

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 40 (1953)
Heft: 2: Die Abteilung für Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich

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: 18.01.2026

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

Dieses Mißverhältnis sehen wir nicht gern im WERK, der Visitenstube des BSA, wo wir gerne mit Anstand, Courtoisie und gebührender Hochachtung empfangen und präsentieren. Schade, daß die Ausstellung in eine so unfreundliche Jahreszeit gefallen ist. Es war der Fliege anscheinend in dieser Atmosphäre nicht mehr ganz behaglich, und wir wünschen ihr, daß sie gelegentlich in strahlender Sonne der mächtigen Felsenfigur des Hodler-Denkmal auf die Schulter sitzen darf und merkt, wo wirklich Wurzeln gründen.

Basel, den 6. Januar 1953

Rudolf Christ, Architekt BSA

Nachschrift. Die Redaktion benützt gerne den Anlaß dieser Einsendung, um festzustellen, daß sie mit dem Abdruck des Ausstellungsberichtes ihrer Basler Mitarbeiterin keineswegs beabsichtigte, das Verdienst zweier angesehener Künstler zu schmälern, auf deren wesenhaften Beitrag zur schweizerischen Malerei und Bildhauerei der Gegenwart das WERK immer wieder und mit Nachdruck hingewiesen hat. Vielmehr ging es ihr um den Leitgedanken des Berichtes, daß es falsch sei, ein solches Schaffen in summarischem Verfahren auszuspielen gegen die modernen internationalen Bewegungen, an denen übrigens die Schweiz kräftigen Anteil hat. Die Neigung, bewährte einheimische Kunst und «dekadente» internationale in Gegensatz zu stellen, ist weder neu noch auf Basel beschränkt; sie ist um so bedauerlicher, je bedeutender die in die Polemik hineingezogenen Künstler sind. K.

Ausstellungen

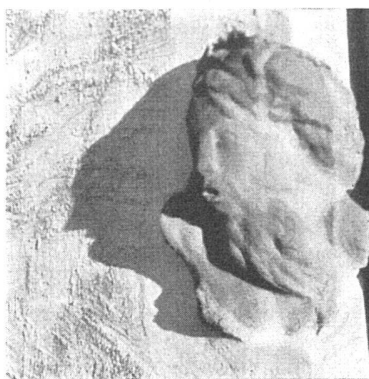
Zürich

Phantastik und Komik

(Von Schongauer bis Daumier)

Graphische Sammlung der ETH,
Ende November 1952 bis 17. Januar 1953

War die «Phantastik»-Ausstellung in der Basler Kunsthalle eine Improvisation über ein Thema, das die Gegenwart aufs stärkste berührt, so handelt es sich hier um einen wohlüberlegten, methodischen Aufbau eines an sich bescheidenen, aber vielleicht doch intensiveren Materiales, das Dr. Gradmann im wesentlichen den eigenen Beständen seines Institutes entnommen



Jakob Probst, Vater Rhein, Relief

hat. Dem Phantastischen ist das Komische beigegeben; im Hintergrund stehen das Dämonische und das Groteske, die Nachtseiten der menschlichen Natur, in der sich das Heitere mit dem Melancholischen, das Bittere mit dem Verzeihenden mischt. Die Ausstellung sucht ihr Thema – materialmäßig auf graphische Blätter beschränkt – auf den verschiedensten Gebieten der Darstellung: im Landschaftlichen und im Kompositionellen, im Ornamentalen und Imaginativen, im religiösen und im politischen Motiv. Sie verfolgt den Trieb des Menschen, die Wirklichkeit in Unwirkliches zu verwandeln, seinen seltsamen Hang, die sichtbaren Formen und Gebilde der Natur zu deformieren, um damit das Bestehen und Walten von Kräften zu demonstrieren, die nicht nur die Neugierde des Menschen erregen, sondern die vor allem auch sein Handeln bestimmen.

Was an den graphischen Dokumenten aus früheren Jahrhunderten in erster Linie fasziniert, ist die Synthese von Triebmäßigkeit und handwerklicher Genauigkeit. Das Kupferstich-Alphabet des Meisters E. S. aus dem 15. Jahrhundert zeigt diese Synthese in der Verbindung von ausschweifender Phantastik und peinlichster technischer Akribie, mit der der Griffel geführt ist. Auf Dürers Kupferstichen das gleiche. Aber auf den Apokalypseholschnitten bricht das phantastische Empfinden, das die Komposition bestimmt, auch in den technischen Vorgang des Holschnittes ein. Bei Baldung wiederum, dem mit Recht breiter Raum gegeben ist, verharrt das Technische in den Grenzen des biedereren Handwerks, während die Bildvorstellung ein Maximum des Dämonischen erreicht. Die Phantastik im Gewand des Kühnen, aus dem sich eine Art Doppelwirkung ergibt. Höchst überraschend sind die italienischen Blätter aus dem 16. Jahrhundert. Klassische Kompositionsprinzipien, klassische Körperdarstellung, gelehrte

Anwesenheit inhaltlicher, mythologisch gebundener Bildungselemente – aber auch hier bricht die Neigung zur Gestaltung des Unwirklichen durch, und das Phantastische verwirklicht sich im Habitus des Offiziellen. Blätter nach Michelangelo, Tizian und Marc Anton sind hierfür höchst aufschlußreiche und zugleich eindrucksvolle Beispiele. Nicht minder erregen die Ornamentstiche aus dem späten 16. und beginnenden 17. Jahrhundert das Interesse. Im Schmückenden schmuggelt sich das Teuflische ein, und die Gebilde erscheinen geladen mit Kräften des Triebhaften und des Erotischen, was die tiefere Ursache der vital-saftigen Wirkung solcher Ornamente vom Rollwerk bis zu den Gebilden des Rokokos sein mag.

