Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 40 (1953)
Heft: 8: Brasilien

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: 06.01.2026

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

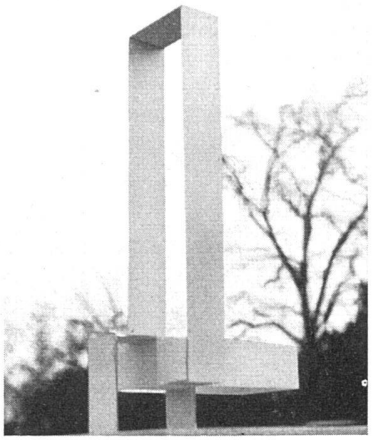
Ausstellungen

Zürich

Georges Braque
Kunsthaus, 7. Juni bis 19. Juli

Die Zürcher Braque-Ausstellung folgt auf die im letzten Heft des WERK von *m.n.* besprochene Schau in der Berner Kunsthalle. Merkwürdige Umstände haben dazu geführt, daß Zürich die Gruppe der Spätwerke, die in Bern einen besonderen Akzent darstellten, von den Verfügungsberechtigten – ein wenig sympathischer Begriff – verweigert worden sind. Trotzdem ist die Ausstellung in Zürich nicht weniger eindrucksvoll geraten. So prachtvoll Braques Spätstil ist – die großen Taten, mit denen sich Braque in das Geschichtsbuch der schöpferischen Vorstöße der Kunst eingetragen hat, liegen in den früheren Perioden. Für sie ist das Bild, das die Zürcher Ausstellung bietet, im wesentlichen komplett.

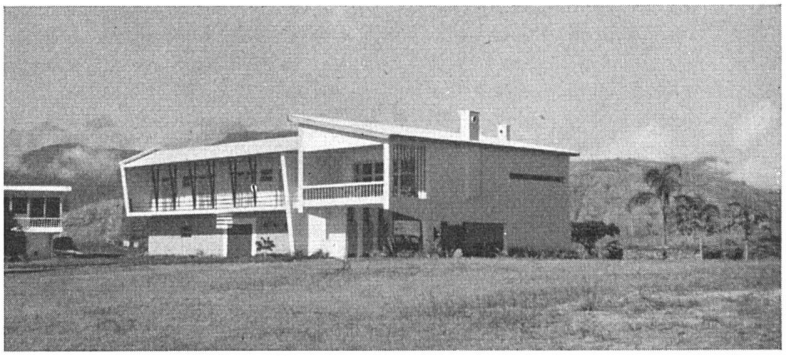
Zunächst die Frühzeit der ersten Jahre nach 1900: Schon hier wird die Kraft der Persönlichkeit deutlich. Vielerlei spiegelt sich; Matisse, Signac, gewisse Farbklänge Maurice Denis'. Man wird sich der Parallelvorgänge bewußt, die sich in jenen Jahren bei Munch, beim frühen Kandinsky und bei den Brücke-Malern abgespielt haben. So erscheint Braque damals tief eingebettet in das Geschehen der Zeit. Zugleich tritt in steigernder Kraft das individuelle Schaffenselement in Erscheinung, das Braque selbst «la ferveur» nennt, die glühende Hingabe; Meyer-Amden nannte diese Ausgangslage «Ergriffenheit». Der Weg zum Kubismus wird durch die Werkgruppe von 1907 bis 1913 in aller Klarheit ablesbar. Anstoß durch Picassos «Desmoiselles d'Avignon», der seinen Niederschlag in Braques «Nu» von 1907 findet. Es folgt die Neuordnung der Bildelemente in den sphärischen Landschaften und Stillleben von 1908 und 1909 und der entscheidende Übergang zum struktiven, analytischen Kubismus von 1910 an. Obwohl die beiden Kronzeugen oft befragt worden sind, obwohl Braque wie auch Picasso heute noch aussagen können, bleibt ein geheimnisvoller Schleier über der Frage, wer primär



Weitere Beispiele brasilianischer Kunst und Architektur. *Oben: Projekt für ein 18 m hohes Denkmal aus Stahl oder Beton, von Mary Vieira (z. Z. in der Schweiz tätig). – Rechts: Wohnhochhaus in São Paulo. Architekt: Francisco Beck. Pro Stockwerk je eine Drei- und eine Fünfzimmerwohnung*

Wettbewerbsprojekt für das neue Stadthaus von São Paulo. Miguel Badra, Architekt, São Paulo; Mitarbeiter: Pierre Collin, Architekt, Genf-São Paulo

Wochenendhaus am Meer. Architekt: Francisco Beck, São Paulo. Private Wohnräume im Obergeschoß; Dienstenräume, Garage, Bootsraum im Erdgeschoß



oder ob das Ganze ein paradigmatischer Fall von wirklicher Parallelgenese gewesen ist. Außer Zweifel steht – und geschulte Augen können es in der Zürcher Ausstellung sehen –, daß es sich bei Braque um genuine künstlerische Produkte handelt. Die kunsthistorische und -psychologische Auslegung muß daher eher die Frage nach dem substantiellen «Was», nicht nach chronologischen «Wie» stellen.
Ähnlich liegt der Fall bei den Collagen. Hier enthüllt die Vereinigung der besten Arbeiten Braques eine transparente Schönheit, zu der Braque kraft seiner künstlerischen Grundveranlagung gelangt, auch dann oder gerade dann, wenn er mit leichter, spielerischer Hand und mit beweglichem, wahrlich nicht tierisch ernstem Geist experimentiert.
Die zum großen Teil ausgezeichneten Werke Braques nach 1920 – der Weg zu ihrer Formensprache ist an typischen Beispielen von 1917 an klar ablesbar – ruhen auf den Fundamenten der heroischen kubistischen und Collage-Periode. Daß sich in ihnen die Tradition blühendster französischer Malerei mit den neuen Strukturen vereint, darin beruht die unvergängliche Leistung Braques.
Das Malwerk Braques wird in der Zürcher Ausstellung aufs glücklichste ergänzt durch eine fast komplette Darbietung seiner graphischen Arbeiten, für die der Sammler Lothar Günther Buchheim (Feldafing in Oberbayern) seine Bestände zur Verfügung gestellt hat. Nach vereinzelten früheren Versuchen hat sich Braque erst von 1932 an dem Instrument der Graphik zugewendet. Die Faust und die Zartheit des Linienzuges, die Fülle innerer Gesichte fasziniert in diesen Blättern ebenso wie technische Experimentierfreudigkeit.
Die Zürcher Ausstellung ist von zwei Katalogen begleitet. Die Bilder werden von Apollinaires prophetischem Abschnitt über Braque aus den «Peintres cubistes» von 1913, Carl Einsteins Begleitwort der Basler Braque-Ausstellung von 1933, einigen Notizen Braques aus den «Cahiers» – gerade jetzt im Arche-Verlag in deutscher Übersetzung unter dem Titel «Der Tag und die Nacht» herausgekommen – und einer sorgfältig zusammengestellten Lebenstabelle Braques eingeleitet. Den graphischen Blättern ist eine Broschüre Buchheims beigesellt, die den Versuch eines Kataloges des graphischen Werkes und eine Reihe guter Reproduktionen enthält. *H.C.*

Schweizer Graphik aus fünf Jahrhunderten

Graphische Sammlung der ETH, 30. Mai bis 16. Juni

Die Sommer-Ausstellung gibt wieder einmal Gelegenheit, die reichen Bestände der Graphischen Sammlung zu bewundern und ebenso das Geschick, aus der Fülle das Prägnante, aus der Vielfalt das Typische herauszustellen und in neue Zusammenhänge zu bringen. Denn der Beginn des 16. Jahrhunderts, das so glanzvoll seine kriegerische Dramatik in den festgefügten Figuren des Urs Graf, den «Stattlichen Mummereien» Jost Ammanns und in Holbeins «Totentanz» ausprägt, führt den Besucher bereits auf einen Höhepunkt, zu architektonisch klar gebauten Figuren von seltener Einheitlichkeit. So gut wie es im Ablauf der Kunstgeschichte Zeitalter von geschlossener künstlerischer Anschauung gibt – wir denken dabei weniger an das 16. als an das 17. Jahrhundert mit seinen Vertretern Herrliberger, Hofmann, Merian und der Familie Meyer –, so deutlich scheiden sich die Geister im 18. Jahrhundert. Es mag den Veranstaltern der Ausstellung ein besonderes Vergnügen bereitet haben, eine Gouache von Salomon Geßner den Gletscher-Aquarellen Caspar Wolffs beizugesellen und damit die Grundtendenzen des Jahrhunderts mit fast programmatischer Schärfe zu dokumentieren. Wenn wir dazu Füßlis kalte Pathetik, seine kunstvolle Übersteigerung der Leidenschaften mit einbeziehen, spüren wir noch deutlicher, wie stark die großen Auseinandersetzungen zwischen Gefühl und Realität, eklatant ausbrechend um die Mitte des 19. Jahrhunderts, ihre Kraft aus dem Boden des scheinbar so friedlichen 18. Jahrhunderts ziehen, das den kleinen Meistern wie kein zweites gewogen war: Freudenberger, Aberli, König, Lory.
Das 19. Jahrhundert zeigt auch in dieser Ausstellung bezeichnend den Niedergang der einst so hohen Kunst des Kupferstichs: in den Landschaftsansichten, als billige Blätter zum Verkauf an die Fremden bestimmt, welche seit der Erfindung der Dampflokomotive zahlreich unser Land besuchten. Hier ist der künstlerische Impuls ganz zugunsten des Sehenswerten und leicht Verkäuflichen zurückgedämmt. Ernsthafte Künstler wehrten sich daher, bloße «Geographie-Illustrierer» zu werden; sie entdeckten neue Darstellungsmöglichkeiten, neue Techniken. Die Lithographie und die Radierung, dann eine überraschend ornamentale Auffassung in der Anwendung eines Holzschnittes zeigen den Ausweg, welchen Stauffer-Bern, Vallotton und Edouard Vallet mit Entschlossenheit suchten. Gerade Vallet wird in einigen guten Blättern gewürdigt, wobei seine Radierungen («Am Grabe») immer wieder durch ihre massige Kraft, die Expressivität der «leeren», ausgesparten Bildfläche zu fesseln vermögen.
Die Ausstellung schließt mit Hodlers Lithographien eines «Schwörenden» und des «Jenenser Studenten», dem Triumph des figürlich Bewegten, des Rhythmischen, über das Statisch-Symbolische, welches die frühesten hier gezeigten Werke auszeichnet. Die «Törichte Jungfrau» des Niklaus Manuel Deutsch und Hodlers große Gebärde im «Jenenser Studenten» – instruktiver könnten Beziehungsreichtum und künstlerische Gegensätzlichkeit kaum eine Ausstellung gestalten.
U.H.

