mehr überzeugte. – In guter Erinnerung blieben die «Neuerwerbungen», welche die Bayrischen Staatsgemäldesammlungen brachten. Ferner jene Marini-Schau, die uns den eigenwilligen, naturnah stilisierenden italienischen Bildhauer nahebrachte. – Im «Haus der Kulturinstitute» gab es nacheinander Kubins Graphik, dann die heutigere und bedeutendere von Picasso, nach allen Richtungen und Techniken hin ausgebreitet. Dann etwas wattige Malerei von Pfeiffer-Watenphul und die hiergegen männlicher wirkende Gabriele Münters. – Schließlich «Kinderselbstbildnisse» aus beinah allen Nationen des Erdballs, von seiten der Internationalen Jugendbibliothek raffiniert ausgewählt. – Im Amerikahaus enttäuschten die weitgehend von Klee bedingten Federzeichnungen Schoonhovens (Delft), die nur wenig über das angenehm Dekorierende hinausgehen. Hingegen beeindruckten jene «Exotischen Musikinstrumente» tief, die Herr Neuner sammelte und die inzwischen das Stadtmuseum übernahm. Wenn man dafür Raum bekäme (nur ein Bruchteil war zu sehen): München besäße eine der interessantesten Sammlungen der Erde. Hier müßte geholfen werden!

Im Städtischen Museum erfreute einiges aus der Donauwald-Gruppe, während Seewalds Werke *verschiedene* Resonanz auslösten. Obgleich er so gern von «tief religiösen Fundamenten der Kunst» zu sprechen pflegt, bleibt in seinen Bildern noch zuviel nur Dekoratives. – Die Bilder von Röhricht wurden von der Presse als zu virtuos beiseite geschoben. Auch «Der Weg» überzeugte nur wenig, eine neue, etwas willkürlich zusammengebaute Künstlervereinigung. – Einen Überblick über die Entwicklung von Otto Dix bot der Schutzverband bildender Künstler (Gewerkschaft). Dix setzte einst so kraftvoll ein, blieb auch während seines grausamen Verismus interessant, geriet dann aber ins Schwanken, erst «altmeisterlich», neuerdings expressionistisch. – Man ließ dort Malereien von Konrad Westpfahl folgen, der sich vom Gegenständlichen entfernte, etwas lyrisch weiche, aber wohltuende Gebilde hervorzaubernd. – Kunsthandlung Franke zeigte «Frühwerke Beckmanns», die, noch unbestimmt und ziemlich tumultuarisch, doch schon den kraftvollen Maler ankünden. Dann brachte man dort den stillen, dabei kantigen Lyriker Gilles, der in München haust, wenn er nicht auf einer italienischen Insel farbige Mythen dichtet. Daraufhin der turbulente Nay, der seine Bilder nicht mehr als zeichnerisch bestimmte, tänzerisch bewegte Farbenfelder anlegt, sondern zu improvisatorischen Farbstrudeln überging, ein wenig auf dem Wege zum Art brut. Schließlich der 1930 verstorbene Otto Müller, welcher der farbenblasseste, andrerseits geruhigste der Brücke-Leute war.

Galerie Stangl kombinierte Calders Mobiles mit farbiger Graphik von Mirò, die sie wunderbar ergänzte. Dort sah man dann außer Fietz, einem beachtenswerten deutschen Gegenstandslosen, auch Arbeiten von Gérard Schneider (Paris) und dann von Soulages, verwandt und doch auch wieder sehr verschieden. Skizzenbuchblätter von Marc und Webereien seiner Frau folgten. – Gurlitt brachte fast lauter Gegenstandslose: Steinbach, Stöckel (Altripp enttäuschte) und Geitlinger, den man inzwischen an die Münchener Akademie berief. Bei Schröder fiel Raskow auf, ein ganz Junger, den man weiter beobachten soll. – Heller zeigte Zao Wou-ki (Paris), danach Ehsen und schließlich Müller-Landau, schließlich den sehr ursprünglichen Grieshaber. – Ich selber gründete mit Kollegen eine «Gesellschaft der Freunde junger Kunst», um die Kluft zwischen Publikum und «neuer» Kunst, die weiterhin so fühlbar bleibt, zu überbrücken. Wir führen in Ateliers, diskutieren freundlich mit den Leuten und errichteten einen Bilder-Leihverkehr, so daß man für geringes Geld monatlich eine gute Farbengraphik (einschließlich Glas und Rahmen) in sein Zimmer hängen kann. Wird zur Nachahmung empfohlen (alles ehrenamtlich)! Galerie Schröder ist unsre Leihstation, wo wir jüngst Graphik von Friedländer (Paris) und Cremer (München) zeigten. *Franz Roh*

Tribüne

Zur Frage des Limmatraumes

Die Stellungnahme der Ortsgruppe Zürich des BSA zur Frage des Limmatraumes (Globus-Neubau, in der November-Chronik des «Werks») bedarf in einigen Punkten der Berichtigung und Ergänzung. Das komplexe Problem kann kaum beurteilt werden, ohne in groben Zügen die Entstehung des Projektes anzudeuten. Städtebau ist ja nicht nur eine ästhetische Angelegenheit; es sind viele Faktoren, die formend wirken. Die Berechtigung zu Ergänzungen darf auch von der Verpflichtung der Jugend und Außenstehenden gegenüber abgeleitet werden. Der Schreibende war an den Vorarbeiten, die zur Festlegung des Bauvorhabens führten, nicht direkt beteiligt; es drängt ihn lediglich zu unpersönlichen Feststellungen, um die heutige Situation zu klären, die auch in Zukunft nicht verbessert wird, wenn Tatsachen unberücksichtigt bleiben.

Vor allem ist darauf hinzuweisen, daß in der Stadt Zürich noch nie ein Bauvorhaben in derartig intensiver Fühlungnahme zwischen den Behörden und den Fachverbänden (BSA, SIA, Gutachten der Heimatschutzkommission, Baukollegium usw.) vorbereitet wurde.

Das seinerzeitige Vorgehen darf vom städtebaulich-architektonischen Standpunkt aus insofern als Idealfall bezeichnet werden, als erst, nachdem das Bauvorhaben in aller Öffentlichkeit abgeklärt (öffentlicher Wettbewerb unter Mitarbeit der Verbände) und festgelegt worden war, das Bauvorhaben gewissermaßen mit Baulinien und Konzessionen legalisiert wurde.

Es trifft nicht zu, daß die Wasserfläche gegenüber den ursprünglichen Annahmen verkleinert worden ist; im Gegenteil, die rechte Uferlinie wurde bei der Ausführung gegenüber den seinerzeitigen Wettbewerbsgrundlagen um einige Meter landeinwärts verschoben.

Die erste Volksabstimmung im Jahre 1948, als das Projekt bei jeder erdenklichen Möglichkeit (Ausstellung im Helmhaus, Lichtbildervorträge, Plakatwände auf Straßen und Plätzen, Modellphotos und Perspektiven in der Presse) öffentlich gezeigt wurde, bot erneut die Möglichkeit, klar und unzweideutig Stellung zu beziehen. Offene Opposition gegen das Projekt wurde nur in Laienkreisen laut, die sich später mit beträchtlichen finanziellen Mitteln unter dem Schlachtruf «Freie Limmat» zusammenschlossen.

Diese Opposition erzwang im Jahre 1951, nachdem der Auftrag an einen anderen Architekten übergegangen war und der Bauherr einen größeren Baukubus zu erlangen hoffte, eine zweite Volksbefragung über eine reine Fachfrage.

Der BSA, Ortsgruppe Zürich, hat da-