Die groteske Umdeutung der Menschengestalt und vor allem der Menschenbewegung wird dann zum Thema bei Wendel Dietterlin d. J., bei Callot und seinem Landsmann aus Nancy, Jean Bellange, von denen der direkte Weg zu Goya, Hogarth und Daumier führt. Soziale und politische Aspekte tauchen auf, und die Unterstreichungen des Phantastischen und Grotesken erhält attackierenden Charakter. Das Komische seinerseits erscheint als eine Art von versöhnendem Element; neben dem Schrecken und der Furcht steht das befreiende Lachen, das seinerseits unversehens als Element des intellektuell Kritischen auftritt. Alle diese merkwürdigen Überschneidungen sprechen vor allem aus den vorzüglich ausgewählten Blättern der graphischen Folgen Callots, Goyas und Hogarths, in denen etwas vom Geist der Biblia Pauperum oder der Totentanzfresken lebt, mit denen in weniger lesefertigen Zeiten dem Volk die Mächte des Dämonischen neben der Macht des Göttlichen demonstriert wurden.

Aber auch im Landschaftlichen hat Dr. Gradmann sein Thema aufgesucht. Herkules Seghers und J. von Ruysdael d. Ä. sind hier seine wichtigsten Zeugen, in deren Landschaftsdarstellung die irrationalen Elemente der Naturkräfte und auch des Raumes das Bildgefüge beherrschen. Von Leonardo sind (in Reproduktionen) die meteorologischen Blätter aus Windsor eingefügt, auf denen sich wissenschaftlich exakte Beobachtung mit der nicht unterdrückbaren Imaginationskraft Leonardos verbindet. Auf den Blättern Bruegels wird die Landschaftsdarstellung zur freien Schöpfung; das Triebmäßige kombiniert die naturalistischen Details zu einem Gefüge, in dem das Erinnerungsmäßige nur noch

als Nachklang existiert. Hier sind die Grenzen, an denen sich die Frage erhebt, wo das eigentlich Phantastische beginnt.

Ganz in phantastischer Vorstellung leben jedoch die «Carceri» des Piranesi; wenn sich in vielen Blättern der Ausstellung die Brücken zum Surrealismus schlagen lassen, so stehen wir hier vor Gestaltungen, in denen sich Strukturen des Kubismus ankündigen. *H.C.*

Hans Schoellhorn

Wolfsberg, 4. Dezember 1952
bis 3. Januar 1953

Der Winterthurer Maler Hans Schoellhorn, der gleichzeitig mit Alphons Grimm (Zürich) und Constant Le Breton (Paris) im Wolfsberg eine größere Auswahl neuer Bilder zeigte, war sichtlich bemüht, seiner zum 60. Geburtstag veranstalteten Ausstellung einen repräsentativen Charakter zu geben und das mehr Genrehaft-Attraktive der Zirkus- und Artistenthemen völlig zurücktreten zu lassen. Zwar kam seine Freude am Erzählerischen, am pittoresken Detail in dem großen Bild «Spanischer Vogelhändler» mit humoriger Unbefangenheit zur Geltung, und die idyllische Kleinmalerei der «Gasse in Mâcon», der einsamen Laube («Der Wirt») und der «Zigeuner» bestätigte das liebenswürdige Können Schoellhorns im Bereich eines naturnahen, gegenstandsbetonten Schilderns. Der Hauptakzent lag aber entschieden auf den hellen, farbreichen Landschaften und Architekturmotiven des Südens, die den thematischen Horizont des Künstlers bereicherten, ohne ihn von seiner form-sicheren Gegenständlichkeit abweichen zu lassen. Gerade im Vergleich mit dem Virtuosen-Malerischen und Atmosphärischen eines Le Breton trat das Plastische, Raumbetonte und Umschreibende bei Schoellhorn deutlich in Erscheinung. *E. Br.*

Antike Gläser

Galerie für antike Kunst, 8. November 1952 bis 15. Januar 1953

Mit der unter der Leitung von Heidi Vollmoeller eröffneten neuen Galerie für antike Kunst besitzt Zürich nun auch ein kleines Zentrum, das zur Pflege der Kunst und vor allem des Kunsthandwerks der griechischen, römischen und orientalischen Antike bestimmt ist. Die Eröffnungsausstellung brachte prachtvolle ägyptische Faden-

gläser und syrische Gefäße aus den Jahrhunderten kurz vor und nach Christi Geburt. Ihre organische Ornamentierung, die Formen und die Glasuren ließen erkennen, in wie starkem Maß Tiffany und andere Kunstgewerbler aus der Zeit kurz vor 1900 von solchen Vorbildern angeregt wurden. Den Gläsern waren eine Reihe von persischen Keramiken und einige koptische Stoffe beigeordnet, so daß ein intimes, aber sehr anschauliches Bild der Formen- und Materialwelt der Spätantike entstand. *H.C.*

Bern

Albrecht Dürers graphisches Werk

Kunstmuseum, 16. November 1952 bis Februar 1953

Das Berner Kunstmuseum hat die während des Kriegs begonnene Erweiterung seines Programms beibehalten und macht es sich fernerhin zur Aufgabe, in großen Sonderausstellungen bedeutende Kunst des Auslands zur Schau zu bringen. Die großzügige Angliederung von neuen Räumen durch den Anbau ermöglicht es dabei, in souveräner Art über die Gesamtgliederung zu disponieren: je nach Umfang und Art des ausgestellten Kunstgutes kann der alte oder der neue Bau herangezogen werden, wobei sich immer auch die Möglichkeit ergibt, die eigene Sammlung – zum mindesten in ihren wesentlichen Beständen – zu zeigen. Aus den letzten Jahren erinnert man sich an verschiedene bedeutende Ausstellungen, wie die frühmittelalterlicher Kunst, die aus der Münchner Pinakothek und Glyptothek, des Werks von Degas, der Franzosen des letzten und gegenwärtigen Jahrhunderts usw.