Jean-Georges Gisiger

Galerie Beno, 20. Juni bis 18. Juli

In der kleinen, gutgeleiteten Galerie Beno zeigt der Basler, abwechselnd in Epalinges (Waadtland) und Paris lebende Bildhauer Jean-Georges Gisiger neuere Arbeiten, die den Wunsch nahelegen, bald einmal eine größere Zusammenstellung von Werken zu sehen. Im Plastischen – vor allem in dem «Torse aux bras levés» – zeigt sich eine Formkraft von außergewöhnlicher Zusammenfassung, Lebendigkeit im Umriß und Sensibilität in den Schwellungen des skulpturalen Körpers. Skizzen zu Plastiken lassen eine straffe Auseinandersetzung mit fundamentalen Formgebilden erkennen, in deren Zusammenfügung und Verschränkung eine starke persönliche innere Physiognomie zum Ausdruck kommt. Das Zentrum der kleinen anregenden Ausstellung bilden zehn Farbholzschnitte «La mort d'un héros de l'antiquité». Stark dynamisierte Umdeutungen der menschlichen Gestalt, vorzüglich im kompositionellen Aufbau, eindringlich und ablesbar der thematische Gehalt, Beweise einer bedeutenden Begabung und einer gründlichen geistigen und technischen Durcharbeitung. *H.C.*

Aquarelle von Coghuf

Orell Füßli, 6. Juni bis 11. Juli

Der seit mehr als zwei Jahrzehnten in dem Bauerndorf Muriaux in den bernischen Freibergen lebende Basler Cog-

huf deutete in seiner jüngsten Ausstellung den jurassischen Motivkreis nur durch eine «Ernte in den Freibergen» an. Die wichtigsten der großformatigen Aquarelle ließen mit impetuoser Frische das Verlangen nach weiten Horizonten, nach dem von Wolken umdüsterten Flachland, nach dem Meer des Südens verspüren. Diese Blätter fesseln durch das intuitive Gleichgewicht zwischen ungebrochener Freiheit der leicht und sicher akzentuierenden Farbe und bildstarkem Formsinn im Aufbau der Motive. Heranrollende Wogen und rotbrauner Sand ergeben bei zwingender Naturnähe zugleich einen überraschenden Farbenklang. In breiten Flächen, die oft nicht durch dunkle Konturen getrennt werden, sondern durch schmale Streifen des weißen Malgrundes, erstehen lebendige und über den umschreibenden Realismus spontan sich erhebende Impressionen von der Mittelmeerküste und der trüben Rhonemündung, vom Wald von Fontainebleau und von einem Fluß in Flandern. – Die imponierende Reihe großer Aquarelle wurde in Kontrast gesetzt zu Studien und Skizzen aus dem französischen Alltag. *E. Br.*

Viktor Surbek

Wolfsberg, 4. Juni bis 11. Juli

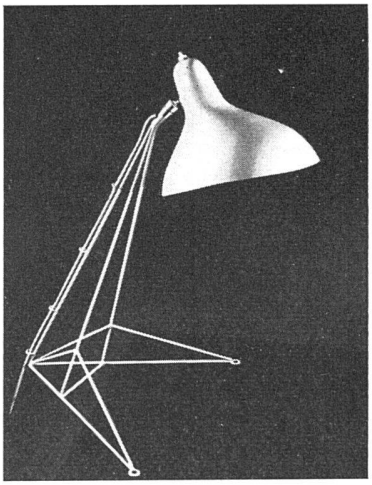
In brüskem Wechsel führte die frühsommerliche Ausstellungsreihe des «Wolfsbergs» von der robusten, in wuchtigen Konturen oft schroff ausgreifenden Malerei von *Albert Rüegg*, der sich auch an ein allegorisches «Tageserwachen» und ein großes Triptychon, den «Lebenskreis», herangewagt hat, zu dem bereits zum Seniorenalter vorrückenden *Viktor Surbek*, der eine Reihe der besten seit der Amerikareise von 1948 entstandenen Bilder und große, markante Zeichnungen aus Italien zeigte. Seine Kraft des naturverbundenen Schauens verbindet sich mit liebevoller Einfühlung in pflanzliches Leben und in die Gegenständlichkeit der unbelebten Dinge wie auch mit der Farbenlyrik romantischer Seespiegelungen. Die auffallende Beweglichkeit der Motivwahl im Landschaftlichen (sommerlicher Brienzersee, verschneite Dächer von Bern, amerikanische und apulische Küste) sowie im Stilleben, im Figürlichen und im Blumenbild bezeugt eine gut schweizerische Hingabe an das Schaubare, die sich aber nicht durchwegs mit malerischer Freiheit über das Objekt erhebt. Geschmackvoll und repräsentativ werden Großformate, wie «Luzern» und «Beatenberg», aus lichten Tönen aufgebaut, so daß das Atmosphärische nicht vom Vedutenhaften bedrängt wird. *E. Br.*

Formschaffen in England

Kunstgewerbemuseum, 21. Juni bis 16. August

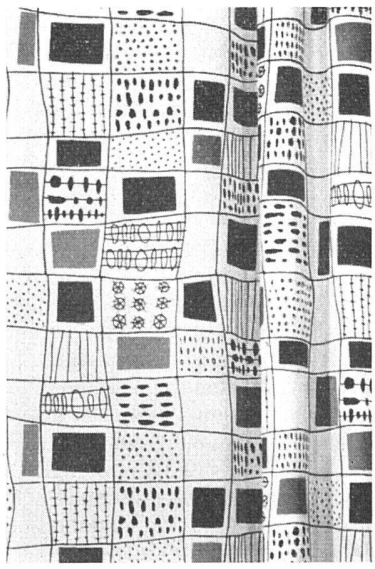
Man sah dieser Ausstellung, die dem Rahmen eines sogenannten «British Festival» eingebaut war, mit ziemlicher Spannung entgegen, weil man ein Bild des heutigen englischen Formschaffens erwartete, das im Zusammenhang mit der Aktivität des 1944 ins Leben gerufenen Council of Industrial Design in den letzten Jahren eine interessante, positive Entwicklung genommen hat. Umstände haben jedoch dazu geführt, daß der British Council als eigentlicher Veranstalter die Sache initiativ in die Hand nahm, was auf der anderen Seite zu einer ausgesprochenen Reserve des von kunstgewerblichen Fachleuten geleiteten Council of Industrial Design zur Folge hatte. Das Ergebnis ist ein Mittelding zwischen Messe und Formschau, bei der offenbar nicht oder sehr oft nicht die Kriterien des Formalen die Auswahl des Ausstellungsgutes bestimmten. Neben guten Erzeugnissen steht eine Menge Gleichgültiges, ja Bedenkliches, das von einer nach modernen Gesichtspunkten urteilenden Jury nicht angenommen worden wäre: Erzeugnisse der Stilimitation und traditionellen Leerlaufes. Ob bei der Auswahl geschmackliches Urteilsvermögen fehlte oder ob man kommerzielle Rücksicht nahm, auf jeden Fall muß man feststellen, daß man selbst in kunstgewerblichen Läden in der Schweiz allerlei formal bessere und anregendere Gegenstände hätte finden können, mit deren Hilfe das Bild der Ausstellung positiver gestaltet worden wäre. Die Sachlage ist um so irritierender, als die Besucher der Ausstellung Dinge finden, die formal den Grundsätzen diametral entgegengesetzt sind, die das Kunstgewerbemuseum in anderen Ausstellungen unterstreicht. Der Gegensatz der Auffassungen kam bei den Eröffnungsreden zum Ausdruck. Als der englische Minister Duncan Sandys den Standpunkt vertrat, der Käufer habe als Kunde immer recht, replizierte Johannes Itten als Exponent schweizerischer kunstpädagogischer Auffassung (und selbstverständlich in Übereinstimmung mit den heutigen allgemeinen fortschrittlichen Auffassungen),

Formschaffen in England. *Gartenstuhl von Ernest Race, London. Stahlrohr, weiß emailliert, Querfederung in Plastic-Überzug*



Kombinierte Tisch- und Wandlampe von Bernard Schottlander, London

Druckstoff von Terence Conran (Whitehead Ltd. und Wohntextil AG., Zürich)



In der Zürcher Galerie du Théâtre zeigte Cornelia Forster im Mai/Juni figürliche Wandteppiche, die nach ihren Entwürfen in Aubusson gewoben wurden

daß es im Gegenteil die Aufgabe aller mit dem Formschaffen verbundenen Kräfte sei, auf den nun einmal labilen Geschmack des Käufers formerzieherisch einzuwirken, worin ja übrigens auch der englische Council of Industrial Design seine Aufgabe sieht. Es überrascht, speziell in England ein solches Auseinandergehen der Meinungen zu sehen, wo man doch glauben sollte, die Pionierarbeit von Ruskin, Morris und ihrer zahlreichen Nachfolger habe das Bewußtsein der moralischen Bedeutung formaler Schönheit lebendig gemacht.

So muß man wohl die Ausstellung, die auch in ihrem ausstellungstechnisch geschickt und geschmackvoll durchgeführten Aufbau einen messeartigen Eindruck macht, bei dem man einige wichtige Aufschlüsse vermißt – die Architektur ist z. B. nur mit wenigen Beispielen einbezogen, und eine Darstellung der Arbeit der führenden, pädagogisch modern strukturierten Kunstgewerbeschulen fehlt vollständig –, als eine Veranstaltung sehen, die jenseits der Verantwortung des Kunstgewerbemuseums steht. Schade: eine mehr oder weniger verpaßte Gelegenheit!

Daß im einzelnen eine Menge guter Arbeiten zu sehen ist, betont man gerne. Bei den Möbeln sind es Entwürfe von R. Day und E. Race, bei den Lampen Gestaltungen von B. Schottlander, bei den Gläsern solche von W. J. Wilson (James Powell & Sons); bei den Stoffen findet man ebenfalls gute Entwürfe und vor allem ausgezeichnete technische Ausführung. Ausgezeichnet sind die Beispiele aus der Lederbranche, wenn auch mehr oder weniger nur dem Luxussektor entnommen. Bei den Keramiken entdeckt man nicht viel Lebendiges, was über das Übliche hinausginge. Bei den eigentlichen Industrie-Erzeugnissen entspricht der formale Standard im Prinzip dem allgemeinen europäischen Niveau. Von einigen Formungen – z. B. von den Schöpfbechern von Brookes & Adams Ltd. – gehen fruchtbare Anregungen aus, auch von einigen Lösungen von Radioapparaten. Wie weit auf diesen Gebieten formal durchgearbeitete Erzeugnisse hervorgebracht werden, kann man der Zeitschrift des Council of Industrial Design, die den Titel «Design» trägt, entnehmen. Die Beispiele aus dem Gebiet der Typographie zeigen das gepflegte Niveau, das in England traditionell ist; aber auch hier fehlen Beispiele fortschrittlicher Gestaltung. Gut sind die Formen im Sektor Boote und Fischerei, wo sich Tradition mit einer gewissen modernen Eleganz vereinen.

In einigen Beispielen sieht man Erzeugnisse des bäuerlichen Handwerkes. Hirtenstäbe, Körbe, Holzarbeiten, vor denen man versteht, was von einheimischem Gut Ruskin begeisterte. Wundervoll geradezu sind die «Corndollies», Stroharbeiten, die von Bauern nach Einbringung der Ernte gemacht werden. Hier weht uns englische Atmosphäre an in ihrer merkwürdigen Mischung von Entschlossenheit und Zartheit. Die Mischung, die man übrigens auch in einer Reihe der Gegenstände des praktischen Gebrauches entdeckt.

Ausgezeichnete und sehr anregende Akzente erhält die Ausstellung durch die Einfügung von Kleinplastiken, die auf Tische, Schäfte usw. verteilt sind. Man erkennt in diesen Arbeiten verschiedener Techniken den lebendigen und hohen Stand der Skulptur in England und ihrer offenbaren Tendenzen, auch mit kleinen Figuren ins Leben einzudringen. Reg Butler, Barbara Hepworth, Bernard Meadows, Robert Adams und selbstverständlich Henry Moore sind die ausgezeichneten Autoren dieser Kleinplastiken, in denen sich die Gestaltungsprinzipien des Formschaffens unsrer Zeit intensiv niedergeschlagen haben. *H.C.*

Luzern

Meisterwerke deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts
Kunstmuseum, 4. Juli bis 2. Okt.

Während die Programme der Luzerner musikalischen Festwochen konservative Züge tragen, zeigt sich im visuellen Sektor lebendige Beziehung zu Fragen der zeitgenössischen Kunst. War es vor einigen Jahren Matisse, so ist es in diesem Jahr die moderne Kunst Deutschlands, der die große, sorgfältig vorbereitete Sommerausstellung gilt. Die Kunstgesellschaft war wohlberaten, als sie Dr. Ludwig Grote mit der Durchführung betraute. Grote selbst fand im neuen Konservator des Luzerner Museums, Dr. A. Reinle, und mit seiner Assistentin Dr. Leonie von Wilckens vortreffliche Mitarbeiter. Im Reigen der Eröffnungsansprachen gab Dr. Grote prägnante Umrisse der von Irrlichtern umgebenen deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. Der Präsident der Kunstgesellschaft Luzern, Dr. Walter Dubach, erläuterte die Entstehungsgeschichte, bei der der Wunsch nach Wiederaufnahme der kulturellen Beziehungen zu Deutschland eine Rolle spielte; der deutsche Gesandte in Bern, Dr. Holzapfel, sang das Lob der Kunst, und Dr. Reinle machte sein öffentliches Debut als neuer Konservator. Die wichtigsten Worte sprach aber Bundespräsident Dr. Philipp Etter in improvisierter Form beim Bankett; der Rundgang durch die Ausstellung hatte ihn tief beeindruckt, die Bild- und Gedankenwelt der neuen Kunst hatte sich ihm geöffnet: freimütig und spontan bekannte er sich zum Gesehenen.

Die Ausstellung stellt den ersten großen Versuch dar, das dornige Phänomen der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts darzustellen. Besser sagt man: Kunst in Deutschland. Denn zum mindesten zwei der großen Gestalten sind von auswärts gekommen, Kandinsky und Klee, und auch sonst sind die von Europa zufließenden Ele-

mente stark. Marc, Macke, Kirchner, aber auch Beckmann oder Kokoschka haben wenig von dem, was man gemeinhin «deutsch» nennt. Primär sind sie europäisches 20. Jahrhundert, in dem wenigstens im Reich der Kunst die Schlagbäume verschwunden und die nationalen Ingredienzen sekundäre Selbstverständlichkeit geworden sind. Daß diese ganze Kunst Deutschlands europäisch ist, gehört zum Wichtigsten, was die Luzerner Ausstellung zum Bewußtsein bringt.

Grote hat eine klare Zweiteilung vorgenommen: die Gruppen und Individualitäten der ersten drei Jahrzehnte einerseits, die Werke der Nachkriegszeit andrerseits. Der erste Sektor stützt sich auf die Maler der «Brücke», auf den «Blauen Reiter» und auf die Maler des Bauhauses. Bei der «Brücke» macht Kirchner wieder einen großartigen Eindruck. Otto Müller ist die Überraschung – prachtvolle kompositionelle Zusammenfassung, vibrierender Farbklang, entspannte, aber tiefe Vergeistigung. Nolde hat einen ganzen Saal; es herrscht gewaltiges Feuer der Farben; aber die ungeheure formale und geistige Spontaneität der Frühwerke führt nicht weiter. Heckels intensive Anfänge münden in einer gepflegten, aber letzten Endes doch dünnen Malerei. Pechstein hat alle Vorzüge und Mängel des Virtuosen, Schmidt-Rottluff, der einst als so großer Rebell erschien, ist ein Verkünder intensiven Farblebens geblieben. Der «Blaue Reiter» erscheint im Ehrensaal im Obergeschoß. Kandinsky, Marc und Macke sind die zentralen Gestalten; ihnen sind Jawlensky, Campendonk, Gabriele Münter und Kubin angeschlossen. Paul Klee fehlt in diesem Zusammenhang, was deshalb schade ist, weil man mit seiner Gegenwart den vollen Gesamtklang gehabt hätte. Aber trotzdem ist der Eindruck außerordentlich. Die Synthese von deutschem, russischem und französischem Kunstgut ist offenbar. Von Frankreich ist es Delaunay, der bei Marc und Macke nachwirkt, bei Campendonk ist es Chagall. Mackes Bilder und Aquarelle bereiten wieder reine Freude. Kubin zeigt mit einer präsurrealistischen «Perle» von zirka 1905 ein höchst eigenes Gesicht. Als nächste Gruppe folgt das Bauhaus. Hier muß man Kandinsky vom «Blauen-Reiter»-Saal im Geist hinübernehmen. Dafür ist Klee mit Herrlichkeiten von 1917 bis 1931 vertreten. Interessant ist es, wieder einmal einer Gruppe von Werken Feiningers zu begegnen. Sie beginnt mit den futuristischen «Radfahrern» von 1912, in denen man noch etwas von seinen frühen Jugendstilzeichnungen verspürt. Die anderen Bilder und Aquarelle wirken zwar entwicklungsmäßig stationär, haben aber bis zu dem «Kanonenboot» von 1951 ihre visionäre Vibration bewahrt. Wunderbar ist Schlemmer. Bei ihm kommen die Knospen Meyer-Amdens zu vollem Blühen. Transparenz und Architektur von Menschenbild und Raum! Auf eine Repräsentation Moholy-Nagys hat Grote verzichtet. Weshalb? Auch Vordemberge-Gildewart als ausgezeichnetes deutsches Mitglied der Stijl-Gruppe hätte dem Bauhaus angeschlossen werden können.

Max Beckmann, Der Wels *Photo: Peter Ammon, Luzern*

George Grosz und Otto Dix repräsentieren den deutschen Neorealismus der zwanziger Jahre. Dix, zwar ohne Zweifel ein großes Talent, wirkt heute (wie übrigens auch früher) an der Grenze des äußeren Effektes. Grosz bleibt der scharfe Zeichner, der mit künstlerischer und geistig-kritischer Unerbittlichkeit zu wesentlichen Bildthemen seiner Zeit greift. Weder Kurt Schwitters noch Max Ernst sind einbezogen; ohne Zweifel eine bedauerliche Lücke, die möglicherweise mit äußeren Umständen zusammenhängt.

Zwischen den Teams stehen eine Reihe großer Individualitäten. Sie beginnen richtig mit Paula Modersohn und führen zu Kokoschka und Beckmann. Dazwischen steht – ein außerordentlicher Eindruck – der späte, aufgelockerte Corinth, Christian Rohlfs und Carl Hofer. Von Kokoschka sind prachtvolle Frühwerke von bleibender Visionskraft und Gegenwärtigkeit vorhanden. Beckmann erscheint als einer der großen Maler unsrer Zeit: phantastischer Realismus und geniale Malerei, höchste Dichte des Bildgefüges und dichterische Verwandlung des Bildthemas. Eine Parallelgestalt zu Léger. Auf der Folie der großen Maler der drei ersten Jahrzehnte haben die Zeitgenossen von heute einen schweren Stand. Ihre Zusammenstellung wirkt wie eine Art Vorschlag Grotes. Vieles spiegelt sich; man sieht, daß die neuen Gestaltungsmethoden im guten Sinn Allgemeingut geworden sind. Aber es kommt nur zu wenigen über das Gute hinausgehenden Eindrücken.

Bei der Skulptur überragt Lehmbruck; formal schöpferisch in großartigem Sinn, echt und tief, die Menschengestalt in neuer Sicht. Neben ihm Barlach, der in einem eigenen Raum vorzüglich aufgestellt ist, Gerhard Marcks und Ewald Mataré, zwei Persönlichkeiten von bedeutender Ausdrucks- und Realisierungskraft. Auch der jung gefallene Hermann Blumenthal ist zu ihnen zu rechnen. Von den heutigen Plastikern zeigt Hans Uhlmann eine konstruktive Arbeit und einige Zeich-

nungen von echter Vorstellung und starker Formkraft; bei Karl Hartung sieht man gut verarbeitete Anregungen von Brancusi, Moore und Arp.
Was ist das Ergebnis der Ausstellung, die übrigens von einem sehr schönen von Grote verfaßten Katalog des Prestel-Verlages begleitet ist? Die Kunst, die im 20. Jahrhundert in Deutschland entsteht, gehört unmittelbar der europäischen Kunst an. Sie ist in den Leistungen einer Reihe großer Persönlichkeiten und in den gruppenmäßigen Zusammenfassungen keineswegs nur tiefsinniger Spezialsektor, im Gegenteil: sie ist unmittelbarer Beitrag, der nach den verschiedenen Zwielichtern, die auf sie fielen – von hektischer Propagierung bis zu idiotischer Diffamierung – heute in seiner fruchtbaren Bedeutung und seiner Größe zu erkennen und zu erleben ist. *H. C.*