Bei der gegenwärtigen Ausstellung, die die Holzschnitte und Kupferstiche Albrecht Dürers vereinigt (einige Lücken in der Vollständigkeit fallen dabei kaum ins Gewicht), vermerkt man mit besonderer Genugtuung, daß das gesamte Material aus öffentlichen und privaten Sammlungen der Schweiz stammt. Es erweist sich dabei aufs neue, daß auch der Kenner unserer Museen überrascht wird von der Reichhaltigkeit des Besizes, wenn er zu einer Gesamtheit vereinigt und sinngemäß durch die Schätze der privaten Kunstpflege ergänzt wird. Die Ausstellung umfaßt 161 Holzschnitte, etwas über 100 Kupferstiche und 15 illustrierte Bücher. Mit einem Holz-

schnitt des einundzwanzigjährigen Dürer aus dem «Liber epistolarum Sancti Hieronymi» beginnt die Schau und führt weiter zu den verschiedenen Passionsfolgen, dem Marienleben, der Ehrenpforte Maximilians und der Reihe der berühmten Einzelwerke. Eine Hervorhebung von einzelnen Blättern in diesem großartigen Werk, das samt und sonders klassisch geworden ist, wäre verfehlt und müßte den Eindruck subjektiver Liebhaberei erwecken. Im gesamten wirkt diese Dürerschau überwältigend, nicht nur als das Werk eines der Größten, sondern auch als Dokumentation einer Zeit des Humanismus und der anbrechenden neuen Erkenntnisse im Mikro- und Makrokosmos. Dürers Gabe, die Naturbeobachtung bis zu mikroskopischer Schärfe vorzutreiben, vermag wie kaum etwas anderes den Geist des Forschens und Experimentierens schaubar zu machen, der seinem Jahrhundert eigen war. Die unübersehbare Fülle von Einzelheiten und Kleinbeobachtungen fügt sich aber – eine Gesamtausstellung macht dies mit grandioser Deutlichkeit klar! – zu einem einheitlichen Weltbild, in dem der göttliche Schöpfungsplan als Organismus in Erscheinung tritt, «so daß das Ganze bei allem Reichtum doch einfach aussieht und in die dominierenden Linien gesammelt ist», wie Heinrich Wölfflin, dessen Worte über Dürer dem Ausstellungskatalog vorangestellt sind, sich ausdrückt. *W.A.*

Basel

Falsch oder echt? Kunstfälschungen aus drei Jahrhunderten

Kunstmuseum, 4. Januar bis 15. Februar

Die Ausstellung gehört zu jener instruktiv-aufklärenden und zugleich unterhaltenden Gattung, die wir leider in der Schweiz viel zu wenig pflegen. Die Holländer, denen wir diese Ausstellung verdanken, haben offensichtlich weniger Angst, «belehrend zu wirken», indem sie dem großen (und gerade in Holland durch die Fälscheraffären der letzten Jahrzehnte besonders beunruhigten) Publikum die vielschichtige Problematik der Kunstfälschungen vorführten und zugleich die modernen Methoden der Aufdeckung solcher Fälschungen zeigten. Es blieb der Ausstellung «vals of echt?» im Amsterdamer Stedelijk Museum (Spätsommer 1952) allerdings auch der Vor-

wurf nicht erspart, sie habe durch die sogenannte «Pictologie», einen Bildertest M. van Dantzig's, dem Laienpublikum die falsche Sicherheit vermittelt, als gäbe es ein absolut unfehlbares Punktsystem, nach dem sich das Falsche vom Echten ohne weiteres unterscheiden lasse. In der Meinung, daß es einen solchen Test nicht gebe, daß vielmehr letzten Endes nur das Qualitätsgefühl des Kenners und dazu noch eine gute Portion Wissen und Deutungsvermögen der technischen Untersuchungsmethoden zum Erkennen von Kunstfälschungen gehöre, hat das Basler Kunstmuseum das von Amsterdam übernommene internationale Material strenger, sachlicher geordnet, die «Pictologie» ausgeschaltet und außerdem einige Beispiele von Fälschungen aus den Archiven schweizerischer Museen beigelegt.

Besonders interessant sind selbstverständlich die Gegenüberstellungen in der ersten Ausstellungsabteilung, in der neben der Fälschung (Dürer, Cranach, Cuyt z.B.) das echte Vorbild und ein echtes Werk des fälschenden Malers hängen. Die Unausweichlichkeit des Zeitstils, dem auch der beste Fälscher unterworfen ist, tritt in grotesker Deutlichkeit beim Fall Vermeer-Van Meegeren zutage. Van Meegeren hat ja sein raffiniertes Unternehmen – einen gar nicht existierenden «religiösen Vermeer» zu kreieren – damit begonnen, daß er die alten Meister nach guter Malertradition kopierte. Neben einer dieser Kopien zeigt die Ausstellung auch zwei eigene Werke – entlarvenden Kitsch – und dann die berühmte «Vermeer»sche «Fußwaschung» mit künstlichen Altersspuren (Löchern, Brüchen, Craqueluren), die vom holländischen Staat zur Verfügung gestellt wurde. Der Schwindel scheint (heute!) evident – so süßlich-sentimental hat Vermeer nun wirklich nie gemalt –, aber ob wir nicht ebenso wie die holländischen Kunsthistoriker auf Van Meegeren's Kunst hereingefallen wären, wenn sie uns mitten im Krieg, unter deutscher Besatzung und wie eine wertvolle Ware des schwarzen Marktes angeboten worden wäre, wage ich nicht zu entscheiden. Es gibt in der Ausstellung mehrere Beispiele, die nicht auf den ersten Blick als Fälschungen zu erkennen sind (Pascin, eine alte Dürer-Fälschung usw.). Sehr instruktiv ist auch die zweite Ausstellungsabteilung, in der alle Übergänge von der eigenhändigen Kopie eines Bildes durch seinen Schöpfer über das Werk des Schülers, den nicht als Fälschung gemeinten

«Nachstich» berühmter graphischer Blätter, die Künstlerkopie (Vallotton kopiert Holbeinzeichnungen) oder die Ergänzung eines echten Watteau-Fragmentes zu einem kompletten kleinen Bild (aus dem Louvre), die Aufmalung einer falschen Signatur auf ein echtes Bild (Corot z.B.) bis zur bewußten Fälschung mit betrügerischer Absicht zeigen.