Lugano

Fünfzig Jahre Tessiner Kunst
Villa Ciani, 24. Mai bis Ende Juli

In Verbindung mit der Feier zum Gedächtnis an das 150jährige Bestehen des selbständigen Kantons Tessin trachtet die Ausstellung «50 Jahre Tessiner Kunst» in Lugano darnach, eine Selbständigkeit innerhalb der gesamtschweizerischen Kunst nachzuweisen. Die Ausgangslage ist klar: durch Luigi Rossi, Mario Ribola, Filippo Franzoni, Ad. Feragutti, Antonio Barzaghi u. a. fühlt man sich weit zurückversetzt in eine Atmosphäre solider Gediegenheit, einer Porträtkunst vor allem, auf die sich schon die Patina des Galerietones gelegt hat. Rossi offenbart im subtilen Auftrag zartdifferenzierter Farben seiner Bildnisse das südländische Schönheitsempfinden. Selbst Feraguttis «Famiglia fuegina» wahrt bei aller durchbrechenden Glut der Farben und dem mongolischen Ausdruck des Frauenantlitzes noch etwas von jenem bestimmenden Gefühl für das anmutig Malerische. Auf Franzonis «Lesender Mutter» ist es zu stiller Würde gehoben. Von hier bis zu G. Foglias entschiedenem Pinselzug zur vornehmlichen Betonung des Wesentlichen ermißt sich ein weiter Weg, den die Tessiner Malerei seit der Jahrhundertwende gegangen ist. Was nach dieser retrospektiven Gruppe die Säle und Gemächer der beiden Obergeschosse mit Werken zeitgenössischer Maler füllt, läßt sich kaum mehr einheitlich als «tessinische Kunst» zusammenfassen. Schon die Glut auf den Kompositionen des temperamentvollen Malerdichters Felice Filippini entflammt sehr weit von der zarten Wärme, in der Margaretha Oßwald-Toppi ihr Mädchen mit dem Erdhaften und die Mutter mit dem Feldblumenstrauß verschwistert. – Kühner wagen die in der Künstlergruppe «La Barca» vereinigten jüngern Maler, voran Pietro Salati, in die Nähe abstrakter Kunst vorzustoßen. Sie bevorzugen das Ungebrochene helleuchtender Töne.
Aus den Ateliers von René Bernasconi, Carlo Cotti, Ugo Cleis, Bruno Morenzoni, Samuel Wülser und Ugo Zaccheo bezog die reichartige Gesamtübersicht ihre Spitzenwerke, in denen sich mit der künstlerischen Individualität vornehmlich die Lust am Malerischen äußert. Neben den symbolhaft zartgetönten «Schwestern» von Ugo Cleis zählt René Bernasconis «Ausritt» in der Feinheit, in der sich die Konturen auflösen, zum Bevorzugtesten. Aldo Patocchis Holzschnitte lassen den Menschen in engste Beziehung zur Landschaft treten; selbst wo eines dieser Schwarz-Weiß-Blätter der Folie entbehrt, strahlt etwas von der südlichen Heiterkeit aus. Eine Bereicherung gewinnt diese Ausstellung durch das Franziskus-Mosaik von Aldo Galli, das im Rhythmus von Linie und verhaltenen Tönen die innere Schönheit der franziskanischen Welt empfinden läßt. – Den Skulpturen weist man in diesen Hallen den gebührenden Platz zu. Die neuern Werke von Remo Rossi, Mario Bernasconi, Riccardo Lomazzi, Max Uehlinger und G. Schwerzmann wenden sich zielbewußt von der Sensitivität der frühern Schule dem Wesenhaften zu.

•

Im Palazzo Rusca in Bioggio (an der Bahn Lugano–Ponte-Tresa) vereinigt der Berner Maler Max Huber über hundert Werke zu einem Überblick auf sein bisheriges Schaffen. Diese Schau am Fuße von Cademario bleibt den ganzen Sommer über geöffnet.
Bis zum 9. August läßt sich in der von den Amici delle belle Arti, Ascona, betreuten Ausstellung zum 75. Geburtstag von Walter Helbig die Entwicklung dieses mit reicher Palette dem Abstrakten nahenden Malers verfolgen. – Nach dieser Ausstellung im Palazzo der Brissago-Insel gedenken die Asconeser Kunstfreunde eine «Ausstellung aus Tessiner Privatbesitz» durchzuführen. *hs. k.*

Lausanne

Félix Vallotton
Musée des Beaux-Arts, 19 juin à 13 septembre

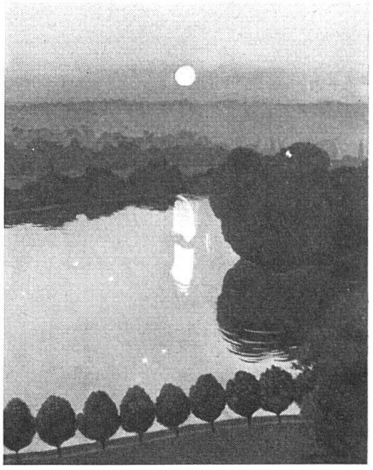
Assumant la tâche de célébrer par des manifestations artistiques le 150e anniversaire de l'entrée du canton de Vaud dans la Confédération, le Musée cantonal des Beaux-Arts présente un ensemble de peintures de Félix Vallotton. La chose s'imposait: Vallotton est sans conteste la plus sûre gloire de la peinture vaudoise, tout comme il a été, au commencement de ce siècle, une des fortes personnalités de la peinture française. Il n'est pas question pour nous, en effet, de discuter pour établir si l'artiste doit être considéré comme Suisse ou Français. Qu'il soit né sur terre vaudoise et y ait grandi nous suffit, d'autant mieux qu'il ne coupa jamais ses attaches avec sa patrie d'origine et qu'il fut au contraire un excellent introducteur dans notre pays de la peinture française de son temps. Cela ne doit d'ailleurs pas nous conduire à nier ce que sa réussite doit à Paris, mais bien à nous réjouir que notre artiste y ait trouvé un climat aussi favorable à son développement.
L'exposition lausannoise groupe 84 toiles et embrasse toute la carrière du peintre, depuis un nu exécuté en 1885 à l'atelier Julian, jusqu'au très beau paysage composé de la collection Hahnloser et qui fut peint l'année de la mort de l'artiste. C'est un bel ensemble, certes, et qui donne un reflet fidèle de ce que fut la carrière du peintre, avec ses tentatives, ses essais, les divers stades de son évolution, de ses audaces, de ses retours, et aussi de la permanence au long de sa vie d'une certaine vision qui n'appartint qu'à lui. On peut déplorer pourtant que le choix des œuvres n'ait pas été plus rigoureux. Quatre-vingt-quatre toiles, c'est beaucoup, c'est trop si l'on ne disposait que de ce qui a été accroché aux cimaises du Musée des Beaux-Arts. Trop de toiles, en effet, parmi celles qui ont été retenues, n'offrent qu'un intérêt très restreint ou même sont franchement médiocres et ne peuvent que desservir la mémoire d'un artiste dont on connaît de reste les pouvoirs, mais dont il était inutile de souligner les faiblesses et les défaillances. Un panneau entier de natures mortes aurait pu être éliminé sans dommage, et l'on voit d'autre part deux paysages côte à côte, alors qu'un seul, magistral, eût suffi au prestige sans ombre de Félix Vallotton.

Cette réserve faite, on suit avec intérêt au gré des cimaises le développement ondoyant de cet art tout à tour plein de réserve et d'audaces. On y voit l'artiste découvrant des chemins, les abandonnant pour d'autres et les reprenant ensuite comme il lui arrive de se reprendre lui-même après avoir, au gré d'une influence, tâté des découvertes de ses camarades. Il y a dans cet ensemble de grandes œuvres et d'autres qui sont savoureuses ou étranges. Comme on comprend par exemple, devant la naïveté de «Femmes nues à leur toilette», qu'un jour le douanier Rousseau ait pris le bras du peintre et se soit exclamé: «Eh bien, Vallotton, marchons ensemble!» Et comment, face à certains personnages de rues ou des Folies-Bergère, ne pas se souvenir de son admiration pour Toulouse-Lautrec? Le moins surprenant pour le visiteur n'est d'ailleurs pas de découvrir quelques-unes des toiles les plus modernes par leur esprit et appartenant encore à la période de jeunesse de l'artiste, par ailleurs singulièrement proches de ce que celui-ci fera à la fin de sa vie. «Femme nue devant une armoire à glace», avec la rencontre des grandes taches de couleur plate verte et rouge, «La chambre rouge», qui datent de 1897 et 1898, sont à cet égard particulièrement significatives, et de très précieux témoignages d'une certaine permanence dans l'art de Félix Vallotton. Il en est de même d'un trio de paysages de 1900 dont les masses colorées, avec de très audacieuses et très réussies harmonies de vert et de bleu laissent voir toute une partie, et non la moindre, de l'esprit de Vallotton, que l'on retrouvera aussi pur dans ses dernières années et dans ses meilleures créations, c'est-à-dire dans les paysages des années 20. L'autre aspect de l'artiste où nous pensons le retrouver en son essence la plus secrète, nous est fourni par les scènes d'intérieur et les nus. Les unes et les autres, sans flatterie, mais avec un amour de la réalité qu'on trouve rarement ailleurs et qui peut à l'occasion devenir impitoyable, nous offrent l'exemple d'un talent puissant et redoutablement vigoureux, peu aimable sans doute, mais devant lequel on ne peut que s'incliner. *G.P.*

René Auberjonois

La Vieille Fontaine, du 1er juillet au 5 septembre

L'on pourra voir, jusqu'en septembre, une petite exposition du grand peintre



Félix Vallotton, Coucher de Soleil aux Andelys, 1924. Privatbesitz, Paris. Photo: J. Rodriques-Henriques, Paris

René Auberjonois à la Galerie d'art de «La Vieille Fontaine», sise rue de la Chenau de Bourg. Des peintures et des dessins ont été rassemblés par les soins de Mme Oesch-Gonin, directrice de cette sympathique galerie. L'ensemble est de qualité. Nul doute qu'il n'attire de très nombreux amateurs.

Si l'on veut parler – sans froisser leur auteur – des œuvres de René Auberjonois, œuvres recherchées par tous les vrais connaisseurs, il faut parler «métier» et ne pas se lancer dans une littérature que le maître n'aime guère... Parler métier, c'est tenir compte de lois générales (et particulières), lois aussi rigoureuses que les lois mathématiques. Etudier les sensibles rapports des lignes droites avec les lignes courbes peut nous aider à mieux comprendre un art subtil entre tous et que nous nous garderons bien de déflorer par des gloses *définitives*. Le but que cherche à atteindre l'artiste est probablement d'incarner son émotion dans l'œuvre d'art. Mais le métier, pour René Auberjonois, a une importance primordiale. N'a-t-il pas écrit: «Le métier servi par plus de liberté prime tout. La pensée la plus profonde de Pascal ou de Joubert, la phrase la plus elliptique de Retz doivent leur richesse à leur forme.» – Et le maître ajoutait: «Tout ce à quoi s'accroche la critique presque toujours ignorante du métier: sujets, descriptions purement littéraires de la toile, idées, tout ce babillage monté sur échasse ne sert qu'à masquer son embarras. Et sous la conduite du mauvais berger le troupeau suit, bêlant...»

Ce que l'on devrait écrire, donc, en parlant des œuvres de René Auberjonois, c'est qu'elles sont toujours parfaitement adaptées à la surface plane (toile ou feuille de papier) qui les supporte. Mise en place prodigieuse et sens du «blocage» des formes extraordinaire. Les «pleins» et les «vides» savamment étudiés, le graphisme tendu à l'extrême et d'une sensibilité débordante, cette «ossature» de la peinture qu'est le dessin jamais ne devenant «fil de fer», jamais ne manquant de signification. Cette science profonde du dessin, cette façon d'appréhender les choses et de nous en révéler l'essence, cette puissance d'expression dans les formes et les couleurs font que l'art de René Auberjonois – qui va droit à l'essentiel – nous émeut chaque fois davantage. Mystère du créateur qui sait transfigurer le monde des apparences et, comme en se jouant, nous révéler l'intense poésie qui se cache sous l'écorce des choses. *A.K.*

Bern

Historische Schätze Berns

Historisches Museum, 31. Mai bis 27. September

«Bern 600 Jahre im ewigen Bund der Eidgenossen» ist Anlaß und Inhalt dieser schönen Ausstellung, mit der Michael Stettler der Reorganisation seines Museums die festliche Krönung gibt. Denn wie sich jetzt zeigt, konnte die gesamte vorbildliche Neuordnung des Historischen Museums, seine räumliche und materialmäßige Neudisposition (über die wir im WERK, April 1953, ausführlich berichteten) bereits von Anfang an auf diese Jubiläumsschau hinzielen. Sie konnte es völlig organisch und selbstverständlich, weil die mit der bernischen Geschichte aufs engste verbundenen «historischen Schätze» tatsächlich zum ständigen Besitz des Historischen Museums gehören. Damit unterscheidet sich Bern ganz wesentlich z. B. von Zürich und Basel, die für ihre aus dem parallelen Anlaß veranstalteten Jubiläumsausstellungen keineswegs auf den Besitz eines einzigen Museums zurückgreifen konnten, sondern aus verschiedenen Sammlungen völlig neue Ausstellungen aufbauen mußten. Gaben Zürich und Basel mit ihren Ausstellungen jeweils damit das ihrem geschichtlichen Werden und dem Hineinwachsen in die Eidgenossenschaft entsprechende Bild, so hat Bern einen *seinem* Wesen entsprechenden, völlig anderen Weg gewählt. Nicht umsonst heißt es in fast jedem Abschnitt der nicht nur nützlichen, sondern auch

schön gemachten Wegleitung (nur Bern hat für seine Jubiläumsausstellung einen solchen Katalog herausgegeben, wofür man besonders dankbar ist!): «Berns Stärke lag im Politischen.» Daß hinter dieser Feststellung einer historischen Tatsache unleugbar die negative Folgerung einer gewissen Amusität liegt, ist nicht neu. Wie sehr darin aber auch eine kulturelle Stärke liegt, wird einem eigentlich erst in dieser Ausstellung anschaulich gemacht. Denn deutlich spürbar liegt über jeder Ausstellungsgruppe die Atmosphäre der Eroberungslust des alten Berns, der Sinn für Kriegs- und Beutezüge, für weltmännische Auslandbeziehungen diplomatischer und staatsmännischer Art auf hohem, großartigem Niveau. *Diesem* Wesenszug der Berner Art verdankt das heutige Bern die einzigartige Schatzkammer, die sein Historisches Museum darstellt. Von daher auch beziehen die historischen Schätze ihr internationales Niveau und ihre hohe künstlerische und kunstgewerbliche Qualität. Daß dieses Niveau und diese Qualität der Dinge aber auch so deutlich und so strahlend zur Geltung kommen, verdankt man der ordnenden Hand Michael Stettlers, seinem gar nicht genug zu preisenden Sinn für Qualität und Maß. Er konnte bei der Neuaufstellung des Museums wie bei dieser Ausstellung aus vollem schöpfen – gewiß. Aber daß es gelang, die Fülle des Vorhandenen einzudämmen zugunsten des schönen Einzelstückes, ist sein Verdienst.

Von diesem Wertungsprinzip aus kam er offensichtlich auch zu dem *thematischen Aufbau* der Jubiläumsausstellung. Den feierlichen Ausgangspunkt dieser – wie Stettler es nennt – «symphonischen Anordnung» bildet selbstverständlich das Dokument, das ihr Anlaß ist: der Bundesbrief Berns mit den Eidgenossen vom 6. März 1353. Er befindet sich in der Eingangshalle. Dann folgen in dem Seitensaal des Zwischengeschosses die amtlichen Berner Chroniken zusammen mit den prächtigen Cäsarenteppichen, die sonst (schöner als jetzt) im großen Saal neben dem eigentlichen Waffensaal hängen. Aber diesen Saal beansprucht, dem politisch-historischen Charakter des Jubiläums gemäß, das bernische Schultheißentum des 17./18. Jahrhunderts, das hier repräsentativer als sonst, erweitert durch verschiedene Leihgaben des Staats und der Burgerbibliothek (die Schultheißen-Bildnisse) gezeigt wird. Das ursprüngliche, kleinere Schultheißen-Zimmer nimmt nun während der Ausstellung die «denkwürdigen Dokumente aus bernischer Vergangenheit» auf; im anschließenden kleinen Täferzimmer werden in bescheidener Auswahl «bernische Dichter und Gelehrte in Zeugnissen» (Manuskripte, Bücher usw. von Niklaus Manuel über Albrecht von Haller bis zu Jeremias Gotthelf, Rudolf von Tavel und Theodor Kocher) gezeigt.

Waren in diesem Flügel des Hauptgeschosses einige ausstellungsbedingte Umlagerungen und Akzentuierungen nötig, so konnte der andere Flügel mit den Schätzen aus der Burgunder Beute von 1476, den kirchlichen Gewändern und Geräten und dem bernischen Zunftsilber bis auf wenige ergänzende Leihgaben so gezeigt werden, wie sie nach der Neuordnung des Museums für die ständige Schausammlung disponiert wurden. Hier liegen denn auch die künstlerischen Höhepunkte der bernischen Schatzsammlung.

Von der – nun freilich etwas anders gelagerten – bernischen Eroberungslust legen dann noch zwei sehr schön und instruktiv gemachte Ausstellungsabteilungen im Erdgeschoß Zeugnis ab: der Saal zur Rechten des Eingangs, in dem die vier Berner Altertumsforscher des 19. Jahrhunderts, jeder im Porträt und mit den bedeutendsten wissenschaftlichen Publikationen, vertreten sind, wobei besonders reizvoll ist, daß jeweils ein oder zwei der von ihnen beschriebenen Objekte im Original neben die Abbildung gelegt wurde. Sehr schön sind hier auch die prachtvollen griechischen und unteritalienischen Gefäße, die sogenannten Nola-Vasen (die von Berner Offizieren in neapolitanischen Diensten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschenkt wurden), und die urgeschichtlichen und frühmittelalterlichen Funde, die auf Berner Boden ausgegraben wurden, ausgestellt.

Ebenso eindrucksvoll ist die gegenüberliegende Abteilung, in der die Expeditionsergebnisse von «Berner Forschern und Reisenden des 17. bis 19. Jahrhunderts» gezeigt werden. *m.n.*

Hauptmeister der Berner Malerei von 1500 bis 1900

Kunstmuseum, 30. Mai bis 20. September

Bernische Kunst nach Hodler

Kunsthalle, 12. Juni bis 19. Juli

Die Stadt Bern hat zur Feier ihrer 600jährigen Zugehörigkeit zum Bundesstaat eine ganze Reihe von Ausstellungen kultureller und historischer Art durchgeführt. Zwei davon gelten der bernischen Kunst. Das Kunstmuseum hat sämtliche Räume des Alt- und des Neubaus für eine imposant wirkende Schau bernischer Kunst aus vier Jahrhunderten – vom Nelkenmeister bis zu Hodler und Buri – zur Verfügung gestellt. Die Kunsthalle bringt in Ausschnitten aus dem Schaffen führender Künstler der Gegenwart und der jüngeren Vergangenheit einen Überblick über die bernische Kunst seit Hodler. Zusammengenommen ergeben beide Veranstaltungen eine instruktive und stattliche Dokumentation bernischer Kunst von den ersten erhaltenen Denkmälern an bis zur jüngsten Gegenwart. In dieser Zusammenstellung, zu der zahlreiche Leihgaben aus schweizerischem, deutschem und französischem Museumsbesitz und aus Privatsammlungen kommen, zeigt sich eine Fülle und Vielfalt, die selbst für den Berner überraschend wirkt; der Beitrag, den Bern an die Schweizer Kunst durch viereinhalb Jahrhunderte geleistet hat, erweist sich als erstaunlich groß und in mancher überragenden Gestalt sogar als richtunggebend. Eine Überraschung mag es für manchen Besucher auch bedeuten, wenn er gewisse bernische Grundzüge erkennt, die sich durch die Jahrhunderte und den Wechsel der Zeitstile zu erhalten scheinen. Man wird sie in einer nüchternen, geraden und robusten Art finden, die der Realität immer stark verhaftet bleibt und viel auf sauberes, klares Wesen gibt.

•

Die Höhepunkte der *Ausstellung im Kunstmuseum*, die von der Zeit der Goldgrund-Altartafeln bis zum letzten, unvollendet gebliebenen Hodlerbild von 1918 reicht, sind offensichtlich. Sie liegen einerseits gleich am Anfang in der Ära des erwähnten freundlich gestimmten Nelkenmeisters und in der Kunst eines Niklaus Manuel und eines Hans Fries; dann, unter Überspringung einer recht großen Zeitspanne, in der sich mehr der allgemeine Zeitstil als eine überragende Einzelindividualität dokumentiert, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei Stauffer, Anker, Hodler und Buri. Diese bedeutenden vier, unter denen Hodler nochmals hoch emporragt, kommen in eigentlichen Sonderausstellungen, die eine ganze Reihe von Sälen umfassen, zu besonders eindrucksvoller Wirkung. Beim Aufbau der Ausstellung wurde in erster Linie darauf Bedacht genommen, nur jene Leistungen zu zeigen, die von überlokaler Bedeutung und

von weiterreichendem Einfluß gewesen sind.

Neben Niklaus Manuel, der den großen Parterresaal im alten Bau beherrscht, kommt auch sein Zeitgenosse Hans Fries mit seiner wuchtigen, ernsten und geraden, dem Mittelalter eng verbundenen Art eindrucksvoll zur Geltung. Die Manuel-Gruppe ihrerseits ist sorgfältig ergänzt durch Leihgaben aus Basel, Einsiedeln und aus Privatbesitz; der machtvolle Totentanz von der ehemaligen Kirchhofmauer der Predigerkirche in Bern, der seit Jahrhunderten verloren ist, wird in den Aquarellkopien von Albrecht Kauw in einem Sonderkabinett gezeigt. Er muß eine Großleistung von enormer Gestaltenfülle und geradezu unbändiger Ausdruckskraft gewesen sein, und seine Zerstörung stellt einen der größten Verluste in der schweizerischen Kunstgeschichte dar.