Geradezu faszinierend aber sind die folgenden drei Abteilungen, in denen einige Methoden der Fälscher (Fälschungen mit ihren Vorbildern), einige technische Tricks zur Herstellung alter Bildgründe, Craqueluren, künstlicher Verschmutzungen usw. und schließlich die modernen kunstwissenschaftlichen und physikalischen Methoden der Aufdeckung von Fälschungen gezeigt werden. Unter den Beispielen finden sich wieder einige «berühmte» Fälschungen, zwei plastische Werke Bastianinis (1830–1868), dann die berühmte «Tiara des Saitaphernes», die, auf Bestellung eines Kunsthändlers durch den russischen Goldschmied Rouchomovski angefertigt, 1895 dem Louvre verkauft wurde, und aus schweizerischem Besitz gefälschte Koller, Böcklin und sogar das einer falschen Raffael-Zeichnung beigegebene gefälschte Wölfflin-Gutachten. Alles in allem erreicht diese interessante Ausstellung ihr Ziel: man verläßt sie mit dem Gefühl, einen unterhaltenden Lehrgang zum differenzierteren Sehen absolviert zu haben.

m. n.

Chronique genevoise

Des diverses expositions qui ont eu lieu à Genève dans ce dernier mois de l'année 1952, les deux qui méritaient de retenir l'attention ont été l'exposition Roland Oudot à la Galerie Motte, et l'exposition des gravures sur bois de Robert Hainard au Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire.

Claude Roger-Marx, en quelques mots, a défini avec tant de justesse l'art de Roland Oudot qu'on ne peut pas ne pas le citer: «Oudot est sérieux, mesuré, dépouillé, sombre parfois, mais on ne trouve en lui aucun désespoir.» C'est bien en effet ce caractère sérieux qui se dégageait de la vingtaine de toiles rassemblées dans la Galerie Motte. Qu'il retrace des sites de Provence, des Landes, de l'Ile de France, Oudot ne se contente pas d'un jeu de jolies taches de couleur. Dans ses paysages, solidement établis, les accords de tons ne jouent pas un rôle purement décoratif; et lorsqu'il rend l'effet coloré qu'il a sous les yeux, Oudot

n'éprouve pas le besoin d'en intensifier les tons. Il préfère être vrai, plutôt que surprendre, étonner. Ses paysages ne sont pas la notation rapide d'une émotion fugitive. On les sent longuement médités, et posément exécutés, sans hâte ni fièvre. Aussi règne-t-il dans ces toiles une gravité et une sérénité que l'on n'est pas accoutumé à trouver dans la peinture contemporaine. Sans que cet art fasse la moindre allusion aux maîtres du passé, il est manifeste qu'il se rattache à toute une tradition française, à Poussin, à Louis Le Nain, à Corot.

A côté des paysages, il y avait à la Galerie Motte quelques tableaux de figures, qui révèlent chez Oudot un besoin de poésie que le paysage ne suffit pas à satisfaire. Il suffirait de peu de chose pour que ces jeunes femmes rêvant dans la campagne risquent d'être dénoncées comme «littéraires»; mais ce peu de chose n'apparaît jamais. Roland Oudot est si foncièrement peintre qu'une figure de lui est avant tout un solide et vigoureux morceau de peinture.

Robert Hainard s'est taillé dans l'art genevois d'aujourd'hui une place tout à fait à part. Il a réussi à marier étroitement en lui le naturaliste, qui passera des heures à observer les mœurs des animaux sauvages, et l'artiste, qui se plaît à les retracer tels qu'ils vivent en liberté. Ses bois en couleur, aux harmonies subtiles, enchantent aussi bien l'amateur d'art le plus averti et le plus difficile, que le spectateur moyen, qui ne trouve là nulle trace de ce qui si souvent dans la peinture moderne le déconcerte. Il est vrai qu'à ses dons d'observateur et d'artiste, Robert Hainard ajoute un amour d'artisan pour le beau métier. Quand ce ne serait que du point de vue technique, ses bois en couleur mériteraient des louanges, tant il y apporte de soin et de patience. Ce sont en outre des œuvres où s'affirme le goût le plus raffiné, le plus exigeant, et que vivifie un amour profond de la nature.

François Fosca

Mulhouse

Peintures Collectives d'Enfants

Musée des Beaux-Arts,
16. bis 30. November 1952

Wo heutzutage eine neue Methode des Zeichenunterrichts vorgeschlagen und angepriesen wird, da ist als erste Reaktion Mißtrauen am Platze. Mißtrauen gegenüber der Pädagogisierung

der Pädagogik überhaupt und Mißtrauen gegenüber Neuerungen auf dem Gebiet der Kinderzeichnung im besonderen. Denn auch wenn es noch so ausdrücklich um die Seele des Kindes geht, geht es doch allzu oft über den Kopf des Kindes hinweg. Allzu oft läßt der Lehrer die Kunstwerke, die er erträumt, aber zu schaffen nicht imstande ist, durch die naiverweise begnadeteren Hände seiner Zöglinge realisieren und ist er bestrebt, durch Ausstellungen der Resultate seiner Unterrichtsmethode zu denjenigen Ehren zu kommen, die seinem eigenen Künstlertum versagt sind. Das Kind als Künstler, das Kind im Käfig eines Kinderstils, der zudem klassenweise derselbe ist – viel Unbehagliches macht sich da im Namen der Freiheit des Kindes und im Zeichen moderner Erziehungsmethoden, zugleich mit einem anspruchsvollen Seitenblick auf die Kunst unserer Epoche, breit, so daß man nachgerade hier genau so deutliche Warnungstafeln aufstellen möchte wie gegenüber den Methoden unserer Ahnen.