Die barocke Epoche und das 18. Jahrhundert – Zeiten der politischen Größe und der Machtausdehnung Berns, nicht aber Höhepunkte seines künstlerischen Lebens – sind in ihrem Zeitstil immerhin charakteristisch und lebendig dokumentiert. Hier tritt Joseph Werner auf mit seinen virtuos gemalten Allegorien und Miniaturen, und hier sind die in strenger Barocktradition gehaltenen Bildnisse von Ratsherren und Militärs in Gala zu finden, wie Johannes Dünz, Johann Rudolf Huber und Emanuel Handmann sie gemalt haben. Mit dem 18. Jahrhundert tritt die Landschaft in den Vordergrund, in den idyllisch-muntern Seen- und Bergveduten der Kleinmeister, deren handwerklich so saubere Kunst in Bern eine bevorzugte Stätte hatte. Aberli, Dunker, Freudenberger, Lory und König sind die wichtigsten Namen dieser Epoche. Fehlt von hier aus auch der eigentliche Übergang zu den vier Großen des nachfolgenden Jahrhunderts, so bietet doch der Schritt von Etappe zu Etappe reiche Einblicke in Geist und Wesen einzelner Epochen. Durch zwei Jahrhunderte diente die bernische Kunst in erster Linie den Zwecken von Staat und Gesellschaft, zu deren Ruhm und Schmuck oder Unterhaltung sie beizutragen hatte. Aus der Landschaftsmalerei aber entwickelte sich ein Naturgefühl, das noch zu Großem bestimmt war.

Die Sammlungen Karl Stauffer, Albert Anker, Ferdinand Hodler und Max Buri, die der Ausstellung einverleibt werden konnten, würden eigentlich eine detaillierte Sonderbetrachtung rechtfertigen. Allerorts wurde der bernische Museumsbesitz in reichem Maße ergänzt. Mit fast hundert Gemälden und einer Anzahl von Aquarellen und Zeichnungen stellt sich die Hodlersammlung in den Mittelpunkt der ganzen Ausstellung. Der bedeutsame Werdegang Hodlers vom «Schüler» (1875) bis zum unvollendet gebliebenen «Genfersee mit Montblanc-Kette» (1918) tritt durch alle Phasen und Stoffgebiete in charakteristischen Beispielen in Erscheinung. An Großformaten sind außer dem Berner Besitz verschiedene Kartons zum «Rückzug von Marignano» und der «Schlacht bei Murten» zu nennen, ferner Figuren zum «Aufbruch der Jenenser Studenten», Fragmente der «Liebe», die «Heilige Stunde» von Zürich und der «Blick in die Unendlichkeit» von Winterthur.

•

Den vier Jahrhunderten, die diese Schau umfaßt, stehen in der *Ausstellung in der Kunsthalle* vier Jahrzehnte gegenüber. Die Darbietung der «Bernischen Kunst nach Hodler» ist denn auch nicht auf wenige Hauptmeister beschränkt worden wie die historische Ausstellung; sie gibt der Vielfalt der Erscheinungen von heute breiten und beredten Ausdruck. Immerhin wurde die Zahl der Maler und Bildhauer stark beschränkt; Extremstile, die im Zeichen des Versuchs stehen, wurden weggelassen. Anderseits sind bei einigen der führenden Erscheinungen Werke früherer Jahrzehnte mit einbezogen, so daß Entwicklungslinien vom Jahrhundertanfang bis zur Gegenwart sichtbar werden. Einen Mittelpunkt der Ausstellung bietet die Kollektion Cuno Amiet, die mit einem Selbstbildnis von 1900 beginnt und den bedeutsamen Werdegang aus dem strengeren Stil der von Hodler beeinflußten Epoche zu einer freien und vitalen Entfaltung der Farbe, wie sie Amiets eigenstes Wesen widerspiegelt, sehr sinnfällig zur Schau bringt. Um Amiet gruppieren sich Maler wie Ernst Morgenthaler und Fred Stauffer, die den von Amiet begonnenen Impuls weiterentwickeln und ihm die Differenzierung sensitiver Talente geben. Eine weitere Linie nimmt von Otto Meyer-Amden und seiner nach innen gerichteten Kunst ihren Fortgang. Eine Gruppe jüngerer Vertreter abstrakter und surrealistischer Richtungen fehlt nicht; es sind Max von Mühlenen, Tonio Ciolina, Serge Brignoni, Ricco Waßmer, Hans Schwarzenbach und Walter Linck mit konstruktiven Gebilden in Metall. In reicher Dokumentierung wird die traditionelle Berner Schule in Bildern von Surbek, Traffelet, Marguerite Frey, Flück, Boß, Senn, Tièche und Brügger dargeboten. Ausgesprochene Individualitäten, wie Martin Lauterburg, Fritz Pauli, Albert Schnyder, Alexander Müllegg, sind wesentliche Mitträger am Gesamtbild. – In der Plastik sind bernische Künstler, wie Fueter und Piguet, Eleonore von Mülinen und Marcel Perincioli, mit ausgewählten Stücken aus ihrem neueren Schaffen vertreten. Großplastik, Bildnisbüste und Kleinfigur kommen dabei gleichermaßen zur Geltung. Als außerkantonale Berner konnten Hermann Haller, Hermann Hubacher und Karl Geiser beigezogen werden, deren Beitrag zum Besten der Ausstellung gehört. – Eine kleinere Abteilung mit Glasmalerei zeigt Arbeiten von Robert Schär, Leo Steck und Paul Zehnder; mit Kollektionen von Handzeichnungen und Tuschblättern sind Hans Fischer und Fernand Giauque vertreten.

W. A.

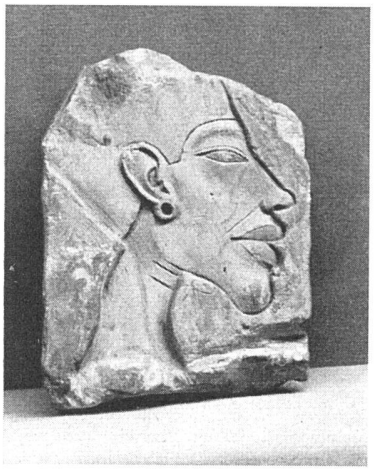
Basel

Schätze altägyptischer Kunst
Kunsthalle, 27. Juni bis 13. September

Zu Recht hat der Basler Kunstverein seine Sommerausstellung mit dem Entschuldigung heischenden Eingeständnis eröffnet, daß historische Ausstellungen dieser Art nicht zu den Hauptaufgaben eines im Dienste der zeitgenössischen Kunst stehenden Ausstellungsinstitutes gehören. Auch im Gegensatz zu den hinter uns liegenden zwanziger und dreißiger Jahren ist von einer ausgesprochenen Verwandtschaft unserer künstlerischen Zeitstimmung zur Kunst der alten Ägypter heute nichts zu spüren. Das hat mit Mode nichts zu tun. Der Erfolg der mexikanischen Ausstellung in Paris und die seit etwa zwei Jahren neu um sich greifende Begeisterung für die Kunst der Etrusker zeigt an, in welchen künstlerischen Regionen eine wirklich zeitgemäße, die künstlerischen Intentionen fruchtbar anregende Ausstellung vergangener Kulturen liegen würde.

Was trotz allem die Basler Ausstellung rechtfertigt, ihren Besuch lohnend und genußreich werden läßt, ist die Anwesenheit eines Teils der schönen ägyptischen *Sammlungen der ehemaligen Berliner Museen*, die seit dem Kriege magaziniert und deshalb nicht zu sehen sind. Das ist deshalb wichtig, weil man die ägyptische Kunst im allgemeinen zwar nirgends so großartig

wie im Louvre und im Britischen Museum sehen kann, die herrlichen Zeugen aber jenes kühnen, revolutionären Einbruchs der Menschlichkeit und der Lebenswirklichkeit in die Strenge und Starre der Tradition – die Kunst Echnatons aus der Sonnenstadt Amarna – nur in den Berliner Sammlungen vertreten war. Die zauberhaften Reliefs der Amarana-Zeit und die bei allem Realismus romantisch verträumten Porträtköpfe Echnatons und seiner Familie gehören zum Schönsten, was man in Basel sehen kann. Die übrigen Perioden der immerhin dreitausendjährigen ägyptischen Kunst sind zum Teil durch großartige Kunstwerke vertreten. Dazu gehören die mächtigen steinernen Gefäße aus prädynastischer Zeit, die ersten bemalten Vasen der Negadekultur, der wunderbare sitzende Schreiber des Alten Reichs (5. Dynastie) aus Berlin, der Sesostris-Kopf aus Wien, die lebensgroße Statue des Sebek-em-sauf (13. Dynastie) aus Wien u. a. und schön geformtes Gebrauchsgerät aus dem Alten Reich. Schmuck, Reliefs, Kolossalstatuen und Grabplastiken, die als Leihgaben verschiedener europäischer Museen und Privatsammler nach Basel kamen, ergänzen das Bild auch nach der kulturgeschichtlichen und kunstgewerblichen Seite. *m.n.*



Reliefbildnis des Königs Echnaton, Kalkstein. 18. Dynastie

Der «Grüne Kopf», Schiefer. Spätzeit. Ehemalige ägyptische Abteilung der Berliner Museen Photos: Maria Netter, Basel

Aarau

Albert Schnyder – Jakob Probst
Aargauische Kunstsammlung,
9. bis 30. Mai

Es erwies sich als vorzüglicher Gedanke, das Schaffen des Malers Albert Schnyder und des Plastikers Jakob Probst in einer Ausstellung zu vereinen; der Aargauische Kunstverein hatte den beiden Meistern die Räume des Gewerbemuseums Aarau überlassen, in denen das schöpferische Gestalten des einen wie des andern einprägsam zur Geltung kam. Beiden ist eine ursprüngliche Kraft eigen, die sich von der Erde nährt, auf der sie leben und arbeiten. Beide verkörpern jenen Typus des Schweizer Künstlers, der, im wesentlichen unbeeinflußt von darstellerischen Strömungen der Außenwelt und von vielfältiger Problematik der Form, die schaubare Umgebung, wie sie als Erlebnis vor ihm steht, im Bilde und in der Plastik neu erstehen läßt und sie ausdrucksstark verwandelt, und beide gelangen darin zu eigenwilliger Monumentalität.

Daß Albert Schnyder gerade in seinen neuern Werken eine gesteigerte Form sucht und sie in machtvoll breiter Komposition findet, deren einzelne groß geschaute Flächen oft durch betonte Diagonalen untereinander verspannt bleiben, wurde aus der Folge seiner rund vierzig Bilder, fast ausschließlich aus den vergangenen drei Jahren, deutlich. Diese markanten Figurenbilder, das Bildnis der Mutter, die Gruppe von Mutter und Kind, die Porträts, die Strickerin, eine Maternité, die betenden Nonnen konnten ebenso als Beweise der auf große Wirkung und straff geordneten Bau ausgerichteten Malereien gelten wie die Landschaften aus dem Jura, jene herben, oft strengen, in ihrer großzügigen Einfachheit höchst wirksamen Tafeln, die die Ufer des Doubs schildern, die Felsen bei Vicques, einen gewundenen Weg oder die weißen Bauerngehöfte der Freiberge mit den schweren Pferden. Noch eindringlicher, noch unbeugsamer ist in diesen letzten Bildern die dunkle Kontur geworden, die die Form umfaßt, noch tiefer, auch kontrastreicher die Farbe, deren emailhafte Helligkeiten und Dunkelheiten sich bildhaft ergänzen. Verhältnismäßig spärlich war das Stilleben vertreten, dessen sicherer Gestalter Schnyder sonst ist.

Die zwei Dutzend Werke von Probst, in der Mehrzahl Bronzen, dann Terrakotten und Gipse, vergegenwärtigten vorzüglich die reife Porträtkunst des Plastikers in einigen Selbstbildnissen, den Porträts von Cäsar von Arx, Hans Berger, Udaeta; die weich modellierende, doch nie weichliche, sondern bei allen Rundungen sehr bestimmte darstellerische Haltung kam weiterhin in Figuren großen und kleinen Formats zum Ausdruck, in der Gestalt des Abwehren den, im Ikarus, in der Seiltänzerin, in einem weiblichen Torso, der Pomona, in der Bronze der Liegenden. Jene charakteristischen Arbeiten des Genius oder des Füllens bereicherten den Aspekt von Probsts Wirken aufs eindrücklichste. *Mg.*

Chronique genevoise

L'exposition d'Amédée de La Patellière, organisée au Musée Rath, a été de beaucoup la plus intéressante manifestation artistique de ce dernier mois. Bien que l'artiste soit mort encore jeune, il a pourtant laissé une œuvre imposante par le nombre et par la qualité. L'exposition très complète du Musée Rath permettait de se faire une juste idée de son beau talent.

En examinant cet ensemble, on constatait d'emblée que La Patellière n'avait jamais subi l'influence du cubisme, du fauvisme ni du surréalisme. Les maîtres qu'il devait interroger, ce n'étaient ni van Gogh ni Gauguin, mais Rembrandt, Louis Le Nain, Courbet, Millet. Une toile de lui ne se limite jamais à une heureuse combinaison de formes et de tons. La Patellière tenait, et par là il se différenciait de la plupart de ses contemporains, à exprimer les émotions que lui inspiraient les spectacles de la vie aux champs. Pour lui, des prés, une grange, des instruments aratoires n'étaient pas simplement des «motifs». Il s'appliquait, tout en ne faisant appel qu'à des moyens strictement picturaux, à évoquer la permanence, la tranquillité et la grandeur de la vie rustique. Il y a admirablement réussi, et de ces toiles aux formes simples, aux harmonies atténuées

de verts sourds, de bleus éteints, de bruns et d'ocres, il se dégage une poésie intense et très personnelle. Bien qu'il n'ait jamais traité de sujets tirés de la Bible, ses œuvres sont d'un sentiment très religieux et, sans qu'elles nous retracent des épisodes de la vie des patriarches, elles ont un caractère très biblique. Par leur quiétude et leur sérénité, les toiles de La Patellière font un singulier et frappant contraste avec tant d'œuvres de notre temps, qui se caractérisent par la tendance à l'excès, par la volonté délibérée d'intensifier la sensation. On connaît la fameuse boutade de Dufy: «Après tout, la nature n'est peut-être qu'une hypothèse.» Pour La Patellière, la nature n'était nullement une hypothèse, mais une réalité; et une réalité dont il ne se contentait pas de retracer les apparences, dont il voulait aussi, avec dévotion et respect, évoquer la grandeur et la paix.

•

A la Galerie Moos a eu lieu une exposition Marie Laurencin dont le succès a été très vif. Et pourtant, s'il y a un art qui marie la fadeur à la monotonie, c'est bien celui-là. La Marie Laurencin d'aujourd'hui n'a plus rien de commun avec la Marie Laurencin d'il y a une quarantaine d'années, qui apparaissait alors comme la Berthe Morisot du cubisme. Marie Laurencin exécute maintenant pour un public de gens du monde des imageries qui se ressemblent toutes, et qui sentent nettement le travail en série.

A la Galerie Motte, un jeune peintre genevois, Frank Chabry, a exposé des toiles dont certaines étaient d'un modernisme un peu trop appliqué, mais dont d'autres révélaient des dons de satiriste qui mériteraient d'être davantage employés.

Enfin je tiens à mentionner, au Musée d'Art et d'Histoire, une exposition de très grandes et très belles photographies de monuments et de sculptures de l'Inde ancienne. Ce fut là l'occasion, pour bien des gens, de faire plus ample connaissance avec un art admirable, et dont le grand public est en général assez peu au courant. *François Fosca*

Pariser Kunstchronik

Einige wichtige Ausstellungseröffnungen des Monats Juni waren *Monticelli et le Baroque provençal* im Musée de l'Orangerie, *Raoul Dufy* im Musée d'Art Moderne, *Mittelalterliche Graphik* in den Ausstellungsräumen der Ecole des Beaux-Arts und *Figures nues de l'école française depuis les maîtres de Fontainebleau.*

In der GalerieMaeght zeigte *Joan Mirò* neue Werke. Mirò übertrifft hier in einer heftig farbigen Zeichensprache von ungewöhnlichem Können all seine Arbeiten der letzten Jahre. *Campigli* in seiner Ausstellung in der Galerie de France wiederholt sich. Man hat das Gefühl, alles schon mehrfach gesehen zu haben. Die Ausstellung *Sonja Delaunay* bei *Bing* und die Ausstellung *Camille Bryen* boten zwei wichtige Beiträge zur abstrakten Kunst. Beide Künstler suchen auf entgegengesetzten Wegen nach einer lyrischen Dynamik.

Überraschend wirkten die zahlreichen Plastikausstellungen dieser Frühsommersaison. Die Plastik, die in Frankreich neben der Malerei nur eine untergeordnete Rolle einnahm, scheint nun auch hier ein allgemeineres Interesse zu erwecken. Die Galerie Simone Badinier macht sich gar zum Programm, ihre Ausstellungen ausschließlich der Bildhauerei zu widmen. Der Bildhauer *Joseph Rivière* zeigte hier das Weiterleben einer «unverzerrten» figürlichen Plastik im Sinne einer Weiterentwicklung der gespannten Formenfülle von Maillol und Malfray. Die Plastiken des israelischen Bildhauers *Achiam* (Neumann-Preis 1953) gemahnen an die starke Ausdrücklichkeit der Idole der Osterinsel. Der zweiundachtzigjährige Bildhauer *Henri Hamm* stellte erstmals in einer Einzelausstellung in der Galerie Pierre aus. Hamm ist eine der geschätztesten Persönlichkeiten in der Pariser Künstlerschaft. In seinen früheren Jahren half er als Leiter eines kunstgewerblichen Unternehmens so manchem Künstler seiner Generation, ließ aber dann seine geschäftliche Tätigkeit liegen, um sich ganz seinen plastischen Arbeiten zu widmen. Er lebt seither in mehr als bescheidenen Verhältnissen in zwei kleinen Zimmern, die ihm auch als Atelier dienen. Im Salon d'Automne verteidigte er mit Jacques Villon immer mutig die jüngsten Impulse der Kunst. Er ist heute einer der strengsten abstrakten Plastiker.

Eine für Paris neue Form, die Kunst einem Liebhaberpublikum zugänglich zu machen, wurde von dem Besitzer eines Restaurants mitten im Geschäftsviertel in der Nähe der Börse – «Coqueliban» – erprobt, indem er moderne Kunst mit in die Innendekoration seiner eleganten Räume einbezog. Ähnliches wurde zwar auch schon versucht; doch durchaus neu wirkt, daß dieses Restaurant sich mit Vernissagen und dauernder Besuchsmöglichkeit in den allgemeinen Ausstellungsbetrieb einreiht. Zur Eröffnung des Restaurants wurden Plastiken und Reliefs von *Emmanuel Auricoste* gezeigt. Auricoste versteht hier, gewisse realistische Absichten mit dem Raffinement seiner persönlichen Begabung in ein Verhältnis zu bringen. Andere Arbeiten wieder sind geistreiche stilistische Improvisationen, die von dem Talent dieses Plastikers zeugen.

Ein eigenartiger und erwähnenswerter Fall einer spontanen Neuorientierung stellt der Schweizer Bildhauer *Willen* dar, der in der Galerie Raymond Duncan ausstellte. Aus einer sensuellen Modelliertechnik in mondäner Manier hat Willen in seinen letzten zwei Großplastiken einen durchaus persönlichen Stil entwickelt. In den beiden Figuren bei Duncan hat Willen eine eigene innere Haltung gefunden, in der Geste und plastische Vereinfachung ein harmonisches Ganzes bilden. Diese Plastiken haben in mancher Hinsicht naiven Charakter, und auch der Umstand, daß Willen seine eher kompromittierenden früheren Arbeiten mit bei Duncan ausstellte, zeugt von einer gewissen naiven Kritiklosigkeit, die in dem snobistischen Paris direkt sympathisch wirkt.

In der Librairie La Hune wurde ein erstes Ensemble von Farbradierungen von *Hartung, Germaine Richier, Schneider, Singier* und *Soulages* gezeigt. Der Druck dieser Farbradierungen wurde von dem Besitzer der Ausstellungsbuchhandlung, M. Gheerbrandt, gefördert, der mit diesen Farbradierungen versucht, gegenüber der Farblithographie einen deutlicheren handwerklichen Originalcharakter zu erreichen. Hartung und Schneider treten hier sofort als Meister auf, und Germaine Richier beherrscht auch auf der Radierplatte ihren naturhaft leidenschaftlichen Stil.

In der Galerie Galanis Hentschel war eine interessante Ausstellung von frühen Arbeiten von *Estève, Gischia, Lapicque* und *Pignon* zu sehen. – Von *Carzou*, der neuere Bilder bei Drouant-David ausstellte, sind einige hervorragende Bühnenbilder für «*Les Indes galantes*» in der Opéra zu erwähnen.