Freilich, solche Reserven gelten weniger für Frankreich, wo all diese Dinge bis heute seltsamerweise kaum in Fluß gekommen sind. Das Land, das in der künstlerischen Moderne nach wie vor den Ton angibt, ist auf dem Gebiete des Zeichenunterrichts von den neueren Entwicklungen recht unberührt geblieben. Schon aus diesem Grunde ist die Initiative zweier Pariser Zeichenlehrer – Mme Vige Langevin und M. Jean Lombard – zu begrüßen, durch die endlich einmal ein Stein sichtbar und hörbar ins Rollen kommt. Ihre Methode besteht darin, daß die Schüler einer Klasse gemeinsam große, oft einige Quadratmeter zählende Bilder herstellen. Das Vorgehen ist im einzelnen verschieden; doch ist es in der Regel so, daß jeder Schüler ein normalformatiges Rechteck des – in einer Skizze vorliegenden – Bildes ausführt, worauf zum Schluß alle Rechtecke mosaikartig zusammengefügt werden. Man verspricht sich von diesem kollektiven Vorgehen gewisse Erfolge in Richtung auf eine Erziehung zur Gemeinschaft, was ohne Zweifel seine Berechtigung hat, auch wenn Begriffen wie «kollektiv», «Gemeinschaft» und ähnlichen heute ein sentimentaler Beigeschmack anhaftet, der ihren Gebrauch fast verbietet.

Im Grunde ist es bei solchen und andern Methoden immer dasselbe: es kommt auf ihre Anwendung an. Im Fall der beiden Initianten erweist sich das Vorgehen als sehr glücklich. Die



Kollektive Malerei französischer Kinder

Photo: E. Kolb, Mulhouse

Bilder, die kürzlich in Mülhausen ausgestellt waren, schlugen einen in ihren Bann, und zwar nicht dank unlauteren Mitteln. Sie waren bei aller Disziplin der Anlage, die bei solchen Dimensionen und solcher Divergenz der beteiligten Hände notwendig ist, unfertig, hilflos, rührend, dabei in keiner Weise stilvoll frisiert, gar nicht geschmäckerlich, nicht «kindhaft», sondern echt kindlich. Offensichtlich wird hier mit sehr viel Takt die Mitte gehalten zwischen Disziplin und Freiheit, zwischen Selbstständigkeit des Kindes und Kontrolle des Lehrers, und in diesem wesentlichen Punkt entscheidet ja allein die Frage, ob der Lehrer über eine Art sechsten Sinn verfügt oder nicht; die Methode als solche nützt da gar nichts. Auch braucht es, wie uns scheint, bei diesem Vorgehen eine besondere Überlegenheit. Ein einziges Bedenken glauben wir nicht verschweigen zu sollen: es ist nicht gut, diese Methode des kollektiven Zeichnens als einzige zu üben, sie sollte wohl doch immer nur Ergänzung des sonstigen Zeichenunterrichts sein. Als solche aber würde sie auch in unsern Schulen eine erfreuliche Bereicherung bedeuten, und von einer Seite würde sie zweifellos aufs Fröhlichste begrüßt werden: von den Kindern!

wsch.

Pariser Kunstchronik

Die beiden Ausstellungsereignisse der Weihnachtszeit waren die Ausstellungen Bissière bei Jeanne Bucher und Alfred Manessier in der Galerie de France. Bissière hatte schon in der letztjährigen Ausstellung in seinen

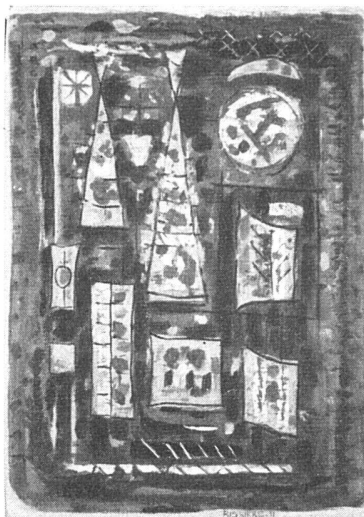
kleinformatigen Bildern gezeigt, welch außergewöhnlich vitaler und jugendlicher Maler er trotz längerer Krankheit und über zehnjähriger ländlicher Abgeschiedenheit geblieben ist. Die diesjährige Ausstellung ist ein mitreißend freudiges Überströmen malerischen Schaffens, in dem man nur in der Struktur durchspürt, welch intelligente Analyse und welch scharfer Blick für das Richtige alle unbekümmerten Improvisationen gleich einer ständigen Selbstkontrolle begleiten. Man muß auch immer wieder darauf hinweisen, welch bedeutenden Einfluß Bissière auf einen wesentlichen Teil der jungen französischen Malerei ausübte, war er doch während langer Jahre der allgemein geliebte und unübertreffliche Lehrmeister von Manessier, Le Moal, Bertholle, Vera Pagava und so vielen anderen Malern, die sich heute allgemein durchgesetzt haben. Auch manche bekannte Schweizer Maler der mittleren Generation verdanken ihren Lehrjahren bei Bissière an der Académie Ranson ihr solides malerisches Handwerk. Es war dabei bedrückend, zu wissen, daß Bissière eine kümmerliche Existenz führte, während die Früchte, die er gesät hatte, die vielbegehrte Ernte des Pariser Kunsthandels wurden. So war es besonders zu begrüßen, daß Bissière bei Gelegenheit seiner Ausstellung von seinen ehemaligen Schülern gebührend gefeiert wurde.