Neue Wege der modernen Kunst wurden in den letzten Monaten bei Nina Dausset, Facchetti, Galerie Pierre und Craven gezeigt. Die Ausstellung des südfranzösischen Malers *Arnal* bei Craven gehört hier an die Spitze. Die scheinbar festen malerischen Werte, die Manessier, Le Moal oder Bazaine in die Abstraktion hinüberretteten, sind hier vollständig aufgegeben. Eine innere Welt wird bei *Arnal* in kräftigen

Ausstellungen

Ascona	Galerie Irma Fotsch	Augusto Sartori – Otto Bachmann	15. Juli – 15. August
		J. Kaupisch v. Reppert	15. Aug. – 15. Sept.
Basel	Kunsthalle	Schätze altägyptischer Kunst	27. Juni – 13. Sept.
Bern	Kunstmuseum	Die Hauptmeister der Berner Malerei 1500–1900	29. Mai – 20. Sept.
	Kunsthalle	Europäische Kunst aus Berner Privatbesitz	31. Juli – 20. Sept.
	Galerie Verena Müller	Französische Graphik	22. August – 13. Sept.
Chur	Kunsthaus	Ernst Ludwig Kirchner	19. Juli – 19. Sept.
Genève	Musée d'art et d'histoire	Othon Friesz	4 juillet – 27 sept.
	Athénée	Gouaches et aquarelles d'artistes suisses	5 août – 17 septembre
	Galerie Gérald Cramer	Paul Klee	10 juillet – 10 août
	Galerie Georges Moos	Peintres d'aujourd'hui	1er août – 31 août
Lausanne	Musée des Beaux-Arts	Artistes vaudois du XVIIIe siècle à aujourd'hui	28 mars – 1er novembre
		Félix Vallotton	19 juin – 13 septembre
	Musée des arts décoratifs	Céramiques des maitres de la peinture contemporaine	20 juin – 20 septembre
	La Vieille Fontaine	René Auberjonois	9 juillet – 5 septembre
Luzern	Kunstmuseum	Meisterwerke deutscher Kunst des 20. Jahrh.	4. Juli – 2. Oktober
	Galerie an der Reuß	Johann Robert Schürch	18. Juli – 23. August
	Galerie Rosengart	Wassili Kandinsky	11. Juli – 30. Sept.
Rheinfelden	Kurbrunnen	7 Schweizer Künstlerinnen	16. Aug. – 16. Sept.
Thun	Thunerhof	Ferdinand Hodler	24. Mai – 30. August
Vevey	Musée Jenisch	Albert Marquet	13 juin – 13 septembre
Winterthur	Kunstmuseum	Théodore Géricault	30. August – 8. Nov.
Zürich	Kunsthaus	12 moderne amerikanische Maler und Bildhauer	25. Juli – August
		Römische Porträtplastik	Juli – August
	Graphische Sammlung ETH	Schweizer Graphik des 15.–19. Jahrhunderts	29. Mai – 16. August
	Kunstgewerbemuseum	Formschaffen in England	21. Juni – 16. August
	Kunstkammer Strauhof	Paul J. Zuppinger	20. Juli – 15. August
	Galerie Beno	Ferdi Berger	18. Juli – 15. August
	Galerie Nerny	Michel-Marie Poulain	3. Juli – 24. Juli
	Galerie Neupert	Maler von Barbizon und Paris	20. Juni – 21. August
	Galerie Wolfsberg	Internationale Graphik – Rodolphe Dunki	23. Juli – 29. August
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

farbigen Piktogrammen aufgezeichnet, die jegliche geläufige Kompositionsregeln durchbrechen und mit moderner Direktheit Tiefenschichten aufdecken. Besinnlicher und intimer wirken die Bilder von *Charlotte Henschel*, die gleichzeitig in derselben Galerie ausstellte. Charlotte Henschel, die hier von Jacques Lassaigne präsentiert wurde, ist eine in Paris geschätzte Malerin, deren Bilder man aber leider wenig zu sehen bekommt.

Bei Gelegenheit des Erscheinens des «*Premier bilan de l'Art actuel*», herausgegeben durch den jungen Schriftsteller *François Di Dio*, wurden in den avantgardistischen Galerien verschiedene begleitende Veranstaltungen eröffnet. Diese Ausstellungen bei Nina Dausset, Jeanne Bucher, La Hune, Denise René, Craven und Facchetti gaben dem Pariser Kunstleben eine neue Aktualität. Bei einem Diskussionsvortrag über dieses Buch kam es beinahe zu einer Rauferei zwischen den geometrisch-klassischen Abstrakten und den expressionistischen Abstrakten, die hier von Mathieu und Lapoujade gut verteidigt wurden. Der Maler Lapicque führte eine scharfe Attacke gegen den Kunstschriftsteller Degand, der als der konzessionslose Theoretiker der absoluten geometrischen Abstraktion gilt. Einige Sprecher der figürlichen und der akademischen Kunst wußten schließlich nicht mehr, um was es sich hier überhaupt handelte; ihre gelegentlichen Interventionen tönten in dieser Umgebung gleich einer Sprache, die niemand mehr benützt. Auch die Surrealisten kamen zu kurz: ihr literarisches Vokabular wurde von allen Seiten ausgepfiffen. Endlich gab Charles Estienne der aufgeregten Diskussion eine klarere Linie. Es ist zu hoffen, daß auf diese erste Bilanz eine zweite und dritte Bilanz folge, um die unvermeidlichen Lücken auszufüllen, die dieses Buch enthält.

Im Cercle Paul Valéry, der regelmäßig Diskussionsvorträge über moderne Kunst abhält, gab der Kunstsammler H. P. Roché einen Vortrag über den Maler Garcia Tella. *F. Stahly*

Rom

Pablo Picasso
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Anfang Mai bis 5. Juli

Solange eine führende römische Zeitung ihren Lesern über diese Ausstellung nichts Ordentlicheres zu sagen weiß, als daß die über zweihundert Bilder, Blätter, Skulpturen und Keramiken bloß einen «Triumph des Snobismus» manifestierten, verlohnt es sich, nach dem eigentlichen Grund zu suchen, weshalb Picassos Kunst so unverstanden bleibt. Noch befremdender als Ablehnungen wie diese waren Kritiken, die es mit dem großen Künstler gut meinten, ihn und sein Werk dem italienischen Publikum aber sehr unüberzeugend vorstellten; besser zu schweigen von jenen Rezensionen, welche gegenüber Picasso im selben Tonfall redeten wie gegenüber irgendeinem kleinen Maler oder Bildhauer.

Zweifellos hat Lionello Venturi, der mit Picasso selbst für die Auswahl und den Aufbau der Ausstellung verantwortlich war, im Vorwort zum übrigens reich illustrierten Katalog das Beste, Wesentlichste über die Bedeutung des Künstlers gesagt. Leider verpaßt dieser Aufsatz eine biographische Pointe, die rein äußerlich den Erfolg der Schau hätte animieren können: daß der spanische Picasso mütterlicherseits einem genuesischen Geschlecht entstammt.

Das geringe Echo der Schau ist besonders deshalb so bedauerlich, weil Picasso zum erstenmal in Italien in diesem Ausmaße von seinen Werken zeigte, mehr noch, weil Picasso selbst sich mit Hilfe des Ausstellungsarchitekten G. C. Menichetti der Schau annahm und das Ergebnis elegant und sympathisch ausfiel. Doch bleibt das Bedauern damit noch an der Oberfläche: die schwerste Enttäuschung war, daß Kritiker und auch Künstler (in diesem Zusammenhang als Elite des Publikums betrachtet) es sich leisten, Picasso auf die leichte Schulter zu nehmen, um ihr gründliches Unverständnis dann an ein breiteres und sehr willfähriges Publikum weiterzugeben.

Selbstverständlich begreift sich dieses auffallende Mißverhältnis zwischen Betrachter und Picasso auch in Rom schließlich aus dem Wesen der ausgestellten Arbeiten selbst, aus dem Wesen also von Picassos Schaffen überhaupt. In dieser Hinsicht hätte gerade diese Ausstellung so vieles erleichtern können, weil sie erschreckend (im wahrsten Sinne des Worts genommen) ehrlich war. Obgleich es sich um eine Retrospektive handelte, griff die Auswahl nur bis zur kubistischen Zeit, genau bis 1914, zurück, verzichtete also von vornherein auf das Versöhnliche zum Beispiel der Werke aus der blauen oder der Rosa-Periode. Wenige Bilder der klassizistischen Zeit sprangen hier in einem gewissen Sinne in die Lücke. Jedoch als Ganzes war die Kollektion dem neueren und neuesten, ich möchte sagen: dem jugendlicheren Schaffen zugewandt und wirkte deshalb so erregend. Und wahrscheinlich findet sich auch hier der wahre Grund, warum Picasso nun auch in der Heimat seiner Mutter bei einem weitern Publikum durchgefallen ist. Seine innere Freiheit, die Dinge zu sehen, seine jugendliche Unverbrauchtheit, sie zu formen (bald zählt er 72 Jahre), sind dermaßen offenkundig, daß sie schokkieren. Ich finde, auch ein Ungläubiger gegenüber dieser Fähigkeit Picassos, die Dinge so elementar wahr zu erleben, ermißt zum mindesten dessen menschliche Ehrlichkeit daran, daß der Künstler auch nichtgelungene Bilder ausstellte, mehr noch, daß er wagt, eigentlich jedes Werk wie sein erstes zu beginnen, als Abenteuer also, ohne die Versicherung auf ein gutes, im üblen Sinne «meisterliches» Resultat. Daher verstehen sich ohne weiteres seine verschiedenen Techniken, die er eben von Fall zu Fall findet, erfindet.

Manchmal überschlägt sich die behauptete Freiheit, diese Offenheit, und spielt mit sich selbst, beweist sich aber gerade dadurch um so schöner. Zum Beispiel zeigte die Ausstellung unter den Plastiken nicht nur den «Mann, ein Lamm tragend» und die ebenso bekannte «Liegende Ziege», sondern einen sitzenden Affen, der sein Junges hält und dessen Kopf sich wie von selbst in die Formen eines Miniaturautos verwandelt; oder Sattel und Lenkstange eines Fahrrades bedeuten Picasso plötzlich den gehörnten Kopf eines Stieres. Eine vornehme Spielerei, ohne Zweifel; ein visuell so reiner Einfall aber, daß er genügen könnte, eben diese königliche Stellung Picassos, seinen Humor und seine einmalige, auf höchster Ebene bescheidene Unvoreingenommenheit zu erhellen. – Hätte man das italienische Publikum mit solchen Gedanken nicht besser behelligt? Warum soll in diesem genialen Tagebuch Picassos nicht dann und wann ein lustiger Einfall zu finden sein? Gerade dieser kleine Streich, den der Künstler dem Betrachter mit den beiden Veloteilen spielt, wäre doch eigentlich dazu angetan, den Betrachter lächeln und gegenüber sich selbst frei zu machen. Und ist er frei von Vorurteilen geworden, findet er sich unvermittelt in jedem Werk Picassos zurecht, weil jedes aus sich selbst zu erschauen ist; ehrlich, so oft ehrlich, daß man es nackt nennen müßte.

Albert Gerster