Die Ausstellung Manessier in der Galerie de France stellte in ihrer Art eine Glanzleistung dar. Manessier ist hier unbedingt auf einen Höhepunkt seiner eigenen Entwicklung gelangt. Alle seine Bilder tragen ohne Ausnahme

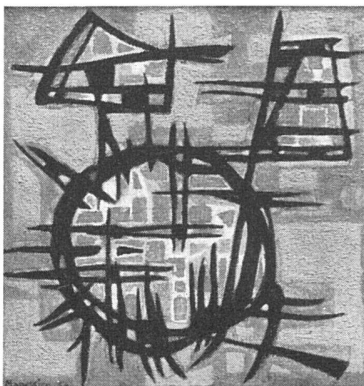
religiöse Titel. Pater Régamey nennt Manessier in einem größeren Artikel in der Pariser Presse den religiösen Maler par excellence unserer Zeit, der die Mission von Rouault in einer neuen abstrakten Formensprache weiterführe. Im «Combat» wirft der Kunstkritiker Marester etwas zaghaft die Frage auf, ob wohl die Bilder von Manessier nicht auch ohne Kenntnis ihrer religiösen Intentionen bestehen könnten; hier wie in der etwas voreiligen Anrufung von Mystik und sakraler Transzendenz durch Pater Régamey zeigt sich, wie wenig klar die Spannung von Form und Gehalt in der modernen Kunst noch begriffen ist.

Die französische Beteiligung an dem von London ausgehenden internationalen Preisausschreiben für ein Denkmal zu Ehren des «Unbekannten politischen Gefangenen» wurde in Paris mit großem Eifer von dem British Council und insbesondere von einer der Persönlichkeiten dieser Institution, Mac Ewen, organisiert. Unter den zirka 300 eingegangenen Entwürfen wurden die Arbeiten von acht in Frankreich arbeitenden Bildhauern (worunter drei Amerikaner) für den endgültigen Wettbewerb in London ausgewählt. Unter ihnen befinden sich Pevsner, Adam, Gilioli, Etienne Martin und Hélène Philipps, die Frau des Malers Hayter*. Die modernen Tendenzen, die sich in dieser Auswahl geltend machten, lassen die Problematik der Denkmalkunst noch deutlicher erscheinen. Können wir abstrakten Plastiker überhaupt noch Ehrendenkmäler machen? Wieweit soll das Thema eines solchen Denkmals direkt oder indirekt zum Ausdruck kommen? Falls der Grundgedanke eines solchen Denkmals nicht mehr direkt und allgemein lesbar ist, worin besteht seine Funktion noch? Wir können vorderhand konstatieren, daß fast alle – oder genauer: alle plastisch guten – Arbeiten, die von der Jury ausgewählt wurden, nicht den geringsten unmittelbaren Bezug zu dem gestellten Thema aufweisen, so daß man den Eindruck hat, jeder dieser Bildhauer habe die beste im Atelier vorfindbare abstrakte Plastik hervorgeholt und sie «Le prisonnier politique inconnu» getauft. Allgemein bedauert

* Gleichzeitig wurden in Berlin von einer deutsch-schweizerischen Jury neben zwölf Arbeiten aus Deutschland die Entwürfe der folgenden fünf Schweizer Künstler für den engeren Wettbewerb in London angenommen: Arnold D'Altri, Zürich; Max Bill, Zürich; Jean-Georges Gisiger, Epalinges; Hugo Imfeld, Zürich; André Ramseyer, Neuenburg. Red.



Roger Bissière, Große rote Komposition, 1951. Schweizer Privatbesitz.
Photo: Galerie Jeanne Bucher, Paris



Alfred Manessier, Dornenkrone, 1952
Photo: Galerie de France, Paris

wurde in Paris, daß die weiteren gegen 300 Arbeiten nicht in einer öffentlichen Schau sichtbar waren. Dies wäre doch die geringste Anerkennung gewesen, die man den nichtausgewählten Bildhauern hätte entgegenbringen können.

Im Musée d'Art Moderne stellte der argentinische Bildhauer Vitullo scheinbar 45 weitere Unbekannte politische Gefangene aus. In Wirklichkeit handelt es sich um moderne Totems und plastische Abstraktionen, in denen sich die Erinnerung an präkolumbanische Plastik in einer überraschend selbstverständlichen Weise mit den modernen Formproblemen verbindet. In der Galerie Colette Allendy stellte Francis Picabia 15 neuere Bilder aus. In einem sorgfältig präsentierten Katalog schrieben André Breton, Camille Bryen, Jean Cocteau, Michel Seuphor und andere freundschaftliche Huldigungen an Picabia.

Ein wertvoller Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst

war die Ausstellung Moholy-Nagy in der Galerie Arnaud.

In der neu eröffneten Galerie L'Etoile Scellée kommt die surrealistische Kunst erstmals seit langem wieder in einer mehr oder weniger geschlossenen Gruppe zu Worte.

Aktueller scheint die Zusammenfassung gewisser moderner Tendenzen, die Michel Tapié in einer Ausstellung «Un Art Autre» im Studio Facchetti präsentiert. Ein gleich betitelt Buch erschien bei Anlaß dieser Ausstellung. Unter den hier vertretenen Künstlern kennt der Leser des WERK bereits Dubuffet, Mathieu, Michaux, Bryen, Pollock, Appel, Wols, Riopelle, Osorio, Claire Falkenstein, Etienne Martin, Germaine Richier. Im Gebiete zwischen Art Brut und Surrealismus wird hier ein Versuch gemacht, gegen die akademischen Tendenzen innerhalb der abstrakten Kunst aufzusteigen.

Dieser Ausstellung könnte man die auf dem Montmartre abgehaltene Ausstellung bei Suzanne Michel beifügen, um einen Begriff von gewissen Gärungsprozessen zu geben, die sich in der Pariser Avantgarde ankündigen. Einige Namen: Fahr-El-Nissa-Zeid, Lapique, Marcelle Loubchansky, Messagier, Nèjad, Serge Poliakoff und Pons. Letzterer verdient nicht nur als bedeutender Lithographiedrucker, sondern auch als Maler seinen Namen.

In der Librairie Sources war das mit italienischem Formgefühl und italienischer Großzügigkeit präsentierte Buch «Viaggio in Italia» ausgestellt, das eben beendet wurde. Die Illustrationen – barocke Phantasien über italienische Architektur – sind von Eugen Berman; der Druck und die typographische Gestaltung wurden von Piero Fornasetti besorgt, welcher letzterer bereits an der Mailänder Triennale 1951 durch seine unwahrscheinlich virtuos graphischen Phantasien die Welt in Erstaunen versetzte.

Weitere Ausstellungen waren Lanskoj bei Louis Carré, Pierre Charbonnier bei Katia Granoff, die von Madoura präsentierte Ausstellung «Empreintes Céramiques de Picasso» in der Librairie Le Hune. Für den Bibliophilen war die Ausstellung des bei Emile Paul erschienenen Buches «Prestiges de Matisse» in der Galerie de Beaune und die Gedenkfeier des 50. Todestages von Emile Zola von Interesse.

Die Foundation Suisse de la Cité Universitaire zeigte Radierungen, Bilder und Plastiken von Beat Zumstein.

In den Räumen der Schweizer Gesandtschaft wurde auch dieses Jahr

wieder eine zweitägige Ausstellung der *Société des Peintres, Sculpteurs et Architectes Suisses* abgehalten. Sie wurde von Pierre Courthion präsiert. Sehr sympathisch wirkten die Bilder von *Maly Blumer* in einer Einzelausstellung bei André Maurice. Ihre Malerei ist eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Zeitproblem Figürlichkeit und Abstraktion, wobei sie ihrem Temperament und ihrer Überzeugung gemäß sich in ihrer augenblicklichen Entwicklung noch durchaus an das darzustellende Vorbild hält.

F. Stahly

Chefs-d'œuvre de la collection

D. G. van Beuningen

Petit Palais, November 1952 bis Januar 1953

Diese holländische Privatsammlung ist im Petit Palais in drei Abteilungen ausgestellt. Die erste Abteilung ist Italien bis und mit Strozzi sowie Greco reserviert, die zweite vor allem Holland bis ins 17. Jahrhundert, die dritte, weniger einheitliche, Belgien, Frankreich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Das Schwergewicht der Qualität muß daher vor allem in den ersten beiden Gruppen gesucht werden und ist, allem Anschein nach, der persönlichen Neigung des Sammlers zuzuschreiben. Wenn bei den meisten bekannten Privatsammlungen der Qualitätsstandpunkt, derjenige der «peinture pure» im Vordergrund steht, ist bei Van Beuningen sozusagen eine naivere, weniger reine, aber im Grund nicht weniger berechnete Einstellung zu konstatieren: die Liebe zum einzelnen Bild aus gefühlsmäßiger Bezogenheit auch zum Inhaltlichen. Daher die zahlenmäßig überwiegende und besonders schöne Auswahl frühholländischer Madonnen, daher der Entschluß, die aus kleinformatigen frühen Italienern bestehende Kollektion von Stefan von Auspitz seiner Sammlung einzuverleiben, daher auch die intensive Kraft eines so gefühlsgeladenen Bildes wie des Greco mit Christus und Maria, daher schlußendlich auch die kühne Möglichkeit, ein Bild wie den späten Tizian mit dem Kind zwischen den Hunden (ehemals Serbelloni) zu erwerben, in dem die Frage nach dem Wertgehalt des Inhaltlichen gestellt wird. Wir leben zwar in einer Zeit, wo es für einen ernsthaften Kunstbetrachter immer noch nicht erlaubt scheint, auch nach der Qualität des Inhaltlichen zu fragen, und wo es schlechthin unstatthaft ist,

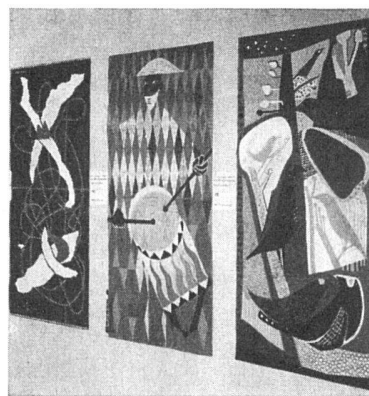
sich selber eine gefühlsmäßige Beziehung dazu, die außerhalb oder hinter der gemalten Form liegt, zuzugestehen. Der Privatmann aber, der kein Kritiker zu sein braucht und nur aus dem Liebhaben heraus sammelt, kennt diese Begrenzung nicht. Daß er dabei nicht immer konsequent vorgeht und daß ihm, namentlich bei der zunehmenden Expansion seines Besitztums, Fehler unterlaufen, ist zu erwarten. Aber die Drei Frauen am Grabe und die beiden exquisiten Zeichnungen von Van Eyck, die drei Werke von Dürer, der «Turmbau von Babel» von Bruegel, die «Drei Kreuze» und die Landschaft von Rubens sind Höhepunkte, die nicht leicht eingeholt werden können. Gut, das 18. Jahrhundert ist etwas weitläufig – aber die kleinen Guardi, der Watteau und das prachtvolle Kreuzigungsbild von Tiepolo! Einverstanden, das 19. Jahrhundert fällt ab; der Sammler wird hier unsicher und sparsam: er wagt sich nur bei Ensor ins Moderne, und die beiden frühen Gauguin sind mehr Curiosa als gute Bilder, daß aber am Schluß – neben den Blumen von Ensor (was für ein Stück!) noch die Familienporträts von Walter Vaes dabei sein müssen, das sagt eben gerade das aus, was wir am Anfang erwähnten: diese naive Beziehung zur Kunst, diese gefühlsgeladene, Häuslichkeit und Wärme ausströmende Atmosphäre, die fast etwas Triviales haben könnte, wenn sie nicht doch eben ernsthaft wäre und von Herzen käme.

Hedy A. Wyß

Öffentliche Kunstpfl ege

Staatlicher Kunstkredit Basel 1952

Eine Mangelrüge von seiten der Kunstkreditkommission hat es diesmal nicht gegeben, und die Basler Künstler haben sich durch den im letzten Jahr zum erstenmal ausgeteilten Verweis, sie hätten sich nicht genug oder zumindest nicht früh genug mit den gestellten Aufgaben auseinandergesetzt, auch nicht abschrecken lassen. Die Beteiligung an den großen anonymen Wettbewerben dieses Jahres war außerordentlich stark, obschon oder vielleicht gerade weil keine besonders großen künstlerischen Aufgaben ausgeschrieben waren. Man hatte sogar den Eindruck, daß eine gewisse Belebung gerade von den bescheideneren Vorhaben ausging, zu denen sich der Kunstkredit



Prämierte Entwürfe für einen Wandteppich in Aubusson-Technik. V. l. n. r.: Numa Rick, Ferdi Afflerbach, Christine Raguse Photo: Atelier Eidenbenz, Basel

wieder einmal entschlossen hat. Sobald die sogenannten «angewandten Künste» mit im Spiel sind, erweitert sich automatisch der Kreis der Teilnehmer, und zwar nicht nur in quantitativer Hinsicht. Dies war vor allem der Fall in dem allgemeinen, anonymen Ideenwettbewerb für einen Aubusson-Wandteppich, dessen Format glücklicherweise auf 175 x 80 cm (hoch oder quer) vorgeschrieben war. So waren Rubensche Tapisserie-Träume von vorneherein ausgeschlossen, und der Gesamtaspekt der 51 Einsendungen war im großen ganzen erfreulich. Die in den letzten Jahren vor allem in Basel abgehaltenen verschiedenen Ausstellungen alter und moderner Tapisserien haben deutlich das formale Verständnis für diese alte wunderbare Bildkunst geweckt und aus dem künstlerisch gestalteten Wandteppich eine aktuelle künstlerische Aufgabe gemacht. Wie aktuell sie heute auch in Basel ist, zeigte sich vor allem an der starken Beteiligung der Graphiker, bzw. der Maler-Graphiker. Sie brachten auch in diesen Wettbewerb die frische Luft, das offene Bekenntnis zur reinen Dekoration und dann vor allem jene formalen Lösungen, die bereits im Blick auf Technik und Material der Ausführung konzipiert waren. Dieses Vorausdenken, das die «Anwendung» bereits als formendes Element einbezieht, gehört selbstverständlich zum Métier des Graphikers; aber da es bei den Wettbewerben unter «freien Künstlern» so oft vollständig ausbleibt, wirkte es in diesem Kreise durchaus erfrischend. Mit dem 1. Preis ex aequo wurden ausgezeichnet der trommelnde Harlekin von Ferdi Afflerbach und ein kraftvolles und geschmackvolles «Braque»sches Stilleben von Christine Raguse. Den 2. Preis bekam eine sehr wirkungsvolle rhythmisch abstrakte

Ausstellungen

Basel	Kunstmuseum Kunsthalle Galerie Haus zum Gold	«Falsch oder echt» Francisco de Goya Felix Hoffmann	4. Jan. – 15. Febr. 17. Jan. – 12. April 6. Febr. – 28. Febr.
Bern	Kunstmuseum Kunsthalle Schulwarte Gewerbemuseum Galerie Marbach Galerie Verena Müller	Das graphische Werk Albrecht Dürers Französische Meister des 19. und 20. Jahrhunderts André Beaudin, Vieira da Silva, Philipp Martin, Helen Marshall Niklaus Sprüngli Jury-Wettbewerb für angewandte Kunst E. W. Nay Eugène Martin Martin Christ	16. Nov. – Ende Febr. Januar – Februar 7. Febr. – 8. März 24. Jan. – 7. März 14. Febr. – 1. März 21. Jan. – 13. Febr. 31. Jan. – 22. Febr. 28. Febr. – 22. März
Genève	Musée d'Art et d'Histoire Galerie Motte Galerie Georges Moos	Les deux grands siècles de Versailles Henri Wanner Paul Mathey – Claire-Lise Monnier	24. janv. – 15. mars 12. févr. – 3. mars 31. janv. – 19. févr.
Küsnacht	Kunststube Maria Benedetti	Schaffhauser Maler und Bildhauer	10. Jan. – 12. Febr.
Lausanne	La Vieille Fontaine	De David à Cézanne	7. févr. – 12. mars
Le Locle	Musée des Beaux Arts	Robert Jacot-Guillarmod Pierre Jouffroy	31. janv. – 15. févr. 21. févr. – 8. mars
Luzern	Kunstmuseum Galerie an der Reuß	Graphik von Schweizer Künstlern. Plastiken von Erwin Rehmann. Jubiläumsausstellung Otto Spreng Mimi Langraf	18. Jan. – 14. Febr. 7. Febr. – 7. März
St. Gallen	Industrie- und Gewerbemuseum	Die gute Form	14. Febr. – 7. März
Schaffhausen	Museum Allerheiligen	Karl Aegerter – Alexander Zschokke	1. Febr. – 22. März
Zug	Galerie Seehof	Karl Schlageter	1. Febr. – 28. Febr.
Winterthur	Gewerbemuseum	Das Holz als Baustoff	17. Jan. – 15. Febr.
Zürich	Kunsthaus Graphische Sammlung ETH Kunstgewerbemuseum Helmhaus Buchhandlung Bodmer Atelier Chichio Haller Galerie Palette Galerie Wolfsberg Orell Füßli	Van Gogh, Zeichnungen Sie leben heute. Studenten beider Hochschulen zeigen Bilder und Plastiken der Gegenwart 100 Jahre Kartographie in der Schweiz Helen Dahm Hsiung Ping-Ming Walter Helbig – Peter Trüdinger Jakob Ochsner – Hans Bächtold Otto Meister – Konrad Schmid Hermann Alfred Sigg	31. Jan. – 28. Febr. 31. Jan. – 28. Febr. 17. Jan. – 22. Febr. 17. Jan. – 15. Febr. 17. Jan. – 21. Febr. 4. Febr. – 21. Febr. 6. Febr. – 3. März 5. Febr. – 28. Febr. 14. Febr. – 14. März
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



F. BENDER/ZÜRICH

OBERDORFSTRASSE 9 UND 10 / TELEPHON 343650

Feine Beschläge

BESICHTIGEN SIE MEINE AUSSTELLUNG IN DER BAUMUSTER-CENTRALE ZÜRICH